

**РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ ОБРАЗОВАНИЯ  
ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ ИНСТИТУТ**

---

На правах рукописи

**ПОЛЕВА НАТАЛЬЯ СЕРГЕЕВНА**

**ОСНОВНЫЕ ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ КОНЦЕПЦИИ  
НАУЧНОЙ ШКОЛЫ ГОСУДАРСТВЕННОЙ АКАДЕМИИ  
ХУДОЖЕСТВЕННЫХ НАУК**

Специальность 19.00.01 – общая психология, история психологии

**ДИССЕРТАЦИЯ**

на соискание ученой степени  
кандидата психологических наук

Научный руководитель -  
доктор психологических наук  
профессор **Марцинковская Т. Д.**

Москва 1999

## ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....	3
Глава 1. ГАХН - история создания и основная проблематика исследований.....	10
1. 1. Задачи и структура академии.....	10
1. 2. Общая характеристика деятельности отделений академии.....	15
1. 3. Комиссии и секции ГАХН, сущность их деятельности .....	35
1. 4. Сокращение и директивное закрытие ГАХН.....	41
Глава 2. Психологические взгляды А. В. Бакушинского и Г. И. Челпанова.....	45
2. 1. Творческая биография А. В. Бакушинского .....	45
2. 2. Психология художественного творчества А.В.Бакушинского.....	47
2. 3. Г. И. Челпанов - краткие биографические данные.....	71
2. 4. Основные положения психологической теории Г. И. Челпанова.....	72
2. 5. Сравнительный анализ психологических концепций А. В. Бакушинского и Г. И. Челпанова.....	83
Глава 3. Исследование проблемы “человек и культура” в трудах А. Г. Габричевского и Г. Г. Шпета.....	88
3. 1. Творческий путь А. Г. Габричевского.....	89
3. 2. Психология искусства и творческой личности А. Г. Габричевского.....	96
3. 3. Проблема художественной формы в творчестве А.Г.Габричевского.....	122
3. 4. Жизненный путь и творческая биография Г. Г. Шпета.....	129
3. 5. Психолого-философская концепция формирования личности Г. Г. Шпета.....	132
Заключение.....	154
Список литературы.....	160

## ВВЕДЕНИЕ

Данное исследование посвящено анализу методологических принципов одной из наиболее интересных и в то же время малоизученных философско-психологических школ, существовавших в России в 20-х годах нашего века – научной школы Государственной академии художественных наук. В центре внимания этой школы, одним из признанных лидеров которой был выдающийся ученый Г. Г. Шпета, стояли проблемы психологии социального бытия, в том числе и вопросы культурно-исторического подхода к человеку, его самосознанию и творчеству.

Этим обоснована и **АКТУАЛЬНОСТЬ** выбранной темы, так как проблемы, на которых фокусировались исследовательские интересы ученых ГАХН, во многом созвучны проблемам сегодняшнего дня, работам, направленным на изучение динамики формирования личности, ее социальной и национальной идентичности, ее творческого потенциала. Особенно значимым представляется тот факт, что одной из основных проблем, которые были в центре внимания ученых академии, была проблема культуры, ее влияния на психику и процесс социализации человека.

Актуальность работы связана и с усиливающимся в настоящее время и в науке, и в обществе, интересом к объективной истории, в том числе и к истории российской психологической науки. В связи с этим возникает настоятельная потребность в реконструкции полной и непредвзятой картины состояния психологии в первой половине XX века, преодолении тех стереотипов и мифов, которые мешают ее адекватному пониманию. Данная работа предполагает исследование материалов такого уникального культурного центра, каким являлась Государственная академия художественных наук (ГАХН), которая существовала в России в двадцатых годах и была закрыта директивным постановлением в 1931 году как несоответствующая марксистской идеологии.

Особый интерес к материалам этой академии, практически неизвестным до настоящего времени не только широким научным кругам, но и специалистам по истории отечественной психологии, состоит в том, что работа академии была построена по принципу межкультурных и междисциплинарных связей, так как в ее структуре функционировали отделения и секции, ориентированные на различные области культуры - социологическое, философское, психофизическое отделения; секции изобразительного искусства, литературная, театральная и т. д. Работа отдельных групп ученых организовывалась по принципу коллективного творчества и объединяла ученых разных отделений. Поэтому интерес представляют как открытия и достижения, сделанные учеными ГАХН, так и сам процесс научного творчества, методологические принципы, которые были сформированы за недолгие годы существования академии.

**ЦЕЛЬ** работы состоит в сравнительном анализе различных подходов к проблеме “человек и культура”, которые разрабатывались учеными разных отделений академии, а также в выделении и характеристике важнейших принципов, являвшихся основой всех чрезвычайно разнообразных психологических концепций и объединявших их в единую школу.

**ОБЪЕКТ** исследования – философско-психологические концепции ученых, работавших в ГАХН.

**ПРЕДМЕТ** исследования – основные принципы подхода к проблеме “человек и культура”, творческой активности человека, а также динамика взглядов на проблему искусства и его влияния на формирование культурного самосознания.

В соответствии с целью и предметом исследования были поставлены следующие **ЗАДАЧИ**:

1. Провести анализ наиболее значимых и характерных для психофизиологического и философского отделений ГАХН психологических концепций;

2. Выделить общие принципы, характерные для научного мировоззрения всех ученых академии, на основе сравнительного анализа различных подходов к содержанию и структуре сознания человека, его связи с социальной обстановкой и культурой общества;

3. Исследовать “концепцию внутренней формы художественного произведения” как одного из важнейших факторов, влияющих на процесс формирования сознания и самосознания человека, его инкультурации.

**ГИПОТЕЗА ИССЛЕДОВАНИЯ** – психологические концепции, разработанные учеными ГАХН, основываются на общих положениях, вводящих новую детерминацию становления сознания и самосознания человека - культуру в ее разнообразных проявлениях (научное и художественное творчество, слово, эстетические переживания).

**МЕТОДОЛОГИЧЕСКУЮ ОСНОВУ ИССЛЕДОВАНИЯ** составили представления о становлении научного знания и способах объективного исследования этого процесса, развиваемые в работах М. Блока, К. Поппера, М. Г. Ярошевского, Е. А. Будиловой, А. Н. Ждан. Предлагаемый М. Г. Ярошевским подход предполагает учет социально-исторических условий, определивших появление и развитие данной научной школы, а также изучение идеогенеза, когнитивного стиля, оппонентного круга, социальной перцепции и других детерминант, определивших появление идей, лежащих в основе деятельности ученых ГАХН.

В работе также используются историко-генетический метод, согласно которому изучение идей прошлого неразрывно связано с учетом общей логики развития науки в определенный исторический период, историко-функциональный метод, благодаря которому анализируется преемственность высказываемых идей, биографический метод, позволяющий выявить возможные причины и условия формирования научных взглядов ученого в истории его жизни, а также метод систематизации психологических высказываний.

**НАУЧНАЯ НОВИЗНА** работы определяется как малой изученностью самого материала, так и с подходом к его анализу.

Неизвестность ГАХН связана с тем, что почти 80% научных сотрудников академии были впоследствии репрессированы, а материалы разрозненны и забыты, так как они лежали в спецхранах, архивах КГБ или личных архивах без употребления. Материалы, полученные в исследовании, дают возможность воссоздать работы, которые были фактически закрыты для изучения вследствие идеологических стереотипов, существовавших в отечественной науке, игнорировании всех направлений, которые не были ориентированы на естествознание и марксизм. Таким образом будет заполнен пробел в истории отечественной научной мысли, который существовал в течение многих десятилетий.

Не менее важным является то, что результаты творческой деятельности наиболее известных ученых этой школы (Шпет, Челпанов, Бакушинский, Габричевский, и многие другие), не включались в общую картину развития отечественной культуры 20-30-х годов, а отдельные упоминания об их деятельности касались прежде всего конкретных работ, но не вскрывали общую методологию этой школы, которая может быть выявлена только при системном и комплексном исследовании.

**ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ ЗНАЧИМОСТЬ** работы состоит в том, что полученные материалы позволяют более точно и адекватно представить общую картину научной жизни России в первой трети XX века, показывают, что, несмотря на изменение социальной ситуации и введении достаточно жестких цензурных ограничений, в двадцатые годы в отечественной психологии сохраняются те методологические принципы, которые были разработаны в начале века в рамках гуманитарной, духовной психологии и философии. В работе выявлена как динамика этого методологического подхода, так и особенности его использования учеными ГАХН.

Уникальность данной школы (и, следовательно, интереса, который она представляет для современной психологической науке) связан с тем, что сама

структура ГАХН не имеет аналогов, а потому исследование как процесса, так и результатов деятельности этой академии является очень важным для истории отечественной психологической науки.

Интерес к отечественной психологии XX века за рубежом привел в последнее время к большому количеству работ, посвященных этой проблеме. В то же время незнание или плохое понимание сути материала приводит к грубым ошибкам, существенно искажающим картину российской психологии этого периода. В то же время большое количество работ, обращавшихся и обращающихся в настоящее время к проблеме общих тенденций и детерминант, определяющих развитие психологической науки, свидетельствует о том, что современная наука все еще далека от их решения, а потому любые новые данные представляются важными и значимыми.

**ПРАКТИЧЕСКОЕ ЗНАЧЕНИЕ** работы в том, что полученные в ней материалы могут быть использованы при чтении лекций по курсам истории психологии и психологии личности. Анализ социальной ситуации и ее роли в формировании определенных психологических концепций, появившихся в работах психологов ГАХН, даст возможность точнее представить и современную ситуацию, сложившуюся в российской психологической науке, экстраполировав пути ее дальнейшего развития.

#### **ПОЛОЖЕНИЯ, ВЫНОСИМЫЕ НА ЗАЩИТУ:**

1. В 20-е годы в отечественной психологии наряду с направлениями, формирование которых прямо связано с новой социальной ситуацией, существует школа, развитие которой обусловлено характерными особенностями и тенденциями, сложившимися в российской психологии на рубеже XIX- XX веков. Это направление, основанное на изучении духовного развития человека, его творческой активности и ориентированное на межпредметные связи, прежде всего с философией, лингвистикой и искусствоведением, представлено исследованиями ученых ГАХН.
2. Точкой пересечения разнообразных психологических концепций, разработанных учеными академии, становится проблема влияния искусства на

сознание и самосознание человека. В связи с этим на первый план выходят исследования “внутренней формы художественного произведения”, которые приводят представителей различных направлений к признанию переживаний, эмоций в качестве основного механизма влияния искусства и культуры в целом на развитие человека и процессов его социализации и инкультурации.

3. Творчество в различных концепциях ученых ГАХН выделяется как один из основных критериев личности. Тем самым творческая активность отождествляется с духовным самосовершенствованием, а одним из важнейших параметров оценки человека становится его включенность в культуру и результаты его творческой деятельности.

4. Работы ученых ГАХН были остановлены в момент их интенсивного и плодотворного развития. В результате директивного закрытия академии была остановлена работа уникального для того периода направления, потенциальные возможности которого были далеко не исчерпаны, что доказывается последними публикациями многих сотрудников академии (Г. Г. Шпета, А. Г. Габричевского, Н. Н. Волкова, Н. И. Жинкина, А. В. Бакушинского и других). Направление в исследовании становления личности, заложенные в школе ГАХН, не получили продолжения в современных теориях, хотя многие открытия, сделанные в то время, созвучны современной проблематике и могут оказать содействие в решении насущных психологических проблем.

**АПРОБАЦИЯ РАБОТЫ** – результаты исследования были доложены на конференциях молодых ученых, проводимых ИРЛ РАО в 1996 и 1997 годах, на конференции, посвященной 75-летию ГАХН, проводимой в институте искусствознания в 1997 году, а также на круглом столе, посвященном творчеству Г. Г. Шпета (1998 г.), на конференции молодых ученых–членов РПО (1999 г.), и на психологической конференции МПГУ в 1999 году.

## **ГЛАВА I. ГАХН - ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ И ОСНОВНАЯ ПРОБЛЕМАТИКА ИССЛЕДОВАНИЙ.**

### **1.1. Задачи и структура Академии**

После революции 1917 года решение вопросов, связанных с различными сторонами культурной жизни страны, было возложено на Наркомпрос, возглавляемый А. В. Луначарским. До 1921 года проблемами искусства занимался художественный сектор Наркомпроса, состоящий из четырех отделов: музыкального, театрального, литературного и изобразительных искусств. В начале 1921 года, когда по инициативе В. И. Ленина разворачивается реорганизация Наркомпроса, старый член партии, искусствовед по образованию, П. С. Коган подает А. В. Луначарскому

докладную записку, в которой обосновывает необходимость создания компетентного органа как возможного центра художественной мысли страны [68]. В мае 1921 года в составе Главного художественного комитета Наркомпроса была образована Научно-художественная комиссия, председателем которой становится П. С. Коган, заместителем - А. М. Родионов, ученым секретарем - А. И. Кондратьев. Задачами комиссии являлось исследование вопросов искусства с исторической и теоретической точек зрения, вопросы синтеза и координации всех видов искусств, разработка планов научно-художественных институтов, учреждений и обществ, а также научно-теоретическое руководство перечисленными учреждениями. Конечной целью образованной Научно-художественной комиссии являлась организация и создание Академии художественных наук [36, 39, 40].

16 июня 1921 года на комиссии были заслушаны программные доклады А. В. Луначарского “О задачах Комиссии“ (Академии) и П. С. Когана “О плане работ Комиссии“ (Академии). Будущая Академия должна была стать экспертно-консультативным органом при высшем государственном учреждении, руководящим художественной жизнью страны. Создание такого авторитетного органа, “решения которого были бы окончательными и выносились бы на основании строго научных данных” [35, С.295], требовало объединение в стенах Академии компетентных представителей всех видов искусства, спецов, а также революционных его представителей. Сложившееся под руководством П. С. Когана ядро Комиссии, в которое входили А. В. Бакушинский, И. В. Жолтовский, В. В. Кандинский, А. А. Сидоров, К. Ф. Юон, В. И. Язвицкий и другие, в дальнейшем становится ядром Академии и ее научных структур.

Научные исследования Академии, помимо направленности их на решение актуальных проблем современности, должны были работать и “на вечность”, т. е. строить новую научную эстетику, систематизируя опыт прошлого. В этом состояла вторая задача, поставленная Луначарским перед

Академией. Основная идея организации деятельности Академии, по мысли П. С. Когана, сводилась к необходимости синтетического изучения искусства. В подготовительный период организации Академии, длившийся до октября 1921 года, на пленарных заседаниях Комиссии обсуждаются доклады научного и организационного характера, связанные с деятельностью будущей Академии [39, 54].

7 октября 1921 года председатель Академического Центра Наркомпроса М. Н. Покровский утверждает положение об Академии, рассмотренное и принятое на заседаниях Главного художественного комитета 30 сентября и 5 октября. В период переживаемого страной финансово-экономического кризиса, когда закрывались учреждения, шло сокращение штатов, остро стояли проблемы с жильем и помещениями, для организуемой Академии выделяются три комнаты в здании Наркомпроса (ул. Остоженка, 53), где ранее располагался Катковский лицей, и зал для заседаний в помещении бывшей Поливановской гимназии (ул. Пречистенка, 32). Согласно принятому положению, а затем и Уставам 1924 и 1926 года, задачами вновь созданной Академии являлось всестороннее научное исследование и разработка вопросов искусства и художественной культуры, в том числе и вопросы синтеза искусств, а также объединение научной деятельности художественных учреждений страны и научно-творческих сил в области искусства. Указанными документами определялись права Академии (в том числе и право содержать свою типографию), ее состав, образуемый из действительных членов, ученых сотрудников, ученых корреспондентов и практикантов, органы Академии (Конференция, Ученый Совет, Правление) и структура Академии [35, 36, 39, 128, 147, 155].

Ответственным за всю деятельность Академии являлся ее Президент, который избирался на три года из числа действительных членов Ученого Совета и утверждался Народным Комиссаром Просвещения. Президент Академии являлся одновременно и Председателем Ученого Совета и Правления Академии. За всю короткую историю существования

единственным и бессменным Президентом Академии оставался П. С. Коган. Ученый секретарь и Вице-президент Академии избирались из числа действительных членов также сроком на три года и утверждались Председателем Академического Центра Наркомпроса. Состав органов управления Академии в 1921 году выглядел следующим образом: Президиум в лице Президента Академии П. С. Когана, исполняющего обязанности вице-президента - Н. К. Пиксанова, ученого секретаря - А. И. Кондратьева. Правление Академии составили перечисленные выше лица и члены Правления - А. В. Бакушинский, А. М. Родионов, Л. Л. Сабанеев, В. М. Фриче, Г. Г. Шпет, Н. Е. Эфрос [39]. Состав Президиума и Правления изменялся за время существования Академии. Так в 1924 году вице-президентом становится Г. Г. Шпет, который, как и П. С. Коган, избирался на эту должность до закрытия Академии. Российская академия художественных наук, позже Государственная академия художественных наук, была уникальна по своему составу, объединяя выдающихся представителей науки и искусства того времени. Достаточно указать, что действительными членами Академии являлись Л. И. Аксельрод, В. Я. Брюсов, А. А. Богданов, Н. А. Бердяев, А. Г. Габричевский, А. Б. Гольденвейзер, А. М. Деборин, В. В. Кандинский, С. Т. Коненков, А. В. Луначарский, К. С. Малевич, П. А. Марков, В. И. Немирович-Данченко, Г. Г. Нейгауз, К. С. Станиславский, Ф. А. Степун, А. Я. Таиров, П. А. Флоренский, Г. И. Челпанов, Г. Г. Шпет, Н. К. Эфрос и другие [68, 148, 149].

Структура ГАХН отражала идею, положенную в основу ее организации, согласно которой предусматривалось развитие деятельности Академии в двух направлениях - "горизонтальном" и "вертикальном" [39]. "Горизонтальное" направление предполагало три линии: линию изучения элементов искусства, линию социологических исследований и линию теоретического обобщения. Для достижения этих целей в структуре Академии выделялись три основных отделения: Физико-Психологическое, Социологическое и Философское. Каждое из отделений имело свой

президиум в составе председателя отделения, его заместителя, секретаря и членов, вело свои пленарные заседания. Отделения организовали исследовательскую деятельность подразделений Академии и руководили общим направлением исследований.

Практическая научная работа, специфичная для каждого вида искусства осуществлялась различными секциями. Таким образом три горизонтальные линии пересекались вертикальными линиями или направлениями исследований по видам искусства: литература, театр, музыка, пространственные искусства и т. д., которые и соответствовали секциям в структуре Академии. Секции также имели свои пленарные заседания, образовывали в своем составе отделы, комиссии и группы, утвержденные Правлением. Работой секции руководил Президиум в составе председателя, заместителя, ученого секретаря и нескольких членов.

За период своего существования структура ГАХН постоянно претерпевала различные изменения: появлялись новые секции, организовывались постоянные и временные комиссии, группы, лаборатории, кабинеты и т.д., но состав отделений оставался прежним. В 1927-28 году во время очередной реорганизации структуры ГАХН отделения были преобразованы в разряды - психофизиологии искусства, общего искусствоведения и эстетики и социологический [68, С. 10; 132]. Первое заседание Научно-художественной комиссии 16 июня 1921 года можно считать началом деятельности Академии, хотя основные исследования стали проводиться по окончании организационного периода в январе 1922 года, когда были сформированы основные структурные подразделения РАХН. За организационный период были подготовлены и обсуждены на пленарных заседаниях 41 научные доклады, среди которых можно назвать следующие: В. В. Кандинский "План работы Академии в области изобразительных искусств", Н. Е. Успенский "Роль позитивных наук и искусства", П. П. Лазарев "Краски и их физико-химическое исследование", А. В. Бакушинский "Прямая и обратная перспектива в искусстве и в восприятии реального пространства",

“Восприятие и переживание произведений искусства”, С. Л. Франк “Роль искусства в позитивных науках”, В. В. Кандинский “Основные элементы живописи”, А. Г. Габричевский “Учение о художественной форме”, Самойлов “Физиология зрения и слуха”, И. Д. Ермаков “Психоанализ и художественное творчество”, Ф. А. Степун “Проблематика художественного творчества” [39, 54].

## **1.2. Общая характеристика деятельности отделений Академии**

Из трех отделений ГАХН первым было организовано Физико-Психологическое Отделение, которое начинает функционировать еще внутри Научно-художественной комиссии до утверждения положения об Академии [39]. Председателем отделения был избран В. В. Кандинский, его заместителем - Н. Е. Успенский, ученым секретарем - Е. Д. Шор, членами отделения становятся А. В. Бакушинский, А. Г. Габричевский, А. А. Шеншин. План деятельности отделения, разработанный В. В. Кандинским и А. Г. Габричевским, распространялся и на секцию пространственных искусств, первоначально организованную в составе отделения. План был принят на пленарном заседании 21 июля 1921г. Задачей Физико-Психологического Отделения являлось раскрытие внутренних законов построения художественных произведений в сфере каждого отдельного вида искусства, что позволяло бы на этой основе установить принципы синтетического художественного выражения. Решение этой общей задачи предусматривало три направления в исследованиях: 1) изучение элементов искусств, как материала, из которого выстраиваются художественные произведения, 2) изучение конструкции в творчестве, как принципа воплощения художественного замысла и 3) изучение композиции в искусстве, как принципа построения идеи произведения. Т. о. задача

отделения определялась исследованием явлений искусства в их синтетическом взаимоотношении, начиная с элементов, продолжая конструкцией и заканчивая композицией [39].

В 1922-23 году председателем отделения становится А. В. Бакушинский, а в его состав входят Н. Г. Александрова, Б. Р. Виппер, В. Н. Домогацкий, И. В. Жолтовский, Р. Р. Фальк, С. В. Шервинский, Б. В. Шапошников, Г. Г. Шпет, К. Ф. Юон, Б. Л. Яворский и другие. Научный план дополнился новой задачей - исследование примитивного искусства и всех стилизующих примитив художественных концепций, что предполагало изучение искусства детей, современных диких и отсталых народов, первобытное искусство, примитив ранне-средневекового искусства, а также примитивизм в современном искусстве [39, 54, 127]. Исследование проблемы примитивного искусства конкретизировалось изучением примитива в живописи, скульптуре, архитектуре, изучением типов и фаз развития и психологии художественного выражения и восприятия в рамках примитивного искусства. Можно предположить, что появление в плане исследований указанной проблематики связано с научной деятельностью А. В. Бакушинского и с его руководством отделением.

К 1925-26 году общий характер работ Физико-психологического отделения определялся следующими основными направлениями: 1) исследование психологии художественного творчества, куда входили вопросы изучения творческого процесса у нормальных и душевнобольных людей, 2) исследование проблемы художественного восприятия, 3) исследование проблемы художественной формы произведения искусства и 4) исследование вопросов, связанных с художественным воспитанием [125, 126, 130]. Развитие исследований, в русле данных направлений, отразилось и на структуре самого отделения. Исследовательская работа распределялась между комиссиями отделения, которые работали в тесном взаимодействии с другими структурными подразделениями ГАХН. В этот период при Физико-психологическом отделении были образованы и функционировали комиссии

по изучению примитивного искусства, по изучению художественного творчества душевнобольных, комиссия по изучению восприятия пространства, комиссия по экспериментальному изучению ритма, комиссия по изучению вопросов, связанных с художественным воспитанием и комиссия по изучению художественного творчества с применением гипноза [126, 147].

Комиссия по изучению творчества душевнобольных под руководством Павла Ивановича Карпова занималась исследованиями особенностей протекания творческого процесса и продуктов творчества людей с различными нарушениями психики. Изучалось творчество лиц, находившихся на излечении в клинических условиях, а также творчество выдающихся художников и писателей, уже ушедших из жизни. Результаты исследований отражались в докладах, среди которых можно перечислить доклады П. И. Карпова “Особенности творчества эпилептиков”, “Психотехника творческого процесса”, “Гениальность и паранояльное творчество”, “Миф и сказка в живописи” о творчестве Врубеля и Чурлениса, как творцов-циклотимиков, Н. М. Костомаровой “Личность и творчество Леонардо да Винчи”, Т. К. Буйневич “Винцент Ван Гог (Патология характера и творчества)”, В. Е. Беклемишевой “Вторая действительность (литературное произведение, как отображение разрыва между сознанием и подсознанием)” о творчестве Л. Андреева, В. П. Дитиненко “Творчество юного композитора Тараса Н.” и другие [14, 125, 126].

Интересным фактом в деятельности комиссии является организация выставки художественного творчества душевнобольных, проходившей в стенах Политехнического Музея с 19 декабря 1926 года по 6 января 1927 года. Более двух тысяч человек посетили выставку, что свидетельствует о высоком интересе к изучаемым комиссией проблемам. В период проведения выставки П. И. Карповым было прочитано шесть лекций научно-популярного характера, которые посетили полторы тысячи человек [14].

Под руководством П. И. Карпова сотрудники комиссии проводили сбор и классификацию анкетного материала выдающихся творческих личностей и изучение биографий творцов, вошедших в историю мировой культуры. Еще одним аспектом изучаемой проблемы являлось исследование творчества заключенных, которые рассматривались как патологические личности, проявляющие себя незаурядными творцами в области художественного творчества. В основу исследований, проводимых Карповым и его сотрудниками, была положена его теория психотехники творческого процесса, явившаяся результатом многолетней работы П. И. Карпова клиническим методом. Данная теория давала возможность теоретического обоснования изучаемых этапов творчества и выделения аналогичных черт, свойственных как здоровому, так и патологическому творчеству.

Комиссия по изучению психологии художественного творчества, работая в тесном сотрудничестве с другими комиссиями и секциями Академии, занималась исследованием проблемы творчества в трех основных сферах искусства - литературе, театральном и изобразительном искусстве. Проводимые исследования строились на основе изучения анкет, биографий выдающихся творцов, как живущих, так и умерших, анализа литературы по проблеме. Единой методологии и единого подхода к изучаемой проблеме не было. Творческий процесс изучался с позиций и психоанализа, и рефлексологии, и психологии творчества, и структурной психологии, и на основе психографического метода, разработанного Маргисом. Главный интерес комиссии был связан с изучением механизма творческой мысли. Поэтому в центре ее внимания оказывались такие вопросы, как соотношение сознательных и бессознательных факторов в творчестве, влияние наследственности и среды, особенности протекания творческого процесса у творца-художника и творца-ученого. Изучая процесс художественного творчества и его отличительные особенности, ученые ГАХН во многом ставили перед собой те же задачи, которые стоят перед современной психологией, занимающейся исследованием креативности, творческого

мышления, одаренности. С этой точки зрения интересны доклады, прочитанные на заседаниях комиссии и совместных заседаниях с другими секциями и подсекциями ГАХН -

Г. И. Челпанова “Понятие творчества и роль подсознательного в процессе творчества”, “Механизм творческой мысли”, “О методах изучения художественного творчества”, И. Р. Эйгес “О поэтическом образе как сновиденном отождествлении”, А. И. Кондратьева “Об обусловленностях процесса творчества”, И. К. Линдерман “Психология творчества Пушкина”, П. С. Попова “Роман Толстого “Семейное счастье” в биографическом и научно-генетическом освещении”, Б. А. Грифцова “Психология Флобера”, В. П. Зубова “Психология творчества Языкова”, Л. Я. Гуревич “Психология актера”, П. Д. Мерненко “Исаак Ньютон и его творчество”, И. Н. Дьякова “К вопросу о природе творчества”, С. С. Скрябина “Понятие художественного творчества”, Т. И. Райнова “Древнеегипетская культура и проблема творчества”, А. Ф. Лосева “О мифотворчестве” и другие [14, 136, 141, 146].

Для терминологической энциклопедии, которая так и не была издана, П. С. Поповым готовилась статья “Психология художественного творчества”, состоящая из двух частей. Первая часть предполагала характеристику методов изучения (субъективного, объективного, биографического, психографического, социологического и т. д.), а вторая представляла собой общую картину развертывания творческих этапов, согласно схемам Гартмана, Дессуара, Маргиса и др., и раскрывала основные физиологические и психологические факторы творчества такие как фантазия, бессознательное, художественная память, эмоциональная жизнь, мышление [14].

Самой многочисленной по составу в структуре Физико-психологического отделения была комиссия по изучению примитивного искусства, возглавляемая председателем отделения Анатолием Васильевичем Бакушинским [126, 147]. Деятельность комиссии разбивалась как бы на два основных русла - изучение детского творчества и искусства примитивных народов. С позиций биогенетического закона исследователи устанавливали

параллели в развитии творчества детей и примитивных народов, изучали структуру художественной формы примитива и его содержания на разных этапах развития, взаимоотношение социального фактора и художественной формы в примитивном искусстве.

Исследованиями примитивного искусства занимались Славянская, Лесюк, Ньюберг, Коваленская, Замятина, Журина, Райхенштейн и другие. Большой цикл работ перечисленных авторов посвящен проблеме пространства, как она решалась в русской иконе, русском народном творчестве, ассирийско-вавилонской и египетской архитектуре, в средневековой миниатюре и живописи раннего Возрождения. Результатом экспедиции сотрудников комиссии летом 1926 года по областям Сибири и Украины были выставка пряников и доклад Г. И. Журиной о сибирских и украинских пряниках, как продуктах народного творчества, воплощающих в себе основные характерные черты примитивного искусства [14].

Изучение вопросов детского творчества с осени 1925 года было расширено включением исследований литературного и речевого творчества под руководством А. К. Шнейдер, а с декабря 1926 года начинает функционировать вновь созданная группа по изучению детского театрального творчества во главе с С. Д. Заскальным. Но по объему и глубине исследования, проведенные именно в области детского художественного творчества, оставались приоритетными [125, 126].

Значительное место в исследованиях комиссии занимала методологическая и методическая разработка вопросов психологии детского восприятия, которая велась Е. А. Флериной, Г. В. Лабунской, Н. И. Журиным, А. П. Зедделер. Проводились исследования восприятия пространства, объемной и плоскостной формы, картин и т. д., на основе которых разрабатывались научно-обоснованные требования к пособиям, игрушкам, детским книгам и др., создавалась методика художественного воспитания детей разных возрастов. Бакушинским и его сотрудниками была также предпринята попытка выработки стандартов по исследованию

художественного восприятия ребенка. С этой целью были разработаны сюжетно-изобразительные, геометрические таблицы и таблицы пространственных схем, с которыми в течение 1927 года проводились ориентировочные опыты.

Кроме исследований восприятия сотрудники комиссии по изучению примитивного искусства, переименованной в 1927 году в Кабинет по изучению примитивного искусства и детского творчества при Физико-психологическом отделении ГАХН, занимались изучением непосредственно детского художественного творчества, преимущественно рисования и конструирования. Экспериментальная исследовательская работа велась в музеях, научных экспедициях в различные области СССР, школах, студиях, 1-ой и 7-ой Опытных станциях Наркомпроса. Важно отметить, что ученики и сотрудники А. В. Бакушинского, такие как Е. А. Флерина, Н. П. Сакулина, Г. В. Лабунская, начинавшие свою научную деятельность в ГАХН, после закрытия Академии и репрессий имели возможность продолжать начатую работу, в отличие от многих, для кого гахновский период творчества остался “звездным часом” их научной деятельности. В дальнейшем ученики Бакушинского становятся ведущими специалистами в области теории и практики художественного воспитания детей [14, 71].

Сотрудниками комиссии была проведена уникальная работа по сбору и анализу детских рисунков, коллекцию которых составили 20 000 экземпляров. Анализ рисунков детей включал в себя различные направления, отражающие основные положения концепции А. В. Бакушинского [2, 4, 6, 7, 8, 9]. Одним из положений его теории являлось выделение периодов и фаз в индивидуальном и родовом творческом развитии на основе преобладания определенного типа восприятия и познания окружающего мира (периоды двигательно-зрительной, зрительно-двигательной и зрительной установки психики). Отсюда один из аспектов анализа предполагал установление периода и фазы творческого развития по рисунку ребенка. С этой целью А. В. Бакушинским были разработаны тесты, включающие в себя ряд

положений для выявления периода и фазы творческого развития данного индивида.

Вторым положением теории Бакушинского являлось соотношение родового и индивидуального факторов в процессе творческого развития личности. Поэтому важными параметрами анализа детского рисунка являлись пол, раса, национальность, влияние среды - семьи и общества. Анализировались рисунки не только российских детей, но и детей различных национальностей : бурят, кавказских народностей и т. д. Подвергалось анализу и педагогическое воздействие, его положительное и отрицательное влияние на творческое развитие ребенка. Сбор и анализ материала детализировался и изучением более узких вопросов, таких как передача пространства, формы, объема, сюжета и т. д. в детском рисунке. Рассматривался и вопрос о диагностической ценности детских рисунков в интеллектуальной сфере по шкале, содержащей 51 параметр, (например, доклад Н. И. Дьякова “Метод исследования интеллектуального развития детей по рисункам”).

Большое место в деятельности комиссии занимала работа по организации выставок детского творчества (1926 год - выставка “Детское творчество”, 1927 год - районная выставка детского творчества в клубе просвещения Хамовнического района г. Москвы, выставка детского творчества в Японии, выставка “Отражение революционных тем в детском творчестве” и выставка методической направленности, иллюстрирующая различные аспекты методики руководства изобразительной деятельностью). В январе 1928 года обсуждался вопрос об организации выставки, отражающей параллели в народном, детском творчестве и искусстве взрослых, имеющей непосредственное отношение к теории А. В. Бакушинского и изучаемой под его руководством проблематике соотношения родового и индивидуального в примитивном искусстве - детском и взрослом [ 14, 64, 71 ]. Итоги работы обобщались не только в выставках и докладах, но и в публикациях - монографиях, сборниках, статьях

программно-методического характера, среди которых наиболее значительными являлись “Художественное творчество и воспитание. Опыт исследования на материале пространственных искусств” А. В. Бакушинского (1925), сборники “Художественное воспитание в практике современной школы” (1925) и “Искусство в трудовой школе” (1926) [9, 14, 33].

Проблемой изучения детского словесного и литературного творчества занимались Е. Ю. Шабад, А. В. Чичерин, И. М. Соловьев, А. М. Смирнов - Кутачевский и др. Исследовались эволюция звуковой и грамматической стороны речи в первые три года жизни, детский словесный фольклор, по методу Ж. Пиаже в Москве проводились исследования спонтанных явлений в детской речи, разрабатывались методы изучения литературного творчества школьников, анкеты, направленные на изучение ранних проявлений одаренности в области литературного творчества [14].

Организованная в 1925-26 академическом году комиссия по изучению вопросов художественного воспитания вела исследовательскую работу в двух основных направлениях - а) изучение эволюции идей художественного воспитания, начиная с времен античной культуры и до современности и б) параллельное исследование и обсуждение современных проблем художественного воспитания. Сотрудниками комиссии были П. И. Четвериков, А. Ф. Лосев, Н. И. Радцига, А. В. Чичерин, А. А. Фортунатов и другие. Итоги деятельности комиссии выразились в подготовке к печати сборника, посвященного проблемам художественного воспитания в Древней Греции и Риме, куда вошли статьи о художественном воспитании в греческих школах, древнем Риме, о воспитании ораторов в древней Греции, а также воззрения на художественное воспитание Платона, Плутарха, Цицерона, Квинтилиана и др. Во второй сборник должны были войти и готовились статьи о художественном воспитании в эпоху Возрождения, которые первоначально заслушивались и обсуждались как доклады на комиссии. Это были работы, характеризующие постановку проблемы художественного воспитания в итальянском и французском Ренессансе, социально-

утопической литературе XVI и XVII веков [14, 119, 120, 123, 124, 125, 129, 130].

Среди вопросов, относящихся к современной постановке проблемы художественного воспитания, можно упомянуть обсуждение исследований, проводимых сотрудниками отделения на Опытных станциях Наркомпроса и обсуждение подготовленной к печати книги Н. И. Сац “О восприятии музыки и выражении музыки в движении”.

В 1924 году, наряду с уже работающей комиссией по экспериментальному изучению ритма, организуется комиссия по изучению восприятия пространства, которой руководит Г. И. Челпанов. Важно отметить, что проблеме пространства уделялось большое внимание в исследованиях, проводимых различными структурными подразделениями ГАХН [47, 147]. Перед вновь созданной комиссией ставились задачи изучения процессов восприятия пространства: бинокулярного зрения, восприятия формы, трехмерного измерения и факторов, определяющих закономерности данного восприятия. По мнению исследователей, решение поставленных задач могло бы пролить свет на проблемы искусствоведения. Это направление научной деятельности Физико-психологического отделения определилось еще в организационный период докладами П. П. Лазарева о физико-химическом исследовании красок, восприятии цвета, А. В. Самойлова о физиологии зрения и слуха и др. Именно в этот период перед отделением были поставлены задачи исследования элементов цвета и линии, художественного восприятия, в том числе и восприятия пространства. В качестве основных методов исследования выделялись наблюдение и эксперимент над содержанием и процессами художественного творчества и восприятия, как и над самим произведением искусства, который рассматривался во всей своей сложности психо-физического объекта. В связи с трудностями материального и технического порядка не было возможности проводить полноценные экспериментальные исследования в этот период, поэтому в основном изучение поставленных задач в основном строилось на

подготовке и обсуждении докладов [38]. Перед Академией остро стояла потребность в организации экспериментальной базы проводимых исследований. С этой целью решением заседания правления РАХН от 26 сентября 1924 года была организована Психо-физическая лаборатория, которая, согласно “Положению о Психо-физической лаборатории РАХН”, являлась научно-вспомогательным учреждением, объединяющим и организующим исследовательскую работу в Академии, требующую применения психологического эксперимента и родственных с ним методов исследования [119,133]. Именно поэтому мы рассматриваем научную деятельность комиссии по изучению восприятия пространства и работу, связывая ее с работой Лаборатории.

Программа научно-исследовательской деятельности лаборатории была разработана совместно Г. Г. Шпетом, на которого было возложено временное руководство лабораторией, и В. М. Экземплярским, который сначала был временным заместителем Шпета, а затем сам возглавлял работу лаборатории.

Многие исследования, проводимые комиссией и лабораторией, базировались на рефлексологическом подходе, что объяснялось непосредственным влиянием А. В. Луначарского, принимавшего активное участие в создании и научной деятельности Академии, особенно в первые годы ее существования. Так в своей статье “Текущие задачи художественных наук”, опубликованной в 1925 году в первом номере Бюллетеней ГАХН, он подчеркивал: “... искусство есть явление психологическое... не хочу этим сказать, что оно связано со старой психологией... куда в сущности в значительной мере относится всякая интроспективная психология. Нет, будем брать психологию в разрезе естественнонаучном, главным образом, как науку о поведении, как сложную рефлексологию, и в этом отношении она представляет собою совершенно иной подход к данной проблеме...ибо здесь мы будем изучать человека-творца и человека, оценивающего искусство. В основу этого психофизиологического отношения к искусству должны быть положены физиологические ощущения, т. е. самое тщательное изучение

органов слуха, зрения и т.д., изучение процессов внимания, воспоминания..., эстетического чувства, начиная от эмпирических наблюдений, от приятного и неприятного сочетания различных элементов (звуков, красок, форм) и продолжая той чисто рефлексологической задачей, которая несомненно является тончайшей и которую можно назвать теорией вкуса.

Сюда же относятся и все проблемы творчества, анализ того, что называется творческой потребностью, “вдохновением”, которое как бы его не отрицали, конечно, существует и за нелепым названием которого надо раскрыть его физиологическую сущность. Особенности творческого организма как такового, вопросы, что такое талантливость, что такое так называемая гениальность, относятся сюда же. Здесь найдут свое место и чисто биологические наблюдения. Вопросы наследственности, влияния среды, условий жизни на творчество, пол, возраст, различные болезненные состояния и т. д. Психологический подход здесь также вполне уместен и необходим”( С. 9 - 10 ).

Согласно Положению, основной задачей лаборатории являлось изучение психофизических процессов, входящих в акт эстетического восприятия и суждения эстетической оценки и деятельность художественного творчества. Направления экспериментальных исследований в значительной степени определялись уже сложившейся историей экспериментальной эстетики. Экспериментальному исследованию подвергались объективные условия суждения эстетической оценки, как отношения между раздражением и эстетическим переживанием. Сюда относились темы, которые уже разрабатывались отдельными авторами и в основном в сфере зрительных и слуховых впечатлений, такие как эстетическая оценка линий, простых и сложных форм, изолированных и комбинированных цветов, сочетаний музыкальных тонов и т. д. Эксперименты позволяли учитывать влияние различных условий предъявления раздражителей на восприятие и эстетическую оценку. Такими

условиями являлись фон для цветов, время, повторение и взаимодействие раздражителей, изменение интенсивности и т.д.

Вторым направлением экспериментальных работ было изучение влияния социального фактора, значения апперцепции, объединяющей отдельные элементарные впечатления, исследование содержания эстетического переживания в его общей форме и индивидуально-психологических проявлениях, а также исследование высших процессов в творческой деятельности: фантазии, памяти на предметы эстетического восприятия и эмоциональной памяти на эстетические переживания.

Третьим направлением экспериментальных исследований предполагалось изучение физиологической симптоматики эстетического переживания с использованием так называемого метода выражений. Сюда же относилось изучение быстроты эстетических реакций и качественные различия мимической и жестикуляционной экспрессивности в творческих и в подражательно-перцептивных актах.

Четвертое направление было связано с изучением вопроса о типе эстетического восприятия и направлялось на исследование индивидуальных различий в сфере эстетических реакций, восприятия и художественного творчества.

Последние два направления практически не были представлены в научно-исследовательской деятельности лаборатории и касались возможности экспериментального исследования генезиса суждений эстетической оценки испытуемых в разных возрастных группах и исследований в области патологического и примитивного восприятия и творчества, этнопсихологии и в сфере фонетической поэтики.

Результаты исследований оформлялись в форме докладов, обсуждаемых на заседаниях лаборатории и комиссий отделения, выходили также и печатные труды лаборатории. В первом их выпуске 1926 года “Сборник экспериментально - психологических исследований” содержались результаты двух исследований: это статья С. Н. Беляевой-Экземплярской и Б.

Л. Яворского “Исследования ладовых мелодических построений” и статья С. В. Кравкова “Исследование цветовой трансформации”. Хотя исследования, проводимые лабораторией в русле сложившихся традиционных исследований экспериментальной эстетики в области восприятия цвета и звука, и не привели к принципиально новым открытиям в указанных областях, они проводились на высоком научном уровне. Доказательством этому служит тот факт, что упомянутые выше работы Кравкова, Яворского и Беляевой-Экземплярской были одновременно приняты к напечатанию в двух лучших немецких психологических журналах (“*Archiv für die gesamte Psychologie*” и “*Psychologische Forschung*”) [14, 32, 65, 70].

Что касается гахновского периода научной деятельности психофизиолога С. В. Кравкова, занимавшегося изучением психофизиологии зрения, то можно отметить его высокую продуктивность. Проводимые им темы экспериментальных исследований того времени отразились в следующих докладах: “Исследование цветовой транспозиции”, “Явление цветовой трансформации”, “Экспериментальное изучение хода цветового утомления” и “О цветах последовательного контраста”.

Анализируя тематику проводившихся лабораторией исследований, можно сказать, что основная часть исследований приходилась именно на первое направление, связанное с изучением эстетической оценки линий, простых и сложных форм, сочетаний тонов и др., и влияний различных условий предъявления раздражителя. В этом направлении велись исследования Т. Е. Карповцевой, Н. П. Ферстер, А. А. Смирнова, Н. А. Черниковой, Н. В. Петровского, Е. А. Мальцевой, В. А. Паульсон-Башмаковой, О. И. Никифоровой, А. Н. Залесской и др [14, 119, 120, 124, 125, 126, 133, 142, 144, 145]. Особое место в работе лаборатории занимают исследования, проведенные в 1928-29 году совместно с теоретической подсекцией театральной секции, куда относятся доклады С. Н. Беляевой-Экземплярской “Сравнительное описание актерского исполнения”, Л. А. Складар “Опыт описания целой роли” и Б. М. Теплова “Выработка методов

ритмического анализа видимой стороны актерского исполнения” и “Исследование оперного жеста” [142, 145, 150, 151, 152, 153]. Именно эти работы являются отражением разрабатывающихся в ГАХН проблем стиля, внутренней формы художественного произведения, связанных с построением новой методологии исследования культуры и искусства [46].

Вторым в хронологическом порядке было организовано Социологическое отделение - единственное отделение в Академии, поставившее в основу своих работ марксистский метод исследования [35, 39, 40, 57]. План деятельности отделения, разработанный В. М. Фриче, был заслушан и принят 22 октября 1921 года. Согласно принятому плану, основное внимание уделялось исследованию искусства с точки зрения его социального происхождения и значения, вопросам художественной жизни в плане государственного строительства, а именно - вопросам художественного образования и воспитания, изучению планов школы и внешкольных учреждений, пропаганды и агитации и так далее. Начало деятельности отделения ознаменовалось изучением трудов марксистов (Маркса, Энгельса, Меринга, Каутского, Плеханова и других) по вопросам искусства. Председателем отделения был В. М. Фриче, а ее членами - А. В. Луначарский, Л. И. Аксельрод, Б. Р. Виппер, Н. К. Пиксанов, В. Ф. Переверзев и др. В составе отделения были образованы Отделение (позже - кабинет) по изучению революционного искусства, комиссия по изучению нового русского искусства, кабинет революционной литературы, комиссия по изучению социальных мотивов в истории русской живописи. Как отмечено в обзоре Главнауки Наркомпроса о ее борьбе с идеологическими уклонами в науке и искусстве в 1923- 24 году в первом томе книги “Культурное строительство в РСФСР. 1917 - 1927.” (Ч. 2, М., 1984) : “ Из учреждений большую работу в указанном направлении вела Российская академия художественных наук (РАХН), в лице ее третьего отделения - социологического, которое поставило и разрешает задачи: 1) анализ и критика старой эстетики, 2) изучение генезиса искусства на почве

производственных отношений, изучение искусства с классовой точки зрения, 3) о социологических элементах в искусстве...” (С. 212). Социологическое отделение, изначально претендовавшее на ведущую организующую роль в Академии, особенно заметно активизирует свою деятельность в этом плане в 1927 - 28 академическом году, о чем свидетельствует № 10 Бюллетеней ГАХН: “В 1927-28 академический год разряд вошел с совершенно новой установкой своей работы. Было решено центр тяжести в деятельности разряда перенести *с самостоятельных заседаний и докладов на систематическое участие в работах остальных ячеек Академии*<sup>1</sup>, которые в той или иной мере по особенностям своего материала или, главным образом, по его *трактовке*, входят в круг вопросов, интересующих разряд. Это мероприятие было вызвано рядом причин и вытекало из всего опыта прошлых лет. Играло роль здесь и бедность квалифицированных марксистских искусствоведческих сил.. Но главным соображением было то, что лишь путем перенесения центра тяжести на участие в работах всех разделов и секций Академии, Социологический разряд *сможет выйти за пределы замкнутой ячейки* и действительно выполнять свои функции разряда, - *направлять и объединять работу всех органов Академии* в данном подходе к искусству” (С. 5). С этой целью были введены периодические пленарные заседания разряда с участием представителей других подразделений Академии для обсуждения организационных и чисто научных вопросов проблематики марксистского изучения искусства. С другой стороны, каждый член Социологического разряда прикреплялся к определенной ячейке Академии и был *обязан* принимать участие в ее работе, кроме непосредственной работы в самом разряде. Эти изменения внутри Академии и назревающие на рубеже 20-х - 30-х годов в стране в целом отразились на научной работе ГАХН. После 1927 года, судя по отчетам, снижается не только общий объем проводящихся исследований, но, как

---

<sup>1</sup> Здесь и далее курсив мой

правило, и их оригинальность, разнообразие взглядов и подходов к изучаемым проблемам [124, 140].

Последним организовывалось Философское отделение, задачи и план деятельности которого были разработаны председателем отделения Г. Г. Шпетом и приняты в конце февраля 1922 года. Заместителем Шпета являлся А. Г. Габричевский, ученым секретарем - Б. В. Шапошников. В состав отделения входили Л. И. Аксельрод, А. В. Бакушинский, Б. Р. Виппер, Д. С. Недович и другие, позднее - Н. И. Жинкин, Н. Н. Волков, А. Г. Цирес, Г. О. Винокур, А. С. Ахманов, Б.В. Горнунг, В. П. Зубов, А. Ф. Лосев, Т. И. Райнов и другие [39].

Центральной проблемой исследований Философского отделения была разработка методологических вопросов художественных наук и эстетики. В структуре отделения работали комиссии по изучению художественной формы, проблемы времени, по истории эстетических учений, по изучению художественного образа, философии искусства. До создания Философского отделения деятельность Академии определялась тремя направлениями: изучением физической стороны искусства, законов оптики, акустики и т. д., психологической стороны с точки зрения рефлексологии, именно в таком разрезе ставилась А. В. Луначарским задача исследования искусства как психологического явления. Затем эти направления объединились в одно в Физико-психологическом отделении. Как явление социологическое, изучение искусства требовало разработки и применения социологического анализа искусства с позиций марксистской идеологии, что и составляло основу деятельности Социологического отделения. Для плодотворной деятельности Академии, по мнению Шпета, была необходима общая фундаментальная философская база, которая объединила бы все проводимые исследования в стройную систему и могла бы дать объяснения всем изучаемым аспектам. Разработкой такой единой философской методологической базы и занималось Философское отделение ГАХН в лице Г. Г. Шпета, его учеников и сотрудников [39, 42, 57].

В своем программном докладе в феврале 1926 года “К вопросу о постановке научной работы в области искусствоведения”, опубликованном в № 4 - 5 Бюллетеней ГАХН, Шпет подчеркивал: “...именно наше время и у нас создало Академию Художественных наук, прямая цель которой не просто объединить под одним ученым кровом и за одним столом литературоведов, музыковедов, театроведов и, скажем условно, пластоведов, а, объединив их, побудить работать в направлении общего синтетического, или, может быть, лучше было бы сказать, синехологического искусствоведения” (С. 11). Рассматривая искусство, науку, право и т. д. как модификации и формы единого культурного сознания, Шпет говорил о необходимости построения работы Академии на межпредметных, межкультурных связях, что позволило бы понять и объяснить искусство и культуру, бытие человека во всех его проявлениях [41, 42, 43, 83, 96]. Положения теории Шпета, содержащиеся в его научных трудах и докладах (“Проблемы современной эстетики”, “Внутренняя форма слова”, “Искусство как вид знания” и др.), выделяющие внутреннюю форму слова как основную универсальную единицу, единый объяснительный принцип социального бытия человека, определяли развитие того подхода, который разрабатывался учеными Философского отделения и затем детализировался, наполнялся конкретным содержанием в исследованиях лингвистов, искусствоведов и т.д. Иллюстрацией такого подхода к исследованию на материале изобразительного искусства, портретного жанра и литературы был выход сборников трудов Философского отделения “Художественная форма” и “Искусство портрета” [34, 72].

Проблемы внутренней формы и образа являлись одними из основных проблем в русле научных исследований ГАХН и затрагивались в научных докладах как комиссий Философского отделения (комиссией по изучению проблем художественной формы, философии искусства, комиссией по изучению художественного образа), так и в научных докладах секций и комиссий других подразделений Академии [14, 52, 57, 119, 120, 124, 129, 130, 131, 137, 138, 139]. Конкретные исследования были посвящены изучению

проблемы художественной формы, художественного образа применительно к различным видам искусства - музыке, поэзии, театру, архитектуре, живописи и т. д. Такое внимание к исследованию указанных проблем объяснялось особой ролью внутренней формы в передаче смысла, сущности произведения искусства, его сложной связью с внешней формой, различными способами экспрессии, выразительности, специфичными для каждого вида искусства и вызывающими определенное эмоциональное состояние у воспринимающего. В качестве примеров можно привести доклады А. Г. Габричевского “Учение о художественной форме”, Г. Г. Шпета “Понятие внутренней формы у Гумбольдта”, А. А. Губера “Проблема образа и его структуры”, М. А. Волошина “Образный пейзаж”, А. А. Сидорова “Проблема портретного образа”, Н. И. Жинкина “Портретные формы”, Б. Ю. Айнхельвальда “Строение словесного образа” и другие [54, 137, 138, 139].

Важно подчеркнуть, что разработка единой методологической основы не исключала различий, а порой и разногласий во взглядах ученых. Дискуссии, проводившиеся в ГАХН, споры и прения по докладам, которые затягивались до глубокой ночи, а иногда занимали несколько заседаний, доказывают, что в Академии шел активный процесс творческого, подлинно научного поиска, не скованного идеологическими рамками [14, 162].

Помимо перечисленных выше проблем, Философское отделение занималось исследованиями проблемы стиля (в связи с проблемой художественной формы) и подготовкой словаря художественной терминологии. Специально созданная комиссия по составлению словаря художественной терминологии совместно с учеными различных комиссий и секций ГАХН провела уникальную работу по составлению статей для предполагаемого издания. Словарь, который так и не был издан, по идее его создателей, должен был стать своеобразным глоссарием нового искусствоведения.

### 1.3. Комиссии и секции ГАХН, сущность их деятельности

Таковыми были основные отделения ГАХН, представляющие собой как бы три “горизонтальные” линии исследований и руководящие их общим направлением. Как уже отмечалось, эти “горизонтальные” линии пересекались рядом “вертикальных” линий по видам искусств и соответствовали названиям секций Академии - литературной, театральной, пространственных искусств и другим.

26 октября 1921 года состоялось организационное заседание литературной секции, основной задачей которой было научное изучение литературы во всей полноте ее разнообразных школ, течений, направлений и индивидуальных авторов. Объектом исследований секции был признан и весь объем мировой поэзии во всех ее проявлениях и видах. Председателем секции был избран М. О. Гершензон, заместителем - Н. К. Пиксанов, ученым секретарем - Л. П. Гроссман. В состав секции входили Л. И. Аксельрод, В. Я. Брюсов, Н. Л. Бродский, В. В. Вересаев, Б. И. Ярхо и другие.

При секции были образованы Редакционная комиссия, комиссии по изучению русской критики, по изучению творчества Ф. М. Достоевского, комиссия по изучению исторической и теоретической поэтики, комиссия по описанию архивных материалов, которая в частности занималась изучением и описанием материалов Остафьевского архива, содержащего документы, относящиеся к пушкинской эпохе и истории русской литературы середины XIX века, а также описанием других литературных архивов. В составе секции создавались и временные комиссии, деятельность которых была связана с изучением творчества и подготовкой к юбилеям видных деятелей литературы (Толстого, Блока и т. д.).

Театральная секция, образованная после присоединения к Академии в конце 1921 года Института Театроведения, начала работать с 1 января 1922 года. Секция ставила своей целью научную разработку вопросов театрального искусства в историческом и теоретическом разрезах. Основными

направлениями исследований секции были изучения творчества актера, драматургии и сцены. Состав секции выглядел следующим образом: председатель - Н. Е. Эфрос (позже П. М. Якобсон), ученый секретарь - А. А. Марков, члены - А. А. Бахрушин, Н. Л. Бродский, Л. Я. Гуревич, Н. П. Кашин, В. И. Немерович-Данченко, И. А. Новиков, С. А. Поляков, В. Г. Сахновский, К. С. Станиславский, Т. Я. Таиров, Т. Л. Щепкина-Куперник, М. Д. Эйхенгольц, А. И. Южин и др.

Секция занималась изучением и описанием рукописных материалов, хранящихся в театральном Музее им. А. А. Бахрушина, изучением творчества видных драматургов в связи с предстоящими юбилеями (Островского, Грибоедова, Чехова и т.д.), подготовкой к изданию Театральной энциклопедии в форме словаря, со статьями по всем отраслям театрального искусства и словаря актеров Малого театра (к 100-летию Малого театра).

Изучение творчества актера велось в трех направлениях: 1) разработка анкеты по психологии сценического творчества и сбор анкетного материала (были собраны анкеты М. Н. Ермоловой, Е. К. Лешковской, М. А. Чехова, А. Г. Коонен, А. П. Петровского, В. В. Лужского и др.), 2) разработка методологических принципов изучения игры актера и 3) выработка методов фиксации спектакля и игры актера. При секции были созданы комиссии по методологии и истории театра, по изучению Революционного театра, рабочего зрителя, по изучению автора. Также была образована театральная мастерская под руководством В. Г. Сахновского, занимавшаяся дальнейшей подготовкой сценических деятелей, уже получивших театральное образование.

Театральное искусство, по мнению Шпета, один из самых синтетических видов искусств, поэтому в деятельности театральной секции принимали активное участие не только театроведы, актеры и драматурги, но и художники, музыканты, литераторы, философы и психологи ( Выготский, Теплов, Беляева-Экземплярская, Якобсон). Л.С. Выготским на заседании

подсекции психологии сценического творчества театральной секции 23 января 1928 года прочитан доклад “К изучению психологии творчества актера”, в котором был поставлен ряд методологических проблем, связанных с определением границ и методов психологического изучения сценического творчества [14, 124]. Из печатных работ, отражающих деятельность ученых театральной секции можно назвать “Творчество актера. О природе художественных переживаний актера на сцене”( М., ГАХН, 1927) Л. Я. Гуревич, “К. С. Станиславский. [Очерк характера]” Л. Я. Гуревич (под общей редакцией П. С. Когана, М., Теа-кино-печать, 1929), “Психология сценических чувств актера. Этюд по психологии творчества” П. М. Якобсона, вышедшую уже после закрытия ГАХН в 1936 году.

Основной задачей музыкальной секции, организованной в январе 1922 года, было всестороннее изучение вопросов науки о музыкальном искусстве, в круг которых входили проблемы музыкальной теории, истории, художественной техники, психологии и физиологии музыкального восприятия, а также музыкальной акустики. В составе комиссии под председательством Л. Л. Сабанеева работали А. Б. Гольденвейзер, Н. С. Жилев, Г. Э. Конюс, К. А. Кузнецов, Б. Б. Красин, А. Д. Кастальский, Н. Я. Мясковский, Б. Л. Яворский и др. В марте 1923 года к музыкальной секции РАХН был присоединен Государственный институт музыкальных наук. На объединенном заседании музыкальной секции и института председателем секции был избран Н. А. Гарбузов. Секция занималась изучением проблем музыкальной формы, сбором исторического материала по русской музыке, составлением большой музыкальной энциклопедии, представляющей сводку всех современных знаний о музыке.

Секция изобразительных искусств, изначально входившая в состав Физико-психологического отделения, с января 1922 года выделилась в самостоятельную ячейку Академии. Основным направлением научной деятельности секции являлось синтетическое исследование проблем изобразительных искусств во всех видах пространственных искусств -

живописи, архитектуры, скульптуры и т.д. В дальнейшем произошло выделение из состава секции архитектурной и скульптурной групп, но 15-месячный опыт работы показал нецелесообразность такого разделения. Постановлением Правления РАХН от 20 апреля 1923 г было признано необходимым объединение трех секций - скульптурной, архитектурной и изобразительных искусств в одну секцию пространственных искусств с тремя подсекциями - архитектурной, скульптурной и живописной. Председателем вновь созданной секции был избран Б. Р. Виппер, председателем подсекции живописи - К. Ф. Юон, председателем архитектурной подсекции - И. В. Жолтовский и скульптурной подсекции - В. Н. Домогацкий.

Как уже отмечалось, структура Академии на уровне секций и комиссий подвергалась значительным изменениям на протяжении всего существования ГАХН. Кроме перечисленных структурных единиц, в состав Академии входили анкетная комиссия, секция полиграфических искусств, занимавшаяся исследованием вопросов социологического, эстетического и технического порядка, связанных с книгой и ее производством. Научная деятельность полиграфической секции распределялась между ее отделами: библиотечным, графических искусств, общего книговедения, отделом гравюры и архива. В 1922 году была образована специальная комиссия по изучению художественной промышленности, комиссия по художественному воспитанию, библиографический кабинет, хореологическая лаборатория, занимавшаяся научно-технической разработкой вопросов, связанных с искусством движения; орфоэпическая комиссия, мастерская репродукции, главный редакционно-издательский комитет, осуществляющий всю издательскую деятельность Академии, комиссия по крестьянскому вопросу [35, 39, 40].

Организация научной деятельности РАХН, объединившей ведущих специалистов в области всех видов искусств, требовала создание при Академии централизованной библиотеки по вопросам искусства. В этих

целях в начале 1922 года рядом постановлений Академии была передана библиотека бывшего Литературно-художественного кружка, остатки книжного фонда по вопросам литературы, искусства и общественных наук и ряд библиотек и частных собраний, в том числе библиотека Долгоруковых, Компонари и др. Таким образом, к 1923 году библиотека РАХН насчитывала около 40-50 тысяч томов. При библиотеке был организован читальный зал и кабинеты для индивидуальных занятий членов Академии [39].

Особого внимания заслуживает выставочная деятельность ГАХН, как экспертно-консультационного органа. За 1923-1929 годы Академия приняла участие в организации 191 внутрисоюзной выставки, самыми крупными из которых были Художественно-промышленная выставка 1923 года, “Искусство народов СССР” 1927 года, посвященная 10-летию Октябрьской революции. Со второй половины 20-х годов проводились выставки мастеров зарубежного искусства: “Революционное искусство Запада”, выставка венгерского художника Белы Уица (1926), выставка современного французского искусства (1928) и т. д. ГАХН принимала участие и в организации советских художественных выставок за границей (XIV Международная Венецианская выставка, Международная выставка декоративных искусств и художественной промышленности в Париже и др.). Только за один 1926 год ГАХН получила около 40 приглашений для участия в зарубежных выставках, однако была вынуждена отказаться из-за отсутствия материальных средств [14, 68, С. 12].

Административно-хозяйственная работа Академии была возложена на Административное управление, состоящее первоначально из финансового, хозяйственного и информационного отделов, а также общей канцелярии и секретариата. В дальнейшем в структуру управления вносились изменения.

## 1.4. Сокращение и директивное закрытие ГАХН

В конце 20-х годов изменяется социальная ситуация в стране, что отразилось на положении Академии и ситуации внутри ее самой. Поворот от НЭПа к “генеральной линии”, политика проводимых большевиками преобразований в области культуры, вошедшая в историю как “культурная революция” была связана с усилением идеологизации культуры. Вся система народного образования, общественные науки, литература, театр, искусство в целом, отвечая социальному заказу, становились инструментами идеологического воздействия власти на массы. Единственно правильным методом провозглашается диалектический материализм, и проявления всякого инакомыслия начинают подвергаться гонениям и критике.

В сложившейся ситуации ГАХН, где только одно Социологическое отделение строило свои исследования, основываясь на марксистской идеологии (и усилило в это время свои стремления быть ведущей организующей единицей Академии) становится удобной мишенью для критики. В мае-июне 1928 года проходит судебный процесс по “Шахтинскому делу”, а на июльском пленуме ЦК ВКП (б) того же года Сталин формулирует печально известный тезис об обострении классовой борьбы по мере продвижения к социализму. С 1929 по 1936 год проходит серия генеральных чисток. Начинаются массовые репрессии и физическое уничтожение тех, кто вызывал сомнение с точки зрения своей “надежности” и “устойчивости”.

С конца 1928 года разворачивается “газетная кампания” против ГАХН, которую обвиняют в пренебрежении марксистской методологией [53, 68]. После “чистки”, проведенной в 1929 г. в ГАХН научные исследования в академии были практически остановлены [57, 59]. 10 апреля 1931 года история деятельности ГАХН заканчивается постановлением СНК РСФСР “Об организации Государственной академии искусствознания и Государственного научно-исследовательского института языка” на базе

ликвидированных Государственного института археологии и искусствознания, Института литературы и языка, Института музыкальной науки, Московской Государственной академии художественных наук и Ленинградского государственного института истории искусств [15].

Никакая другая научная организация не подверглась таким сильным репрессиям, как ГАХН. Многие ее сотрудники были арестованы, высланы, физически уничтожены, сломлены морально [26, 58, 59]. Многие вынуждены были заниматься переводами, найти незаметные должности, чтобы продолжать научную деятельность, но уже никогда не возвращались к исследованиям, начатым в ГАХН, и в своих работах стремились избегать каких-то упоминаний об Академии. Архивы ГАХН были уничтожены, что осталось - закрыто для исследований, и только недавно появилась возможность изучения деятельности Академии по сохранившимся архивам, находящимся в РГАЛИ, РГБ и у частных лиц.

Как отмечают многие исследователи [42, 47], ГАХН являлась продолжением традиций культурной жизни русского общества, заложенных опытом русских интеллектуальных кружков и религиозно-философских обществ. ГАХН собрала в своих стенах лучших представителей интеллигенции 20-30-х годов, ведущих профессионалов во всех областях искусства, принадлежавших различным научным школам и направлениям. Но это было объединение единомышленников, связанных идеей ценности духовной культуры, проблемой поиска сущности культуры, ее смысла и значения в жизни общества и человеческой личности.

Нельзя сказать, что психология и психологические исследования занимали приоритетное положение в научной деятельности ГАХН. Психология скорее выполняла второстепенную функцию, ограничиваясь исследованиями, направленными на решение задачи поиска психологических закономерностей воздействия искусства, культуры как таковой на человека, т. е. в основном собственно психологические исследования были ограничены изучением особенностей восприятия. Анализ проблематики научных

исследований академии дает возможность говорить о том, что основные психологические идеи в ГАХН развивались в неспецифической форме в русле философских исследований, истории искусств, искусствоведения и т. д.

Наука в ГАХН развивается в русле закономерностей развития отечественной науки, характерной особенностью которой является антропологизм [44]. Через анализ искусства, изучение проблем художественной формы ученые ГАХН приходят к проблеме творчества, творческой личности, значения искусства, культуры в целом в формировании сознания и самосознания человеческой личности. Эти проблемы разрабатываются в концепциях Г. Г. Шпета, А. Г. Габричевского, А. В. Бакушинского и других ученых академии. Отличительной особенностью этих теорий является их субъектность. Рассматривая искусство, художественное произведение как материализованную, объективированную, кристаллизованную духовность, теории ученых ГАХН, так или иначе, выходят на проблемы субъекта, проблемы личности. Таким образом, идя от частных вопросов искусствоведения, ученые ГАХН в своих теориях делают попытку перейти к глобальным проблемам социального и духовного бытия человеческой личности. Основным достижением исследований, проводимых в ГАХН в этой области, явилось изучение влияния произведения искусства (как частного случая культуры) на личность и объяснение механизма этого влияния.

Как уже отмечалось, общность в понимании ценности культуры, искусства, их значения в формировании духовной жизни личности и человеческого общества в целом, не означала общности подходов в психологических концепциях, создаваемых учеными академии, в стенах которой работали представители разных научных школ и направлений.

**ГЛАВА II. ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ ВЗГЛЯДЫ А. В. БАКУШИНСКОГО  
И Г. И. ЧЕЛПАНОВА.**

**2. 1. Творческая биография А. В. Бакушинского**

Анатолий Васильевич Бакушинский (1883 - 1939) - искусствовед, психолог и педагог, являлся действительным членом ГАХН и председателем Физико-психологического отделения. Бакушинский приходит в Академию практически сложившимся ученым. В период с 1918 по 1921 годы он переходит к теоретическому обобщению своей практической работы в области восприятия изобразительного искусства и определяет в общих чертах свою систему воспитания художественного воспитания. Основные положения своей теории Бакушинский формулирует в брошюре “Музейно-эстетические экскурсии”, вышедшей в 1919 году [5]. Научная деятельность в ГАХН, проводимая под руководством Бакушинского его учениками, являлась продолжением начатых им исследований и периодом, когда складывается культурно-философская концепция ученого, на которую не могла не повлиять атмосфера, царившая в академии.

А. В. Бакушинский родился в Верхнем Ландехе Владимирской губернии. В юношеские годы Бакушинский мечтал стать художником, занимался скульптурой и рисунком. На интерес и любовь к искусству будущего ученого оказали влияние и впечатления детства и юности, прошедших в старинных иконописных центрах России - Палехе и Холуе. В дальнейшем интерес Бакушинского к народному творчеству проявится в создании интересной теории примитива и деятельности по возрождению народных промыслов Палеха, Мстеры, Холуя, Горьковской области, проводившейся под его непосредственным руководством и при его участии.

В 1905 году Бакушинский поступает на историческое отделение историко-филологического факультета Юрьевского университета, который заканчивает в 1911 году. В этот период он увлекается историей искусства (античностью и европейским средневековьем) и философией, особенно эстетикой Гегеля и вопросами гносеологии. С 1912 по 1914 годы Бакушинский продолжает свое обучение в Педагогическом институте им. П. Г. Шелапутина, куда принимались только лица с высшим образованием. Еще являясь студентом названного института, Бакушинский начинает свою

педагогическую деятельность, читая курс истории искусства в московском Петропавловском училище и проводит исследования в сфере психологии художественного восприятия, которую он кладет в основу первых опытов своей системы художественного воспитания.

Увлечение Бакушинского историей искусств отразилось и на выборе темы диссертации “Об исторических условиях возникновения готического стиля в Северной Франции”, которую он защищает в 1914 году и получает степень кандидата.

С 1917 года А. В. Бакушинский активно занимается преподавательской деятельностью, читая курсы теории и истории искусства в различных высших учебных заведениях: в Шелапутинском институте, университете Шанявского, Военно-педагогическом университете, Пречистенских курсах. С 1920 года в качестве профессора он читает лекции в Высших государственных художественных мастерских, I МГУ, Литературно-художественном институте им. В. Я. Брюсова, в Институте философии, литературы и искусства.

Научную работу в ГАХН Бакушинский совмещает с работой в Институте археологии и искусствоведения и Научно-экспериментальном институте художественной промышленности, где он также являлся действительным членом. Именно в период работы в ГАХН выходят в свет самые значительные, по свидетельству самого ученого, работы Бакушинского - “Линейная перспектива в искусстве и в зрительном восприятии реального пространства” (1923) и “Художественное творчество и воспитание. Опыт исследования на материале пространственных искусств” (1926), в которой он развивает новую концепцию, охватывающую явления детского и примитивного искусства в их взаимоотношениях с мировым искусством [4, 9].

С 1917 по 1926 год А. В. Бакушинский являлся хранителем Цветковской художественной галереи в Москве, а с 1927 года - заведующий отделом графики Государственной третьяковской галереи. После ликвидации

академии Бакушинский остается на этой должности до самой своей смерти в 1939 году. Статьи Бакушинского, посвященные проблемам современного музея, музейно-эстетическим экскурсиям, занимают видное место в списке работ ученого наряду с монографиями по истории русского искусства, народных промыслов и исследованиями творчества выдающихся мастеров живописи, скульптуры и графики. В 1936 году Бакушинскому присуждают ученую степень доктора искусствознания. Заслугой А. В. Бакушинского является подготовка и воспитание целой плеяды учеников, многие из которых, продолжая дело, начатое Бакушинским, становятся впоследствии искусствоведами, ведущими специалистами в области теории и методики эстетического воспитания детей [12,71].

## **2. 2. Психология художественного творчества А. В. Бакушинского**

Основные положения культурно - философской концепции А. В. Бакушинского о значении и социальной роли искусства, подходы к воспитанию и развитию культуры творческой личности содержатся в его статьях и монографиях: “Музейно-эстетические экскурсии”(1919), “Художественная организация школьной жизни”(1921), “Художественное творчество и воспитание”(1925), “Линейная перспектива в искусстве и зрительном восприятии реального пространства”(1923), “О задачах и методах художественного воспитания”(1926), “Игрушка как разновидность примитивной пластики”, “Происхождение игрушки”(1930) и многих других, главным из которых является “Художественное творчество и воспитание. Опыт исследования на материале пространственных искусств”, вышедшей в свет в гахновский период творчества ученого [2, 4, 5, 6, 8, 9, 10, 11, 12].

Условно в теории Бакушинского можно выделить три основных направления: выделение периодов и фаз развития психики и творчества в

развитии индивида и общества, психология художественного восприятия и разработанная на их основе методика художественного воспитания.

Бакушинский строит свою теорию, исходя из основных положений биогенетического закона, согласно которому закономерности индивидуального развития человека являются и закономерностями общего, родового развития. Как считал сам А. В. Бакушинский, приложение этой гипотезы и выходящих из нее конкретных выводов к исследованию мирового искусства привели к ломке всех его искусствоведческих воззрений. Под влиянием этой ломки он начинает большую коллективную работу в РАХН, основными направлениями которой были установление параллелей между явлениями детского и примитивного искусства, установление типически сходных фаз в индивидуальной и родовой творческой эволюции, изучение влияния пола, расы, социальной среды на детское творчество, изучение законов детского художественного восприятия и творчества, а также поиск и разработка наиболее целесообразных методов художественно-педагогического воздействия [6, 9, 14, 33, 119, 120, 124, 125, 126]. Результаты личной и общей коллективной работы, проводимой под руководством Бакушинского, приводят его к выводу, что типическая индивидуальная творческая эволюция повторяет собою в основных чертах типическую родовую эволюцию, как в предпосылках общепсихологического развития, так и в явлениях, которые функционально связаны с ним (в свойствах художественной формы, художественного содержания и их изменениях) [9, С. 126]. Считая художественное произведение, продукты творчества индивидуальные и родовые оформлением внутренних переживаний и впечатлений от внешнего мира, Бакушинский через анализ и установление сходства художественной формы этих продуктов приходит к предположению о сходстве основных свойств психики индивидуальной и родовой. Это предположение стало рабочей гипотезой, которая, по мысли Бакушинского, дает возможность объяснения ряда неясных моментов в явлениях индивидуального и родового творчества.

Таким образом, в области материально-пространственного восприятия и переживания человеком окружающего мира и творческого выражения этого восприятия и переживания в художественной форме в индивидуальном и родовом развитии Бакушинский выделяет три периода: период двигательно-зрительной установки психики, период зрительно-двигательной установки и период зрительной установки психики [6, 9]. Первый период характеризуется преобладанием двигательно-осязательного метода восприятия и организации впечатлений от мира, второй - постепенным усилением зрительного метода, его борьбой с методом двигательно-осязательным и постепенным преобладанием зрительного. Третий период зрительной установки психики, основной чертой которого является полное подчинение зрительному методу способов двигательно-осязательной пространственной ориентации. Эти три основные периода или линии развития психики и творческой эволюции являются общими как для индивидуального, так и для родового развития. По мнению Бакушинского, они повторяются в развитии разнообразных художественных культур на путях мировой истории, что проявляется и в создании соответствующих данным культурам типических художественных формах произведений искусств. Индивидуальные же особенности, которые придают неповторимый, специфический характер каждой культуре, появляются только на твердом каркасе этой общей структуры. Отсюда общий процесс творческой эволюции понимается и объясняется Бакушинским, исходя из процесса индивидуальной творческой эволюции, в которой кристаллизуется весь коллективный опыт и путь человечества. В своей индивидуальной творческой эволюции человек проходит все фазы того общего пути, который не успевали пройти до конца некоторые культуры.

Изучая влияние различных факторов на формирование индивидуального и родового сознания и творческую эволюцию, Бакушинский приходит к выводу, что формирование родового сознания и родовой художественной формы функционально и очень тесно связано с

уровнем социально-экономических условий развития материальной и духовной культуры, что нельзя сказать о развитии индивидуального сознания. Индивидуальное развитие отражает родовую эволюцию в основных формах вне условий экономической и культурной обстановки, социальной среды. Причем, первый период характеризуется преобладающим влиянием обще - биологического фактора, родового сознания, во второй - существенную роль начинают играть факторы полубиологического и полусоциального характера, такие как пол, раса, национальность, семья, и в последний период преобладающим становится воздействие чисто социального, общественного характера. При этом Бакушинский неоднократно подчеркивает, что воздействие всех этих внешних факторов, кроме первично-биологического, оказывают влияние лишь на темп и некоторые частные особенности психики и характера творчества, не внося качественных изменений в общее течение процесса и основные периоды развития сознания и творческой активности индивида. Но, по мысли Бакушинского, и эти частности постепенно закрепляются наследственностью и принимают со временем полубиологический характер, включаясь во внутренний процесс органического развития индивида [9].

Определяя личность, как замкнутый в себе мир с дисциплинированной волей и подчиненными ей душевными и физическими силами, А. В. Бакушинский связывает этапы развития личности с этапами развития сознания, которые обусловлены характером и способом восприятия и переживания мира, т. е. установкой психики. Рассматривая продукты творчества как формулу взаимоотношений между личностью и миром, Бакушинский через анализ художественных произведений (продуктов детского творчества и примитивного искусства) приходит к выделению характерных особенностей развития психики человека, этапов становления личности в онто- и филогенезе. Изменение характера взаимоотношений между личностью и миром, обусловленные уровнем развития сознания, определяет и переход к более высокому этапу личностного развития.

Первичный хаос впечатлений ребенка и первобытного человека является отражением хаоса внутреннего. Возникающее единство сознания проявляется в разделении общего хаоса впечатлений на “Я” и “не-Я”, где “не-Я” - мир впечатлений, четко противопоставляется сознанию - внутреннему миру. Становление личности на этом этапе происходит через обособление личности от внешнего мира, через противопоставление “Я” и “не-Я”. Такой период интенсивного самособирания, самостроения личности, становление “Я” в онтогенезе длится, согласно теории Бакушинского, до 3 лет. Единство, одноцентрие сознания ведет к единству и одноцентрию личности. На этой стадии сознание ребенка является как бы центральной осью, вокруг которой вращается мир, как впечатление. На границе трехлетнего возраста происходит перемена во взаимоотношениях между личностью ребенка и внешним миром. По образу “Я” как единства внутреннего создается единство вещи, единство внешнее, т. е. свои духовные свойства, как существа живого, первобытный человек, ребенок проецирует на мир. Из хаоса внешних воздействий выделяется некий кусок и становится организованным единством, некая часть мира побеждается человеческим сознанием, даря ему первую творческую радость и первое ощущение собственной безопасности от воздействия творчески неорганизованного внешнего мира. Т. о. основу всего поведения человека, его проявлений Бакушинский видит в потребности внутренней организации внешних впечатлений, в стремлении охватить сознанием внешний мир, что и направляет творческую волю человека. Связывая происхождение искусства с религией, магическими обрядами древних, позволяющими покорить, заклясть, подчинить себе вещи и явления, Бакушинский считает искусство особым способом, методом познания мира и овладения им [9; 12, С. 309 - 311, 315 - 317]. И здесь Бакушинский приходит к важной идее, сходной с идеей Г. Г. Шпета о создании нового, социально-культурного мира между миром природным и человеком, которую он лишь формулирует, не разрабатывая вглубь. Это идея о том, что организацией внешнего образа

вещи человек примитивный овладевает как внутренним, так и внешним миром, полая черту между ними. Этот внешний образ, а затем и вещь, становится знаком, символом той или иной категории явлений, творчески организуемых сознанием. Отсюда и произведения искусства первобытных мастеров, и продукты детского творчества рассматриваются Бакушинским как условные знаки того широкого спектра переживаний, которые в дальнейшем найдут свое выражение в виде понятий в сфере сознания [9, 12].

Подчеркивая черты сходства в становлении самосознания, в филогенезе и онтогенезе, Бакушинский сравнивает психологию позднего детства, так называемой фазы схемы и полусхемы с психологией человека в фазе родового быта, выделяя такие характерные особенности, как повышенную эмоциональность, склонность к аффектам, неукротимую энергию, слабо управляемую индивидуальной волей. Личности как таковой на этой стадии развития еще нет. Бакушинский говорит лишь о зародышевом состоянии личности, которая только начинает намечаться в протоплазме родового сознания и воли. Все проявления, вся душевная жизнь человека в этом периоде управляются родовым инстинктом, родовым сознанием. Сравнивая детский современный рисунок с творчеством первобытных народов, Бакушинский отмечает и общность основных черт художественного развития : господство родового над личным, активности над созерцанием, творчества над восприятием, воли и эмоций над познавательными процессами, обращенность творческого внимания не столько на внешний мир, сколько на его внутреннее выражение, своеобразный “экспрессионизм”, любовь к цвету и т. д.

Дальнейшее развитие личности относится Бакушинским к началу полового созревания. Усиление формирования личности связывается ученым с крепнущей волей и подчинением и управлением ей эмоций, которые начинают контролироваться сознанием. Подчеркивая социальную сущность человека, Бакушинский пишет, что с момента формирования личности, ее концентрации и противопоставлении себя внешнему миру ребенок стремится

к общественной жизни. Если в первом периоде ребенок, живет проявлениями своей родовой природы и в то же время - откровенный эгоист, то для подростка характерны проявления товарищеского инстинкта, чувств социального порядка. Бакушинский объясняет это тем, что на этом этапе формирование личности происходит не только через отграничение себя от остального, но в то же время и через уравнивание себя с себе подобными. Основными показателями процесса образования личности здесь будут - самолюбие и честолюбие, которые не могут до конца проявиться, определиться и утвердить себя вне общественной среды и той или иной ее реакции на притязания личности. Это противоречие во многом определяет дальнейшее развитие личности подростка и юноши.

Этот этап, согласно Бакушинскому, сходен по своим признакам с эпохой перехода от родового быта к варварской фазе культуры (особо острое развитие общественных инстинктов, страсть к охоте, животноводству, бродяжничеству). Потребность собственного творческого проявления сменяется ростом обостренного внимания к внешнему миру. Внимание подростка обращено не на выражение, а на восприятие. Родовое оставляет подростка, и он может рассчитывать только на себя, на свою обособляющуюся и формирующуюся личность. На первый план выступает познавательная деятельность, в большей или меньшей степени окрашенная эмоцией. Бакушинский считает, что акт отрыва личности от родовых корней и противопоставление ее миру, очень важный для ее самоопределения, сопровождается отсутствием согласованности душевных сил, появлением рефлексии, а вместе с нею ослаблением творческой производительности и воли вообще. В искусстве общие черты проявляются в переходе от самодавяющей символики к декоративно-орнаментному приложению творческой энергии, в переходе от “экспрессионизма” к своеобразному “импрессионизму” , в проявлении стремления к реализму и натурализму. Замечательным, по мнению Бакушинского, является тот факт, что пространственно-объемные построения детей на плоскости по законам так

называемой “обратной” перспективы совпадают с аналогичным приемом, свойственным всему искусству Востока и эллинистическо - римскому искусству. Главную причину совпадения Бакушинский видит в точном восприятии и неповрежденно - чистой впечатлительности [4, 9].

Дальнейшая кристаллизация личности в онто- и филогенезе функционально обусловлена, согласно теории Бакушинского, изменениями в сознании, новым методом мировосприятия, зрительной установкой, обеспечивающей возможность переживания и осознания пространственно-временной бесконечности. Внешние физические действия, преобладающие ранее, как метод познания внешнего мира, переходят в действия внутренние, детерминированные новым методом познания - зрительным, а результат восприятия становится иллюзорным. Пора юношества связывается Бакушинским с эпохами наиболее полного культурного расцвета, когда совершается процесс плодотворного единения личности и общества, результатом которого становятся наивысшие формы культурного проявления творческих сил. Сначала этот процесс разрешается в искусстве преимущественно в статически - уравновешенных, гармоничных формах (период классицизма), затем он убыстряется, выражаясь в более динамичных формах, свойственными периоду барокко.

Юношеский возраст, определяемый Бакушинским границами 15 - 16 и 19 - 21 года, характеризуется противоречиями и борьбой противоположных сил, на одном полюсе которых созерцательность и анализ, на другом - эмоции и воля. Борьба этих сил становится внутренней борьбой возможных будущих центров, вокруг которых в том или ином соотношении произойдет окончательное объединение личности и наметятся два возможных направления ее творческого проявления. Одно направление творчества приобретает характер инженерно - технического изобретательства с сильным утилитарным уклоном и игнорированием художественных требований. Интуитивно-подсознательные аспекты творческого процесса и продуктов творчества пересиливаются аналитическими процессами, логическим

оправданием выполняемого. Этот путь, по мнению Бакушинского, приводит к практическому, а затем и теоретическому отрицанию искусства и его значимости, что обусловлено характерными особенностями развития психики в этот период : преобладание воли, невысокая степень эмоциональности, логизирующий характер мышления и понижение способности образного мышления. Второе направление сохраняет художественный характер. В продукте творчества видится изолированная, бескорыстная, внеутилитарная ценность, как единственное оправдание существования искусства.

Сформировавшаяся личность, противопоставляя себя внешнему миру, не отступает в бессилии перед его напором, а утверждает свою волю над его стихийностью, закон и нормы человека - над внечеловеческим порядком. Вступая в борьбу с внутренним и внешним хаосом, юноша стремится утвердить свою личность победой над ним, создать из бесформенной массы впечатлений собственный новый мир. Воздействия внешнего мира, укрепляя волю, ведут к новому творческому подъему, который в этот период нередко проявляется в художественной деятельности. Синтетический характер этой деятельности обусловлен объединением, как тезы и антитезы, стадий детства и отрочества. От первой стадии сюда приходит вкус к формальным элементам, особенно к цвету, повышенная эмоциональная впечатлительность и чуткое отношение к конструктивным задачам в искусстве. От второй - приходит и претворяется в новые органические ценности весь опыт аналитического, чисто позитивного исследования мира, его объективной данности. Новый продукт творчества в этом возрасте является усложненной формулой новых взаимоотношений между личностью и миром. Личность, нашедшая и укрепившая себя в обособлении от своего родового и от внешне-природного, вновь возвращается к ним с творческой инициативой, с безмерным дерзанием перевернуть этот мир, перестроить его по законам своей воли, по мере своих религиозных, моральных, общественных и художественных идеалов. Импрессионизм подросткового возраста, как

пассивное восприятие, как регистрация внешних впечатлений, сменяется ярко выраженным экспрессионизмом, как самоутверждением, как “выражением” прежде всего внутреннего строя личной жизни [9].

Основной интерес с точки зрения современной психологии вызывают не выделенные Бакушинским периоды и фазы развития сознания и творческой эволюции и установленные им параллели в развитии детского творчества и мирового искусства, а именно тот аспект его теории, который касается проблем психологии художественного восприятия и изучения механизмов влияния искусства, художественного произведения на развитие личности ребенка, роли искусства в духовном развитии личности и общества. По мнению Бакушинского, искусство, которое в своей основе всегда коллективно и надлично, является материальным символом духовной первоосновы жизни. Развивая традиции, заложенные А. А. Потебней, Д. Н. Овсяннико-Куликовским и другими [38], Бакушинский выделяет энергийную и организующую функцию произведения искусства, его художественной формы. Так, определяя искусство как “материализованный и до возможного предела сгущенный результат творческого оформления художником не только своих впечатлений от внешнего мира, но и самого мира в его объективной данности” [9, С. 206], Бакушинский рассматривает каждое произведение искусства как наиболее экономно организованный и материализованный запас творческой энергии. Общение с произведением искусства дает возможность максимального использования его энергии в духовном развитии личности и общества. Именно в этом ученый видит глубочайшую социальную ценность и значимость искусства. Единственным путем такого общения, согласно теории Бакушинского, является творческое переживание произведения искусства. Основу такого переживания составляет повторный акт воссоздания того внутреннего творческого напряжения - содержания, того внутреннего образа, которому художник дал более или менее адекватное материальное выражение - форму. Таким образом, всякое переживание искусства есть новый акт творчества, в котором зритель, пользуясь созданной

формой художественного произведения, организует собственное творческое содержание. Рассматривая творческий акт как момент эмоционального, волевого и интеллектуального единения в произведении искусства двух творцов, двух совпадающих сознаний - художника и созерцателя, Бакушинский, как и Потебня, считает, что полученный творческий результат может совпадать лишь в большей или меньшей степени с творческим состоянием самого художника. Сам механизм воздействия искусства трактуется Бакушинским как акт художественного восприятия - переживания, уходящий в глубины подсознательного и формулирующий элементы сознания. Причем если художник проходит путь от подсознательного (куда входят не только отложения личных впечатлений, но и залежи родового опыта, переработанные впечатления, обусловленные полом, расой, социальной природой) к сознательному, то переживание зрителя организуется в обратном направлении - художественное произведение действует извне, организуя деятельность сознания. Процессы сознания одновременно вызывают волевою реакцию, первично творческую потребность во внутренней организации внешних впечатлений. Всему этому переживанию соответствует эмоциональный тон, являющийся показателем органического равновесия самого переживания. Главное для Бакушинского в творческом акте как переживании - стремление к самоутверждению и оформлению собственного творческого состояния. Причем, Бакушинский подчеркивал, что творческое переживание это активный творческий процесс, направленный на организацию творческой, художественной воли, и противопоставлял его эстетству, пассивному созерцанию, которое он рассматривал как результат пассивности воли и отказ от жизнетворчества [1, 2, 7, 9] .

Помимо активности, Бакушинский выделяет процессуальность, как вторую отличительную черту акта переживания художественного произведения. Т. е. , теория Бакушинского утверждает, что это не момент, не статическая данность, а динамическое развитие длительного напряжения,

имеющее свои границы. Это некая творческая эволюция, совпадающая у художника и зрителя в объективном ряде переживания произведения искусства. И здесь Бакушинский вскрывает новые аспекты социального смысла и значения искусства, которые связаны с художественной формой произведения искусства и обусловленными ею переживаниями: чем более соответствует материальное осуществление творческого напряжения внутреннему образу, тем убедительнее и общезначимее становится художественное произведение, а следовательно, чем глубже переживания, связанные с произведением искусства, тем они больше выходят за пределы личные, узко-групповые, становятся типическими и доходят до глубин общечеловеческих. В связи с этим Бакушинский указывает на два возможных подхода к произведению искусства, которые он одновременно рассматривает и как два самостоятельные психологические состояния и как ступени эстетического действия-созерцания. А именно: или художественное произведение приемлится как язык, как символ и внешнее выражение творческой интуиции художника или оно безлично для зрителя как явление природы. В первом случае устанавливается эстетическая связь между художником и зрителем, расширяющаяся перед подлинно великими творениями искусства через их восприятие и переживание до массового единения. Во втором случае психология самого художника растворяется в космическом. За личным миром, поглощая его, выявляются грани общего, и центр переживания переносится уже на сознание зрителя, индивидуальное или коллективное, организующее в себе эту связь с внеличным. Именно в этом заключается необходимость и обогащающее значение для творческой личности ребенка и взрослого человека созерцания - переживания вне рамок временных и пространственных произведений искусства великих мастеров в последней глубине их общечеловеческой значимости. Такое эстетическое переживание - созерцание объединяет общностью восприятия и переживания детский коллектив и, связывая неумирающей нитью со всем прошлым и

настоящим человеческим опытом, ведет к реальному ощущению соборности всей жизни, преодолению в ней узколичного начала.

Еще одной важной чертой является, по мнению Бакушинского, социальный характер самого эстетического переживания. Социальная направленность переживания проявляется и в стремлениях художника, создающего художественное произведение (т.к., подчеркивает Бакушинский, никто никогда не творит только для себя), и в постоянной и глубокой потребности зрителя усилить свои эстетические ощущения обертонами коллективного сочувствия. Одинокое творчество, как и одинокое созерцание, в моменты своего наивысшего проявления направлено во вне и обращено если не к настоящему, то к будущему, минуя косность окружающей среды [1, 3, 9, 10, 11].

Для Бакушинского в искусстве первично именно переживание, эмоционально-волевой компонент; аналитические, мыслительные, рационально-логические процессы не являются, согласно теории ученого, основными и изначальными как для зрителя, так и для творца. Выделяя два главных направления в педагогической работе по организации художественного восприятия-переживания (с преобладанием эмоционально-волевых моментов) и познания (с преобладанием логически-мыслительных процессов), Бакушинский подчеркивал, что между ними не существует глубокой пропасти: элементы познавательные неизбежно присутствуют в переживании, а процесс познания, направляемый волей, окрашивается той или иной эмоцией. В основе того и другого лежит творческий акт, сопровождаемый эстетическим чувством, но в переживании этот акт направлен внутрь, на творящего субъекта, на создание нового существа - художественного образа всем напряжением душевных сил. В процессе познания объединением элементов восприятия в новую органическую ценность также творится новый мир, но здесь логические, а значит поверхностные моменты, преобладают над интуитивными, глубинными, и центр внимания и сила творящей воли переносится на объект. Определяя

таким образом принципиальную разницу между двумя путями, двумя актами художественного восприятия, Бакушинский утверждает примат первого акта, как основного и изначального, подлинного художественного над вторым, как подсобным и содействующим материализации художественного образа во вне.

Творческий акт и художественный первообраз в своем первичном состоянии, по теории Бакушинского, не связаны ни с материалом, ни с техникой. Творческое переживание произведения искусства соединяет личное с общим, сверхличным, художественный образ становится душой, знаком общего, а его материальная форма - осязаемым, видимым символом непередаваемых в своей первичности ничем, кроме того языка, которым воспользовался художник как творческим орудием, состояний общего духа, коллективного существа, его творческого внутреннего действия. Таким образом, не только для зрителя, но и для самого творца-художника материально-технический и аналитически-познавательный аспекты не являются основными и изначальными. По мнению Бакушинского, художественное переживание органически вбирает в себя эти элементы, но они остаются на поверхности, и весьма часто творческий акт восприятия-переживания происходит, оставляя их в стороне.

Переживание каждого произведения искусства, как живой организм созвучного творческого процесса художника и зрителя, функционально связан с содержанием и формой самого произведения искусства. Поэтому переживание отдельного художественного произведения, как утверждение некой объективной связи между внутренним и внешним миром, некой внесубъективной реальности, может включать в себя переживание, а следовательно, и познание содержания и форм искусства в их объективной значимости от личного, индивидуального, до общечеловеческого. Только через переживание произведения искусства, обусловленного художественной формой, через найденные творцом средства выразительности становится возможным понимание содержания и проникновение в смысл

художественного произведения. Как и Г. Г. Шпет, Бакушинский приходит к выводу, что непережитое до конца художественное произведение не может быть до конца понято и не может быть подлинной художественной культурной ценностью. Отсюда Бакушинский приходит к выводу, что не всякое произведение искусства доступно для переживания воспринимающего субъекта, а следовательно полной реализации его общественной ценности и смысла, а только созвучное психическому содержанию и его направлению у зрителя. Здесь Бакушинский устанавливает свою шкалу воздействия, которая, с одной стороны определяется глубиной и силой творческого оформления, знаком которого является произведение искусства. Эта шкала начинается с воздействия творчески оформленных узко-субъективных переживаний и завершается общечеловеческими. В промежутки, по мнению Бакушинского, входят такие ценности в художественном произведении, которые созвучны психическим состояниям, обусловленным расовыми, классовыми или более узкими групповыми особенностями зрителя. С другой стороны, эти созвучия между зрителем и художником через художественную форму произведения искусства подчинены закону ритмической смены. Раскрывая это положение, Бакушинский предлагает представить развитие искусства не в виде прямой, а в виде спирали и соединить соответствующие точки спирали вертикальными линиями, которые и покажут наличие таких созвучий. Характерным для своего времени, насыщенного динамической напряженностью, Бакушинский считает чуткое восприятие сходных форм и связанных с ними художественных содержаний более ранних эпох. Таким образом, с этой стороны созвучность регулируется или внутренним сходством фаз развития общественных групп, разделенных историческим промежутком и подчиненного общим закономерностям, или близостью форм и удобством использования их в качестве готовых формул для наиболее экономного выражения нового творческого содержания. И то, и другое в органическом соединении создает новые комбинированные результаты, новые формы.

А. В. Бакушинский эволюцию современного искусства связывает с глубоким кризисом современного сознания, кризисом личности, унифицированным обществом, поглощенным общественным сознанием. Утверждая первичность интуитивного, спонтанного начала в искусстве, в творчестве, Бакушинский связывает кризис с процессом механизации культуры, которая становится преимущественно интеллектуальной. Стирание принципиальной разницы между наукой и искусством, искусством и ремеслом ведет к перевесу элементов сознания, анализа над элементами подсознательно-синтетическими. Кризис современной высоко развитой личности, корнями вросшей в традицию послеренессансной культуры проявляется, по мнению Бакушинского, в расщеплении, разламывании личности массой растущих внутренних противоречий чуждыми, враждебными ей силами титанического внеличного напряжения в области материальных и духовных процессов. Бакушинский подчеркивает бессилие личности в ее стремлении охватить творческим актом единство мира. Отсюда разложение этого мира в индивидуальном сознании, атомизирование его, уход к первичным элементарным переживаниям, которые лежат у грани личного единства и являются основой и символом внеличной множественности. В живописи это - элементы цвета, линии, реального светлого отражения поверхностей в их непосредственном воздействии на психику. Все это ведет к огрублению и обеднению круга художественных впечатлений, их схематизму, “бесплодию” и “поверхности”. Современное сознание, подошедшее вплотную к подлинному примитивному пласту своей структуры, пытающееся осмыслить его и подчинить высшим мыслительным процессам, в смятении отступает перед его простотой и нечленораздельностью. И поскольку, как уже отмечалось, продукты творчества рассматриваются Бакушинским, как формула взаимоотношений между личностью и миром, то такие явления современного искусства как футуризм, конструктивизм, супрематизм характеризуются ученым как проявление кризиса, болезни личности, культуры в целом, результатом

бесплодия и бездуховности рационализма, перевеса рационально-логического начала. Таким образом, уход к внеизобразительности в современном искусстве объясняется Бакушинским, как и доизобразительная фаза у детей и творчество душевнобольных взрослых, процессами формирования или деформации, распада личности и единства сознания.

Согласно теории Бакушинского, кризис жизнеощущения, порожденный современной духовно разлагающейся культурой, приведет к рождению нового, синтетического искусства, а значит, и новых взаимоотношений между личностью и миром. Это новое искусство примирит в себе утилитарную целесообразность с совершенством художественной формы и станет снова выражением целостного творческого напряжения, материальным символом духовной первоосновы жизни.

Исходя из этих теоретических позиций, А. В. Бакушинский разрабатывает свою уникальную систему эстетического воспитания. Как пишет сам ученый в своей автобиографии: “Основным нервом системы является культура непосредственного творческого переживания произведения искусства. Педагогическая цель системы - освобождение и организация не столько эмоций и сознания, сколько художественной воли”[12, С. 10]. Таким образом, конечная цель системы эстетического воспитания по Бакушинскому - воспитание культуры творческой личности. Определяя творческую личность как личность, проявляющую себя общественно и индивидуально созданием художественных ценностей в процессе выявления внутреннего образа и творческого восприятия внешнего мира, Бакушинский подчеркивает, что далеко не все становятся художниками, но каждый человек должен стать творцом в области избранного им дела. В трактовке Бакушинского воля - это всегда художественная, творческая воля, творческая активность как драгоценнейшее свойство личности человека, на пробуждение и активизацию которой и направлено непосредственное переживание художественных произведений, создавая в психике воспринимающего

субъекта ряд величайших изменений. Это воля, которая зовет и возбуждает ко всякому творчеству, “в том числе и художественному в жизни, в реальных условиях современного быта...”( Там же ). Таким образом, творчество, творческая активность утверждаются Бакушинским как основа и неотъемлимое условие жизнедеятельности человека и объединяется им в одно понятие - “жизнетворчество”. Ощущение и переживание прекрасного являются как бы высшим регулирующим началом в процессе активного создания жизненных ценностей, поэтому пассивность воли, отказ от жизнетворчества ведут к застою и разложению личности и общества, культуры в целом.

Исходя из этого, главная задача художественного воспитания сводится Бакушинским к разработке методов педагогического воздействия, которые могли бы бережно пронести яркий мощный огонь первичного родового творческого периода через критический возраст подростка и юноши в душевный строй взрослого человека. Причем, особенно важным, по мнению Бакушинского, является не только воспитание максимальной творческой активности личности, но и превращение ее в основной рычаг всей жизнедеятельности взрослого человека. Каждый возраст рассматривается Бакушинским как органическое, замкнутое в себе целое, представляющее самодовлеющую ценность, и разрабатываемые методы должны исходить из безусловного признания и утверждения автономных ценностей каждого возраста и не допускать навязывания ложных ценностей извне. Разрабатываемая Бакушинским и его учениками система была направлена на освобождение творческой силы, а не накопление и тренировку механически и аналитически приобретенных знаний, умений и навыков. Необходимость исходить из внутреннего мира, внутренних потребностей ребенка и их естественного развития означало, согласно Бакушинскому, предпочтение воспитания образованию, т. е. утверждение первенства воспитательного воздействия на творческую волю и подчинение ей всего аналитического

аппарата. Только такая система воспитания, считал ученый, может отвечать существу и запросам современности.

Исходя из биогенетического закона, Бакушинский доказывал необходимость изживания до конца каждой выделенной им фазы развития. Это изживание должно быть нормальным, без замедлений и ускорений. Как и все биогенецисты, Бакушинский считал, что ребенок только тогда превратится в нормального взрослого члена общества, когда он не менее нормально и полно изживет все предшествующие фазы своего развития в тех целевых устремлениях и теми способами, которые ему свойственны.

Бакушинский утверждал, что ребенку нечему учиться у взрослого. Поэтому в системе Бакушинского функция взрослого заключалась в организации условий и помощи ребенку в процессе познания окружающего мира, а основным методом провозглашался метод пробуждения предельной самостоятельности детей, развитие до возможного напряжения активности их воли и изобразительных способностей.

Бакушинский подчеркивал, что для ребенка нет изолированных от жизни явлений искусства, поэтому задача взрослого сделать художественно и эстетически оформленным каждый момент жизни ребенка и каждое его творческое действие. С развитием восприятия развивается и восприятие и переживание прекрасного, эстетическое отношение к вещам. Поэтому, утверждает Бакушинский, все творчество ребенка приобретает художественный характер и становится искусством в подлинном смысле этого слова. Таким образом, в своем творчестве дети не знают различия между искусством и жизнью, которую они воспринимают и переживают через художественную форму. В этом смысле каждый акт жизни ребенка целостен и неделим, поэтому во всяком акте жизни ребенка художественная форма занимает свое должное место.

Основным и наиболее эффективным методом формирования культуры художественного восприятия, согласно теории А. В. Бакушинского, является общение с произведением искусства. Исходя из своих теоретических

воззрений, касающихся механизма восприятия - переживания художественного произведения, он разрабатывает систему музейно - эстетических экскурсий, считая всякую эстетическую экскурсию в ее законченном выражении таким же творчеством и искусством, как и само искусство [1, 2, 3. 10, 11].

Заканчивая анализ культурно-философской концепции А. В. Бакушинского можно выделить несколько основных положений, касающихся подходов ученого к проблеме влияния искусства на духовное развитие личности. Личность как таковая в понимании Бакушинского - это замкнутый в себе мир с дисциплинированной волей и подчиненными ей душевными и физическими силами. Особое значение в структуре личности Бакушинский придает воле, причем именно творческой и художественной воле, основу которой он видит во врожденной, изначально свойственной человеку первичной творческой потребности во внутренней организации внешних впечатлений и собственных переживаний. Человек - творец по своей природе, провозглашает теория Бакушинского, и творческая активность (= волевая активность) рассматривается в этом русле как драгоценнейшее свойство человеческой личности, которое гложет и искореняется под влиянием социальной среды, и на развитие которой должны быть направлены все усилия и средства педагогического воздействия. Отсюда конечной целью разрабатываемой Бакушинским и его учениками системы эстетического воспитания является воспитание культуры творческой личности, личности творца, что достигается освобождением и организацией творческой, художественной воли. Ведущая роль в процессе духовного развития личности и общества, по мнению Бакушинского, принадлежит искусству, которое всегда в своей основе коллективно и надлично. Определяя искусство как материализованный и до возможного предела сгущенный результат творческого оформления художником не только своих впечатлений от внешнего мира, но самого мира в его объективной данности, Бакушинский рассматривает каждое произведение искусства как наиболее

организованный, собранный и материализованный запас творческой энергии. Отсюда значение искусства и общения с ним, заключается по теории ученого, в возможности максимального использования его энергии в творческом развитии личности и общества. Эти воззрения Бакушинского, выделяющие энергичную и организующую функцию произведений искусства, развиваются в русле традиций, заложенных Потебней и другими отечественными и зарубежными психологами. Механизмом воздействия искусства на человека является, по мысли Бакушинского, творческое переживание художественного произведения, основу которого составляет повторный творческий акт, обусловленный его художественной формой, которое и вызывает глубочайшие изменения в психике человека, организуя его творческое содержание. Т. е. не через рациональные, мыслительно-логические процессы человек приходит к искусству, а именно через переживание, как творческий акт, как момент эмоционального, волевого и интеллектуального единения в произведении искусства двух творцов, двух совпадающих сознаний - художника и созерцателя. Переживание художественного произведения зрителем возможно лишь при условии созвучности психического содержания и его направления у воспринимающего и проходит эволюцию от узко-личных, субъективных, затем групповых, типических переживаний ценностей, содержащихся в художественном произведении, созвучных психическим состояниям, обусловленным расовыми, классовыми и т. д. особенностями зрителя, до общечеловеческих. Таким образом, кроме воли, переживание является вторым основным понятием в теории Бакушинского и рассматривается как единственно возможное условие приобщения человеческой личности к ценностям культуры, обеспечивающее связь современности с культурой прошлого и направленность в будущее на создание и развитие новых художественных форм. Связывая происхождение искусства в истории человечества с развитием сознания и самосознания формирующейся личности, Бакушинский видит в искусстве способ творческого познания, а

значит и организации внутреннего и внешнего мира. Отсюда искусство, художественное произведение становится символом, знаком (вещи, явления или группы вещей и явлений, определенных состояний и их творческой организации сознанием), а его переживание - утверждением некой внесубъективной реальности, объективной связи между внутренним и внешним миром.

Этапы развития и становления личности в онто- и филогенезе, с точки зрения Бакушинского, это этапы развития творческой воли, творческой активности человека, обусловленные уровнем развития сознания, способом познания, восприятия окружающего мира и переживанием этого восприятия (прежде всего развитием восприятия и переживания пространственно-временных отношений). Продукты творчества являются, согласно Бакушинскому, формулой взаимоотношений между личностью и обществом, характерных для каждого выделенного им периода развития и свойственных ему психологических особенностей. На ранних этапах развитие личности и творческое развитие определяется преимущественно биологическими факторами, родовым сознанием. Чем старше становится ребенок, тем более значительны для его развития факторы полубиологические и полусоциальные, и наконец, преобладающим становятся влияние общественной среды, социально-культурных факторов. Исходя из этого положения, теорией Бакушинского определяются возможности и границы воспитательных педагогических воздействий на формирование творческой личности.

### **2. 3. Г. И. Челпанов - краткие биографические данные**

Известный русский психолог Георгий Иванович Челпанов (1862 - 1936) родился в г. Мариуполе Екатеринославской губернии. С 1882 по 1887 год Челпанов обучается на историко-филологическом факультете

Новороссийского университета, где с 1883 года преподавал Н. Я. Грот, оказавший определенное влияние как на становление научных взглядов будущего ученого, так и на увлечение Челпанова произведениями В. Вундта. Именно этих двух ученых Челпанов считал своими учителями, определившими его философские взгляды и подходы к эмпирическим психологическим исследованиям. С 1892 года - Челпанов преподает философию и психологию в Киевском университете св. Владимира, где после стажировки в лаборатории В. Вундта в 1897 году организывает и возглавляет лабораторию, названную “Психологическим семинарием”, где начинали свою научную деятельность Блонский, Зеньковский, Шпет.

В 1906 году Челпанов защищает докторскую диссертацию “Проблема восприятия пространства в связи с учением об априорности и врожденности”, а в 1907 - переезжает в Москву и возглавляет кафедру философии Московского университета. Это самый плодотворный период научной и преподавательской деятельности Г. И. Челпанова, который длился до начала 20-х годов. В это время он издает новые книги, читает лекции в университетах и научных кружках, публикует статьи в психологических и философских журналах, принимает активное участие в работе Московского психологического общества, председателем которого являлся Л. М. Лопатин. Именно в этот период Челпанов занимается организацией и оснащением Психологического института, который открывается в 1914 году на деньги мецената С. И. Щукина и становится, благодаря усилиям Челпанова, одним из сильнейших исследовательских центров своего времени. Особое значение придавалось Челпановым подбору и подготовке научных кадров созданного им института, куда он приглашает К. Н. Корнилова, П. П. Блонского, Н. А. Рыбникова, В. М. Экземплярского и других.

Трагически складывается судьба ученого после революции, когда Челпанов оказывается изгнанным из университета и созданного им института по инициативе своих же учеников и сотрудников. В конце 1923 года Г. Г. Шпет предлагает Челпанову работу в Физико-Психологическом отделении

ГАХН, чтобы предоставить своему учителю возможность продолжать научные исследования. Деятельность Челпанова в ГАХН в основном связана с работой в комиссии по восприятию пространства, которую он возглавлял, продолжая исследования, начатые им в киевский период, и с комиссией по психологии художественного творчества. В ГАХН Челпанов выступает с научными докладами по проблемам эстетического восприятия и художественного творчества. В этот же период он читает публичные лекции в Московском доме ученых, в 1925 году - получает патент на сконструированный им универсальный психологический аппарат, который так и не смог найти своего применения в психологической практике. В 1927 году была опубликована последняя книга Челпанова, а с закрытием в 1930 году академии, он остается без средств существования как и другие сотрудники ГАХН [29, 30, 32, 102, 158].

#### **2. 4. Основные положения психологической теории Г. И. Челпанова**

Методологические подходы, основные принципы и идеи Челпанова, связанные с проблемой формирования самосознания личности, возможности ее развития и изучения, отражены в таких трудах ученого, как “Мозг и душа”(1890), “Очерки психологии” (1926) и других.

Методологическая, философская позиция Челпанова, определяющая его психологические взгляды, заключена в следующих основных идеях. Во - первых, это идеи, касающиеся взглядов Челпанова на взаимоотношение физического и психического, а именно, идея о психофизическом параллелизме, согласно которой физические и психические процессы параллельны друг другу, т. е. каждому психическому процессу соответствует физический процесс. Вторым важным моментом является признание существования субстанции, обладающей двумя сторонами - материальной и духовной, которая недоступна непосредственному восприятию. Отсюда

Челпанов рассматривает мозг и психические процессы как две стороны психики, изучаемые с разных сторон. Поэтому применение эксперимента при измерении психических процессов в сущности означает измерение физиологического, материального процесса и лишь косвенно дает возможность говорить о психическом, не материальном процессе, исходя из предположения об их одновременном и параллельном протекании. Поскольку главным отличительным признаком эксперимента является изменение обстоятельств протекания изучаемого явления и возможность наблюдения за изменениями, которые происходят при этом в самом явлении, Челпанов подчеркивает, что изменяя наш физический аппарат, мы косвенным образом можем изменять наши психические состояния [75]. Третьим моментом, определяющим подходы Челпанова к изучению личности, являются его воззрения, связанные с гносеологией, теорией познания. Считая, что наше познание не исчерпывается только восприятием с помощью органов чувств, Челпанов признавал реальное существование и возможность познания нематериальных, психических явлений. Единственным путем непосредственного познания и изучения психических явлений, по мнению Челпанова, является самонаблюдение. Как субъективный метод, восприятие психических явлений доступно только для того индивидуума, который их переживает. Чувства и мысли другого человека мы можем познать только при помощи процесса умозаключения, т. к. мы о них умозаключаем. Исходя из этого, Челпанов предлагает особый способ познания личности, душевной жизни другого, который определяет как вчувствование, сущность которого заключается в том, что указанные выше умозаключения возможны лишь в том случае, когда человек сам хоть раз пережил то, что переживает другой человек.

Следующей важной идеей для определения подходов Челпанова к проблеме исследования личности человека является идея о постоянстве и связанном с ним единстве субстанции, духовного мира человека, его душевной жизни. Сравнивая физический и психический организм, Челпанов

подчеркивал, что это не простое, механическое соединение отдельных составных частей, а своеобразное единое целое, обладающее постоянством и относительной неизменностью. Именно в этом ученый видел сущность субстанции или души [75, 77, 80, 81].

Таким образом, в работах Челпанова такие понятия как субстанция, душа, “Я”, личность, характеризующиеся нематериальной духовной активностью, постоянством, относительной неизменностью и представляющие собой своеобразные целостность и единство, употребляются как взаимозаменяемые. Различая философское и эмпирическое понятия души, Челпанов в первом видит основу и причину душевных явлений, под вторым понимает совокупность душевных явлений, связанных определенным образом в единое целое. Отсюда предметом эмпирической психологии Челпанова являются состояния сознания, а задачу психологии он видит в изучении законов душевной жизни, душевных явлений или переживаний, к которым относятся наши мысли, чувства и воля [74, 80, 81]. Сама по себе душа, личность недоступна для нашего непосредственного познания, а следовательно и нет возможности непосредственного воздействия на нее. Но в существовании душевных явлений каждый может непосредственно убедиться с помощью самонаблюдения или своего внутреннего опыта. Поскольку психофизический параллелизм Челпанова предполагает возможность косвенного воздействия на душевную жизнь, психические явления через организацию внешнего опыта, то и влияние на личность как духовное образование может быть лишь опосредованным, через апперцепцию, язык, формирование познавательных психических процессов. Говоря о психофизической реакции как исходном пункте изучения душевной жизни, Челпанов критиковал рефлексологию как попытку заменить изучение психических явлений изучением функций физиологического аппарата. Челпанов рассматривает рефлекс, привычку лишь как физиологическую сторону психических процессов, подчеркивая, что душевная жизнь несравненно сложнее нервной системы и не должна

сводиться к физиологическим явлениям или выводиться из них [76, 78, 79]. Так, подчеркивая значение привычек в душевной жизни человека, Челпанов пишет, что человек представляет собой воплощение нервных привычек, собственного уникального опыта, как результата взаимодействия с внешним миром, закрепленного в нервной системе, головном мозге, что придает данному психофизическому организму совершенно особенную индивидуальность, т. к. человек есть то, что он есть, благодаря привычкам. Именно благодаря привычкам, своему сложному и богатому человеческому опыту, он становится новым существом со дня на день, с часу на час, с ними связана возможность его развития и психического роста, а следовательно, через него, опосредованно и возможность личностного роста [77, С. 41].

Подчеркивая единство и целостность личности, Челпанов считал, что все душевные переживания, все душевные акты от самого простого до самого сложного, состоят из трех нераздельных, непосредственно связанных друг с другом частей - интеллектуальной, эмоциональной и волевой. Только вследствие преобладания того или иного элемента в реальном психическом переживании, мы относим последний к области познания, чувства или воли. Реально же все виды душевных переживаний составляет неразрывный психический элемент. При этом Челпанов признает первичный характер воли, как стороне душевной жизни, обладающей активным характером и способствующей осуществлению самого психического процесса. Но волюнтаризм Челпанова отличается от волюнтаризма Шопенгауэра признанием наличия познавательных элементов, представления, которое в процессе развития присоединяется к влечению [77, 80, 81].

Развитие личности связывается в теории Челпанова с развитием сознания и самосознания. Если сознание он рассматривает как результат взаимодействия реального бытия и познающего субъекта, то самосознание связано, по мнению ученого, с осознанием личностью своего внутреннего мира, с развитием представления "я", которое напрямую связано с волей. Рассматривая вопрос о развитии представления о нашем "я", Челпанов

связывает возникновение этого представления с социальным фактором. Причем, выделяя два вида представлений о нашем “я” - представление телесного, физического “я” и представления духовного “я”, Челпанов подчеркивает важность социального фактора именно для возникновения и развития представления о духовном “я”. Представления телесного “я” возникают раньше духовного уже в ранний период душевной жизни ребенка. Главным моментом, способствующим возникновению этого вида представлений, является волевое усилие и присоединение различных органических ощущений. Таким образом, телесное или физическое “я” возникает от присоединения к зрительному, осязательному, мускульному представлению нашего телесного “я” органических ощущений, импульсов и опытов свободного движения, побуждаемых и управляемых волей [29, 77, 81].

Как уже отмечалось, главным фактором, способствующим возникновению представлений о духовном “я”, является социальный фактор. Развитие представления о нашем “я” идет, по мнению Челпанова, параллельно с развитием представления о чужом “я”. Он подчеркивает, что познание себя происходит через познание другого - представление о нашем собственном “я” не может возникнуть без представления о чужом “я”. Отмечая изначальный социальный характер нашего “я”, Челпанов выделяет следующие стадии развития самосознания ребенка - проекция, субъективная стадия и эйекция [29, 77].

Согласно воззрениям Челпанова, собственное “я” развивается благодаря подражанию другому “я”, а понимание другого “я” развивается при помощи тех данных, которые я получил от собственного “я”. Таким образом обеспечивается возможность приспособления каждого индивида к социальной среде, когда познание “я” других ведет к самопознанию. Большая роль в этом процессе отводится социальной среде, так как, по мнению Челпанова, каждый индивидуум больше зависит от товарищей, чем от физической среды. Возможность социальной адаптации связывается

Челпановым со стремлением индивидуума представлять себе мысли, чувства, волевые импульсы других людей. Объяснение действий других возможно только на основе собственного опыта, для чего человек должен сравнивать другие “я” со своими собственными, т. е. думать о своих собственных мыслях, действиях, способностях и сравнивать их с другими. Таким образом, “я” предполагает определенное отношение к другому “я”, так наличие чувства гордости предполагает определенное отношение ко мне других индивидов. Отсюда самосознание или самопознание, представление “я” в теории Челпанова необходимо включает в себя знание о собственном “я” и отношение к этому “я”, оценку со стороны других личностей и собственную самооценку, формирование которой связано с оценкой, отношением других. Исходя из этого Челпанов делает вывод, что возникновение нашего “я” невозможно без представления другого “я”, находится в зависимости от представлений чужих “я” и меняется соответственно отношениям других личностей [77, 81].

По мнению Челпанова, положение о тождественности нашего “я” самому себе является не совсем верным. Он считает, что в некоторые моменты нашей душевной жизни у нас имеется как бы две и более личности. Причину возникновения другой личности Челпанов видит в переживании сильных аффектов и страстей, которые ведут к проявлениям, отличающимся от тенденций, свойственных нашей нормальной личности и вызывающие порицания нашего нормального “я”. Помимо нормального, или, как можно еще назвать, реального “я”, Челпанов выделяет также идеальное “я”, наше представление о том, какими мы должны быть. Идеальное “я” возникает вследствие конфликта, между тем, какие мы есть или были, и нами самими, какими мы желаем быть. Оно возникает в случае неудовольствия тем, что мы представляем собой в настоящее время и чем мы были раньше, когда мы думаем о будущем и представляем наше “я”, одаренным некоторыми качествами и свойствами идеального характера. По мнению Челпанова, идеальное “я” всегда является “аккомпанементом” в нашей

душевной жизни, т. к. “я” стремится к содержанию идеального “я”, часто находясь в конфликте с самим собою [77].

Анализируя психические процессы, такие как волю, чувства и другие, Г. И. Челпанов подчеркивает наличие личностного, субъективного фактора, отнесение к “я” как характерную особенность этих процессов [29, 77, 81]. Так, определяя чувства, Челпанов видит их основное отличие в том, что они являются состоянием нашего “я”. Чувства не имеют, по мнению Челпанова, объективного существования, а только субъективное, существуя только в нашем сознании, в нашей душе. Это обстоятельство, указывает Челпанов, имеет важное психологическое и гносеологическое значение. Чувства являются элементами, интимно связанными с нашим “я”. Все переживания чувств Челпанов распределяет на три группы по степени сложности: низшие чувства, связанные с ощущениями внешних органов, во вторую группу входят эмоции или аффекты - чувства, связанные с инстинктивными движениями (гнев, страх, симпатическое подражание и т. д.) и высшие чувства, которые являются приобретением высшей культуры и связаны с эстетическими, социальными и др. переживаниями. Большое значение Челпанов придавал симпатическим чувствам, под которыми он понимал чувства, связанные с инстинктивным подражанием переживаниям другого лица. Причем Челпанов рассматривал эти чувства как причину и следствие социальной жизни. Именно благодаря этим чувствам индивидуум как бы отвлекается, абстрагируется от себя и приходит в непосредственное соприкосновение с душевной, психической жизнью других индивидуумов. Симпатия рассматривается Челпановым как определенный вид подражания или принятия на себя проявления чувств другого лица, которое ведет к возникновению в нас самих соответствующего чувства. Это сложный акт, в котором соединены и представления, и чувства, и действие [77, 81]. Механизм симпатического подражания исключает умозаключения, т. к. мы узнаем о переживаниях других непосредственно, инстинктивно, вследствие способности нашего сознания к вчувствованию. Челпанов предполагал, что

этот механизм заключается в том, что восприятие выражения чувства влечет за собой инстинктивное выражение чувства, вслед за которым возникает и соответствующее чувство. Этот механизм, считал Челпанов, лежит в основе нашего подражания литературным и историческим героям, при помощи этого механизма дети, воспринимая литературные произведения, способны переживать реальные чувства. Важным элементом в механизме симпатического подражания, по мнению Челпанова, является опыт, опосредуемый интеллектуальными моментами, который является необходимым условием того или другого переживания. Вследствие того, что симпатическое подражание обусловлено способностью творческого воображения, человек в понимании возможных переживаний может выходить далеко за пределы своего личного опыта. Таким образом, симпатия или вчувствование - это сложное душевное состояние, включающее в себя элементы чувства и воли, которому принадлежит значительная роль в социализации личности. Именно благодаря вчувствованию человек способен выходить за пределы собственной индивидуальности, входить в переживания другого, чем обеспечивается возможность взаимного понимания и созидания социальной жизни [ 7].

Выделяя в отдельную группу социальные чувства, Челпанов подчеркивает, что они возникают и развиваются только в общественной жизни и имеют свое собственное содержание, а именно - социальное общение, взаимодействие индивидуумов, социальное единение в области мыслей, чувств, волевых действий и т. п. Член общества может только в том случае рассчитывать на какое-либо содействие со стороны других членов, если у них имеется проявление симпатии. В этот комплекс переживаний вплетается представление личности, представление о "я" у действующего лица или личности другого. Соединение этих представлений с определенными чувствами дает тот комплекс переживаний, который носит название персональных чувств. Челпанов подчеркивает, что именно представление личности, представление "я" делает эти чувства собственно

человеческими. Животные, у которых отсутствует представление личности, такими чувствами не обладают. Поэтому все высшие чувства, в том числе моральные и совесть, предполагают, согласно его воззрениям, развитое представление о нашем “я”, о нашей личности, отсутствующее у животных [77, 81].

Выделяя две группы персональных чувств, Челпанов в первую относит чувства, связанные с представлением нашего “я”, куда относит чувства гордости, тщеславия, бессилия, униженности и т. д. Сознание присущности нашему “я” какого-либо ценного качества вызывает у нас чувство “самоудовлетворения”, соответственно противоположная ситуация ведет к возникновению чувства “самонеудовлетворения” [81]. Связывая происхождение социальных чувств с инстинктами самосохранения и стадным, Челпанов писал о связи чувства самоудовлетворения с чувством самосохранения, т. к. по его мнению, человек считает ценным для себя все то, что прямо или косвенно способствует сохранению его “я”. Как мы уже отмечали, Челпанов подчеркивал, что здесь важное место занимает представление личности других, т. к. эти чувства предполагают наличие других личностей и необходимость сравнения наших качеств с их качествами. Вторая же группа персональных чувств напрямую связана с представлением личностей других, которая в данном случае становится доминирующей и проявляется в чувствах, возникающих, когда я выхожу за пределы своей личности и думаю о личности другого. К этой группе Челпанов относит чувства симпатии, любви, ненависти и т. д. В чувстве симпатии он различал два различных состояния - “сорадость” и “сострадание”, подчеркивая, что чувство сострадания в силу своей большей активности является основным началом, созидающим социальное и моральное общение. К третьей группе персональных чувств ученый относил чувства, связанные с личностью идеалов - уважение, почтение, восторг, благоговение и т. д.

В особую группу социальных чувств выделяются Челпановым эстетические чувства, которые он подразделяет на две подгруппы, первая из которых объединяет все чувства, связанные с ощущениями звука, цвета, движений и т. д. и определяется Челпановым как элементарные эстетические чувства. Высшие же эстетические чувства отличаются, по мнению ученого, от первой группы главным образом тем, что предполагают для своего осуществления большее число представлений. Это чувства трагического, возвышенного и комического. Анализируя высшие чувства, Челпанов связывает вообще чувства эстетического удовольствия и неудовольствия, как и чувства трагического, возвышенного и комического с законами сохранения энергии, состояниями напряжения и высвобождения душевной энергии [156, 157]. Эти чувства соотносятся им с бессознательными и физиологическими процессами, а также с работой сознания, особенно с вчувствованием. Именно благодаря механизму вчувствования происходит “расширение” нашей личности под влиянием эстетических переживаний, осуществляется познание искусства и воздействие его на личность.

Как уже отмечалось, особое место в психологической теории Г. И. Челпанова отводится воле, как главному моменту душевной жизни человека, имеющему активный характер и способствующему осуществлению самого психического процесса. По мнению ученого, вся наша душевная жизнь находится в зависимости от воли. Совершая произвольное движение или волевой акт, человек всегда осознает, что именно он, его “я”, его личность является причиной данного действия. Описывая структуру волевого акта, Челпанов писал, что в решениях сложных жизненных вопросов личность выступает на первое место, т. к. все три момента, составляющие волевой акт, зависят от нашего “я”, от нашей личности. “Я хочу” является наиболее ярким выражением нашей личности, поскольку воля, хотение рассматривается Челпановым как самая интимная часть жизни человека, и мы судим о человеке по его хотениям, можем узнать, что он представляет собой, по тому, что человек выбирает.

Воле отводится и главная роль в развитии представления “я”, формировании самосознания, представления личности. Челпанов писал: “Зрительные и осязательные представления вместе с ощущением тепла, холода, насыщения, связывающимися с определенными чувствами дают сложное представление нашего тела и присоединяются к переживаниям нашего “я”. Таким образом получается расширенное представление нашего “я”. Это происходит благодаря главным образом влиянию воли. Когда я совершаю произвольно какое-либо движение, то я осознаю, что движение происходит непосредственно от моего хотения. Поэтому в действиях моего тела я осознаю себя действующей причиной. Тело кажется моим, потому что оно подчиняется моей воле, или вернее, моему “я”. Таким образом, “я” первичное может расширяться при присоединении к нему представления о нашем теле. Такое расширение представления о нашем “я” есть представление личности”(Цит. по 29, С. 9).

## **2. 5. Сравнительный анализ психологических концепций**

### **А. В. Бакушинского и Г. И. Челпанова**

Г. И. Челпанов в своей теории определяет личность как единое, целостное образование, отличающееся определенным постоянством и относительной неизменностью и обладающее нематериальной активностью. Главной характеристикой личности в теории Челпанова является ее активность, а именно воля, волевая активность. С влиянием воли связывается Челпановым формирование самосознания, структуру которого составляет телесное и духовное “я”. В этом смысле структуру самосознания Челпанова можно рассматривать и как структуру личности, в зависимости от того, как человек себя осознает: физическая личность, духовная личность.

Важным аспектом теории Г. И. Челпанова является признание неповторимости личности, ее индивидуальности. Согласно его воззрениям,

активность и проявления каждого человека будут различными в зависимости от особенностей его интеллекта, его предрасположений, способностей чувствовать и действовать. Поэтому опыт и привычки каждого являются уникальными, обеспечивая совершенно особенную индивидуальность каждой личности и возможность ее собственного пути развития и психического роста.

Заслугой теории Челпанова является и признание социального характера личности, невозможности развития личности вне социальной среды, человеческого общества. Развитие самосознания происходит только через общение с другими, необходимо включает в себя не только знание других и себя, которое идет параллельно, но и оценку других и самооценку, отношение к себе, которое также формируется в социуме и постоянно изменяется. Выделяя “нормальное” и “идеальное я”, Челпанов рассматривает последнее как определенную цель, “аккомпанемент” в нашей душевной жизни. Отсюда развитие личности человека и возможность ее социализации соотносятся Челпановым, как и Бакушинским, с развитием самосознания и воли.

Если для Бакушинского общение с искусством и возможность его воздействия на личность связано с понятием переживания произведения искусства, то для Челпанова таким понятием становится вчувствование, как способность сознания непосредственно узнавать о переживаниях других, непосредственно соприкасаться с их душевной жизнью. Механизм вчувствования, согласно теории Челпанова, как и переживание у Бакушинского, исключает умозаключения и предполагает на первом месте именно непосредственное приобщение, хотя и тот и другой не отрицают необходимость интеллектуальных моментов. Симпатия или вчувствование, являясь первоначальным элементом социальных чувств, обеспечивает взаимное понимание и вхождение в переживания другого, а также понимание искусства. Таким образом, вчувствование, как условие и причина социальной жизни, рассматривается Челпановым в качестве основного механизма

социализации личности и механизма влияния произведений искусства. Объяснение эстетических чувств от произведения искусства, связанных с переживанием эстетического удовольствия или страдания, неудовольствия, соотносится Челпановым с законом сохранения энергии и волевым действием. А именно, Челпанов понимает душевную деятельность, в том числе и эстетическое восприятие, как деятельность, направленную к определенной цели. Отсюда противоположность между удовольствием и страданием совпадает, по его мнению, с противоположностью между свободным и воспрепятствующим действием, направленным к достижению какой-либо цели.

Таким образом, и для теории Бакушинского, и для теории Челпанова основными моментами являются положения о связи развития личности с развитием самосознания и воли, волевой активности. Этапы развития личности - это этапы развития самосознания и воли, а для Бакушинского - и этапы развития творческой воли, творчества. Если для Бакушинского понимание воли и волевой активности связано с творчеством и трактуется соответственно как творческая, художественная воля и творческая активность, т. е. делается акцент именно на творческой активности, как основной характеристики личности, то для Челпанова воля вообще первоначальный элемент всей психической жизни, ее активное начало, вне которого не мыслится личность и ее развитие. Воля, активное начало, творческая активность (и для Бакушинского, и для Челпанова) выделяется как основная характеристика личности.

Важной характеристикой личности в теории и Челпанова, и Бакушинского становится ее единство и целостность. Общим моментом в рассмотренных теориях является признание социальной направленности личности, невозможности ее развития вне социальной среды, человеческого общества, общения с другими людьми.

Основным существенным различием указанных теорий является вопрос о влиянии искусства на развитие личности. Если Бакушинский

подчеркивает социальную значимость искусства и его непосредственное влияние на духовное развитие личности и общества, то для Челпанова, стоящего на позициях психофизического параллелизма и рассматривающего душу, личность как духовную субстанцию, обладающую нематериальной активностью, характерным является признание возможности лишь опосредованного, косвенного влияния произведений искусства, как и вообще продуктов коллективного творчества (таких как человеческая речь, мифы, религиозные и нравственные представления) на личность. Основными механизмами такого влияния стали переживание произведения искусства для Бакушинского, и вчувствование - для Челпанова. И для того, и для другого объяснение эстетических чувств, вызванных произведением искусства, соотносится и с законом сохранения энергии, и с деятельностью сознания и бессознательных элементов, психофизическими механизмами и, конечно же, с волей. Если для Челпанова возможности воздействия на развитие каждого человека связаны с его индивидуальностью, неповторимостью, особенностями его души, то для Бакушинского они определяются типическими фазами развития, общими для индивида и общества, на которых находится личность и созвучием духовного склада культуры прошлого и культуры общества, в котором он живет.

**ГЛАВА III. ИССЛЕДОВАНИЕ ПРОБЛЕМЫ “ЧЕЛОВЕК И  
КУЛЬТУРА”  
В ТРУДАХ А. Г. ГАБРИЧЕВСКОГО И Г. Г. ШПЕТА**

Анализируя философско-психологические концепции психики человека, разрабатываемые в ГАХН, необходимо отметить, что особый интерес представляют исследования, проводимые под руководством Г. Г. Шпета учеными Философского отделения ГАХН - А. Г. Габричевским, Н. Н. Жинкиным, А. А. Губером, Н. И. Волковым, Б. В. Шапошниковым и др. Именно Философское отделение разрабатывало методологию и направление научной деятельности всех структурных подразделений академии, наиболее глобальным из которых была проблема художественной формы и внутренней формы художественного произведения. Эти исследования, по мнению Г. Г. Шпета, были напрямую связаны с проблемой личности, ее духовной

активности и инкультурации. Построение исследований на междисциплинарной основе предполагало всестороннее изучение данной проблемы в отделениях, секциях и комиссиях ГАХН, которые велись не только психологами и философами, но и представителями различных видов искусств - художниками, актерами, литераторами, музыкантами, искусствоведами, литературоведами, театроведами и др. Примечательно, что проблема духовности, духовной активности личности наиболее остро стояла именно в исследованиях ученых-философов, нежели представителей психологии, так же, как и культурно-исторический подход к проблеме личности, который разрабатывался в русле философских исследований Г. Г. Шпета.

В нашей работе мы остановились подробно на подходах к проблеме личности, разрабатываемых в трудах двух выдающихся ученых, представителей философского направления научной деятельности ГАХН - А. Г. Габричевского и Г. Г. Шпета.

### **3.1. Творческий путь А.Г. Габричевского**

Александр Георгиевич Габричевский (1891 - 1968) - известный искусствовед, архитектор, переводчик-полиглот, филолог и философ, уникальная творческая личность, человек разносторонних дарований, который профессионально учился живописи и скульптуре (у Коненкова и Волнухина), музыке, античной филологии (у Ф. Е. Корша), балетному искусству (у М. Мордкина). Габричевский родился 24 августа 1891 г. в Москве в семье известного микробиолога Г. Н. Габричевского. Мать Габричевского, Е. В. Габричевская, урожденная Бодиско, была племянницей Е. К. Станкевич, жены просветителя и критика А. В. Станкевича. После смерти отца дети Габричевских - Александр, Евгений, Елена, Георгий и Ирина - жили с матерью в семье Станкевичей, где получили разностороннее домашнее образование.

Юный Саша Габричевский серьезно занимался искусством, изучал античную литературу под руководством профессора Ф. Е. Корша, совершил поездки в Англию, Германию, Францию. После окончания 7 московской классической гимназии (1908) в 1910 г. Александр Габричевский становится студентом историко-филологического факультета Московского университета. В студенческие годы он организовал в Москве “Общество любителей Гете”, посещал в Мюнхене лекции профессоров А. Майера и П. Франкля в Баварском университете, познакомился с представителями новых направлений в искусстве - Д. Бурлюком, П. Кончаловским, Р. Фальком и др. Университетскими учителями А. Г. Габричевского были И. Ильин, А. Лопатин, Г. Шпет. После окончания университета в 1915г. Габричевский был оставлен для подготовки к профессорскому званию. По представлению профессора В. К. Мальмберга становится преподавателем на вновь организованном искусствоведческом отделении при кафедре теории и истории искусства. Здесь он впервые разработал и ввел в программу университета курс философии и теории искусства. По рекомендации того же Мальмберга с 1918 по 1919 гг. Габричевский становится хранителем коллекции ваз Античного отдела Музея изящных искусств при Московском университете. В 1919 г. для получения профессорского звания он пишет работы “Ваза Франсуа”, “Ахилл и Пенфесилея” (не опубликованы), “Мантенья”. В это же время он активно занимается философией и психологией, посещает кружок И. А. Ильина, сближается с Н. А. Бердяевым, Г. Г. Шпетом и др., становится членом психоаналитического кружка И. Д. Ермакова в бывшем особняке М. П. Рябушинского, который посещали многие будущие сотрудники ГАХН. В 1920 г. Габричевский женился на Наталии Алексеевне Северцовой.

Преподавательскую деятельность в Московском университете (1918 - 1925) А. Г. Габричевский совмещал с работой в Московском институте художественных исследований и музыки (МИХИМ) при Российской Академии истории материальной культуры (РАИМК), в Институте

художественной культуры (ИНХУК) в тесном контакте с В. В. Кандинским. Габричевский был одним из тех, кто участвовал в организации Российской академии художественных наук, а именно ее физико-психологического отделения - вместе с Кандинским он разрабатывал программу деятельности отделения и секции пространственных искусств, которую впоследствии возглавлял. С 1924 г. являлся заместителем председателя Философского отделения ГАХН. В ГАХН Габричевским были прочитаны следующие доклады: “Природа художественного объекта и учение о художественной форме” (1921), “Научное и художественное мирозерцание Гете” (1921), “Проблемы пространства и массы в архитектуре” (1922), “Структура художественной формы” (1923), “О пространственных формах в искусстве” (1925), “Пластика” Гердера” (1925), “Эстетика молодого Гете” (1925), “Философия и теория искусства” (1925), “Выработка типа научного описания памятника (Схема иконы Гергия Победоносца)”, “Анализ понятия “пространство” применительно к произведениям живописи” (1928) и др. В гахновский период своего творчества А. Г. Габричевский создает свои основные труды: “Пространство и масса в архитектуре”, “Искусство К. Ф. Богаевского”, “Поверхность и плоскость”, “Одежда и здание”, “Героический пейзаж и искусство Киммерии”, “Портрет как проблема изображения”, работает над монографией “Введение в морфологию искусства. Опыты по онтологии искусства”, которые были опубликованы по рукописи, сохранившейся в архиве О. С. Северцевой лишь в 1997-1998 гг. [17].

В этот же период А. Г. Габричевский работал над статьями “Абстракция”, “Античное и античность”, “Артист”, “Археология”, “Архитектура”, “Винкельман”, “Гротеск”, “Жанр”, “Живопись”, “Изображение”, “Карикатура”, “Композиция” для “Словаря художественной терминологии”, в работе над которым принимали участие многие ученые ГАХН, но который так и не был издан. Написал статьи для “Энциклопедического словаря Русского библиографического института

“Гранат”: “Винкельман”, “Пуссен”, “Терборх”, “Тинторетто”, “Формальный метод”, “Шнаазе”, “Шпрингер”.

После закрытия ГАХН в марте 1930 г. А. Г. Габричевский, как и многие гахновцы, был арестован. Это был первый арест Габричевского; в апреле он был освобожден из тюрьмы. В 1930 - 1934 гг. принимает участие в редактировании и составлении раздела искусствovedения для “Большого немецко-русского словаря”, специализируется в области истории и теории архитектуры. По приглашению И. В. Жолтовского читает лекции в Московском архитектурном институте, а также читает лекции (по истории и теории искусства и архитектуры) и проводит занятия по анализу архитектурных памятников в Мособлпроекте, Военпроекте, Теапроекте, в творческих мастерских Моссовета. С 1934 г. Габричевский работал во Всесоюзной академии архитектуры (позже - Академии архитектуры СССР). Являясь старшим научным сотрудником кабинета (кафедры) истории и теории архитектуры Института аспирантуры, Александр Георгиевич преподавал на двух его факультетах: основном архитектурном и архитектурного усовершенствования (ФАУ). По инициативе ученого был организован третий факультет (отделение) Института аспирантуры - истории и теории архитектуры.

В 1935 г. Габричевский был арестован второй раз по делу о “Большом немецко-русском словаре” и сослан в Каширу, где работал над изданиями Альберти и Витрувия. Из вышедших в это время трудов А. Г. Габричевского изымалось имя автора переводов и примечаний. Это книга “Филиппо Брунеллеско. Биография и очерк творчества”, перевод Дж. Вазари “Жизнь Филиппо Брунеллеско - скульптора и архитектора Флорентийского”. Исследователи предполагают, что Габричевскому принадлежат также переводы статей П. Франкля “Филиппо Брунеллеско и его творчество”, К. Фабрицци “Купол Флорентийского собора”.

Возвратясь из ссылки в конце января 1936 г., Габричевский продолжил работу в МАРХИ и в Академии архитектуры СССР, где заведовал кафедрой

истории и теории архитектуры Института аспирантуры. В 1940 г. по совокупности работ он был удостоен степени доктора искусствоведения и звания профессора Академии архитектуры СССР. В мае 1941 г. Габричевского избирают членом-корреспондентом Академии архитектуры СССР. В этом же году он написал статью “Иван Владиславович Жолтовский как теоретик архитектуры. Опыт характеристики”. 14 ноября 1941 г. А. Г. Габричевский был арестовыван третий раз, одновременно с Г. Г. Нейгаузом, В. Г. Сахновским. В тюрьме у Габричевского развивается тяжелая форма дистрофии. В 1942 г. суд приговорил его к пяти годам ссылки в Каменск-Уральский Свердловской области. Благодаря хлопотам И. В. Жолтовского и А. И. Щусева Габричевский получает разрешение изменить место ссылки, и в апреле 1943 г. переезжает в Свердловск, где читает лекции по истории искусства на искусствоведческом отделении Московского университета, в Союзе архитекторов СССР, находившихся там в эвакуации. В Свердловске А. Г. Габричевский жил в одной комнате с Г. Г. Нейгаузом, который также отбывал ссылку. Их опекали и поддерживали Д. В. Житомирский, Ю. С. Никольский, Е. А. Левинсон и др. Летом 1944 г. по ходатайствам Комитета по делам архитектуры, МАРХИ и лично И. В. Жолтовского Габричевский был освобожден от дальнейшей ссылки с правом проживания в Москве. Переехав в Москву, он приступил к работе в академии архитектуры СССР и МАРХИ, был восстановлен во всех прежних должностях, но получил отказ о снятии судимости. В период с 1944 по 1947 гг. Габричевский в соавторстве с И. В. Жолтовским создает новый метод обучения студентов и аспирантов - курс “Творческое воспитание зодчего”, составляет и разрабатывает систему подготовки “Мастера архитектуры”, пишет статьи “Некоторые принципы классической греческой архитектурной композиции с свете новейших советских исследований и в связи с задачами советской архитектуры” (не опубликована), о творчестве Д. Д. Шостаковича и С. С. Прокофьева. В 1947 г. он был приглашен И. Э. Грабарем в Институт истории искусств Академии

наук СССР на должность внештатного старшего научного сотрудника сектора истории архитектуры.

В 1948 г. Габричевский был обвинен в идеализме и космополитизме на основании рукописи неопубликованной статьи о И. В. Жолтовском (1941), уволен из МАРХИ и Академии архитектуры СССР. Одновременно с Габричевским были уволены Д. Е. Аркин, А. В. Бунин, А. Л. Пастернак и др. В 1949 г. по рекомендации А. В. Щусева А. Г. Габричевский был зачислен научным сотрудником в Музей архитектуры при Академии архитектуры СССР. Научная библиотека Академии приглашает его для аннотирования редких иностранных книг. В 1950 - 1952 гг. при содействии Б. Р. Виппера Габричевский получил возможность вести занятия по курсу “Высокое Возрождение” на искусствоведческом отделении филологического факультета Московского университета. В 1952 г. после тяжелой глазной операции Габричевский, предвидя возможность новых репрессий, под предлогом ухудшения здоровья, ушел на пенсию. До конца своей жизни он подолгу жил в Коктебеле, занимаясь переводами и редактированием. Переводы А. Г. Габричевского, редактирование и составление комментариев к многочисленным изданиям представляют собой отдельную страницу научной биографии ученого. Особняком стоят переводы и работы Габричевского, посвященные творчеству Гете.

При реорганизации 1955 г. Академии архитектуры в Академию строительства и архитектуры СССР Габричевский не был переизбран членом-корреспондентом.

3 сентября 1968 г. А. Г. Габричевский скончался в Коктебеле и был похоронен на местном кладбище рядом с могилой матери своего друга М. А. Волошина [26, 45, 57, 66, 67, 118].

Оппонентный круг А. Г. Габричевского составляют имена таких ученых как Гете, Шеллинг, Гуссерль, Зиммель, Бергсон, Дильтей и другие. Габричевский строит свое учение, полемизируя с названными авторами, творчески осмысливая и подвергая критическому анализу достижения

современной научной мысли. Значительное влияние на становление взглядов Габричевского оказал и психоанализ (как мы уже отмечали, А. Г. Габричевский, как и многие сотрудники ГАХН, являлся членом Московского психоаналитического кружка, руководимого И. Д. Ермаковым). Концепция А. Г. Габричевского раскрывается в его ранних работах, таких как “Монтеня” и “Пространство и композиция в искусстве Тинторетто” [19, 24] и получает свое развитие в статьях и докладах ученого “О временной и пространственной форме”, “Природа художественного объекта и учение о художественной форме”, “Пространство и масса в архитектуре”, “Философия и теория искусства”, “К вопросу о строении художественного образа в архитектуре”, “Введение в морфологию искусства”, “Портрет как проблема изображения” и других [17, 18, 20, 21, 22, 25, 116, 117].

Можно предположить, что на становление научных взглядов Габричевского большее влияние оказала именно немецкая научная школа, нежели труды отечественных мыслителей. Отмечая разницу в подходах ученых ГАХН к проблемам творчества, значения искусства в жизни человеческой личности и общества в целом, мы не можем не брать во внимание тот круг научной апперцепции, который сложился внутри самой академии, не можем не говорить о взаимовлиянии и взаимообогащении теорий, разрабатываемых в это время ее учеными. Несомненное влияние на отдельные положения теории Габричевского оказали труды его учителя Г. Г. Шпета; особенно это касается более поздних работ Габричевского гахновского периода, на которых мы остановимся ниже.

Теория Г. Г. Шпета также строилась на творческом анализе, критике и переработке достижений немецкой школы - теорий Гумбольдта, Штейнталя, Лацаруса, Гуссерля и других. Но одновременно с этим теорию Шпета нельзя рассматривать вне контекста теорий Кавелина, Юркевича, Потебни и других выдающихся российских ученых. Поэтому о концепции Шпета можно говорить, как о теории, которая переработала и органично впитала в себя достижения немецкой научной школы, но все же по особенностям анализа и

постановке проблемы остается в русле традиций русской философской и психологической школы [44], чего нельзя сказать о концепции Габричевского, которая все же воспринимается как более “западная”, более “немецкая”.

### **3.2. Психология искусства и творческой личности А.Г. Габричевского**

Подходы А. Г. Габричевского к проблеме творчества и творческой личности разрабатываются в русле психоанализа, но не в классическом его варианте, а в том аспекте, который получает свое развитие в аналитической теории К. Г. Юнга. Габричевский, вслед за Шпетом, подвергает критике и психологию и всякий психологизм. По мнению Габричевского, современная психология с ее экспериментальной статистикой и теориями способностей несколько не считается с сознанием и с душой как с целым и первичным фактом, а имеет дело лишь с совокупностью произвольно классифицируемых, рассудочных образований, относя все, что не поддается систематике или механическому подсчету, в область так называемого бессознательного [17, С. 588].

Габричевский отдает предпочтение психоанализу, который, по его утверждению, способен оказать услугу онтологии искусства. А именно: согласно теории Габричевского, индивидуальная структура творчества часто особенно ярко сказывается в отдельных приемах, элементах, символах отдельных частей продукта, т. к. они являются как бы привычными непосредственными жестами художника, а также в самом выборе уже оформленных в действительности объектов, т. к. они вводятся как материал в художественный продукт. Именно эта часть получает отчетливую аналитическую формулировку в теории символики бессознательного, как ее развивает психоанализ, что дает уже более конкретную почву для онтологии, чем экспериментальная и дескриптивная психология. Хотя и здесь, считает

Габричевский, как и в формальном анализе, остается неразрешенной проблема перехода от частей к целому и тайна органической атомистики. Таким образом, психоанализ, по мнению Габричевского, перенеся исследование в сферу, менее причастную рассудочному оформлению, как будто проник до более глубоких пластов личности, но, поскольку он идет все же аналитическим путем и все добытое вновь водворяется в сознательную сферу (и в исследовании, и в катартической практике), то достигнут лишь следующий этап на пути бесконечного аналитического приближения к организму как к целому, недоступному анализу [17, С. 588].

Для теории Фрейда психика человека (как и жизнь вообще) - это арена борьбы непримиримых противоположных начал. В теориях же Юнга и Габричевского акцент переносится на утраченное первоначальное единство противоположностей. По Юнгу, человеческая психика - целостность, единство сознательных и бессознательных процессов, поэтому архетип Самости как воплощение целостности и гармонии, символом которого является Мандала, китайские Инь и Янь, рассматривается как наиболее значимый в теории Юнга [103, 104, 105]. У Габричевского таким символом жизни и идей творчества становится искусство, художественное произведение, как “единство в двоице и двоица в единстве”, “дуализм как форма единства” [17].

Дуализм рассматривается Габричевским как одна из форм онтологического строения жизни. Путем же преодоления этого дуализма, по мнению ученого, является творчество, в том числе и художественное. Именно в этом преодолении дуализма Габричевский видит природу и смысл всякого творчества, которое в его теории и является жизнью. Поэтому синтетическая устремленность всякого творческого акта и всякого творческого продукта является, по теории Габричевского, самым совершенным символом жизни как высшей абсолютной реальности. Исходя из этого, Габричевский приходит к выводу, что каждый творец бессознательно одержим идеей творчества как непрерывным завоеванием

индивидуумом бытия, которое от него навек отпало, идеей творчества, как единства в двоице и двоицы в единстве. По теории Габричевского, реальность стоит выше антитезы бытия и становления, материи и духа, пространства и времени, субъекта и объекта и необходимо включает ее в себя, т. е. она являет собой нечто более первичное, несущее в себе возможность и необходимость своего раздвоения.

С одной стороны, по Габричевскому, есть жизненный процесс, который в своей ориентации на продукт и является творчеством, динамикой жизни. Габричевский рассматривает его в качестве субъективного, динамического носителя искусства. Искусство, в свою очередь, в его теории рассматривается как адекватный и полный символ, совершеннейшее отражение структуры жизненного процесса, диалектики жизни. С другой стороны, имеется самый продукт как результат и воплощение, как статическая объективная сторона художественного жизненного процесса. Габричевский подчеркивает, что, как во всяком органической бытии, так и в искусстве, наше сознательное рассудочное мышление усматривает и противопоставляет две стороны - категорию бытия и категорию становления, но, по мысли ученого, онтологически и интуитивно они нераздельны и тождественны, потому что жизнь живет во всех ее продуктах, а все продукты отражают жизнь во всей ее полноте. Таким образом, творчество в теории Габричевского - это постоянный, длящийся всю жизнь процесс индивидуализации, предполагающий двойственность Я и не-Я, субъекта и объекта. Другими словами, это жизненный процесс, динамика жизни в ее ориентации на продуцируемое ею содержание. При этом ученый разделяет эмпирическое осуществление продукта и рассудочное его рассмотрение. Поскольку продукт является полным отражением жизни, в нем различимы динамический и статический компонент. Их дуализм и тождество составляют онтологическую природу продукта, основание его бытия и делают его символом абсолютной жизни-творчества.

Любая онтологическая проблема, согласно воззрениям Габричевского, строится на своеобразной структуре прафеномена жизни, на первично непосредственно данных нам антитезе бытия и становления, устойчивого и подвижного, прерывисто-индивидуализированного и сплошного тотального. Отсюда и онтология любой сферы бытия, в том числе и искусства, должна, по его мнению, осуществляться в тех же категориях. Исходя из этого, в своих работах Габричевский определяет структуру художественного объекта, рассматривая как в художественном продукте осуществляется взаимопроникновение динамического и статического компонента и возникает целое [17, 18, 22].

Следующее положение теории Габричевского, на котором мы остановимся, на наш взгляд, содержит в себе идею, которая в теории Юнга находит свое воплощение в выделении двух типов установок или направленностей личности - экстра- и интровертивную. В соответствии с этим Юнг выделяет два типа мышления - экстравертированное логическое, направленное на внешний мир и интровертированное интуитивное, обращенное внутрь, ориентированное на коллективное бессознательное [103, 108, 109].

Габричевский же в своей теории разделяет творчество человека (осознавшего и противопоставившего себя окружающей природе) на приспособительное и духовное формообразование (творчество) [17, 24, 25]. К приспособительному формованию Габричевский относит все простейшие акты нашей психики, например, восприятие; высшие функции сознания - рассудочное, дискурсивное мышление и всю сознательную деятельность, направленную на создание трехмерных материальных вещей, орудий и т. д. Этот вид формования Габричевский определяет еще как “абстрактно-логическое формование “действительности” в научном смысле”. Эта действительность - сфера дуализма, как бы низшая область органического формования, построенная на противопоставлении индивидуума окружающему, Я и не-Я. В противоположность этому виду формования и его

результату - действительности, Габричевский выделяет духовное формообразование, создающее ценности автономного духовного порядка, символы индивидуализированного духа. Это высшие формы органического творчества, к которому Габричевский причисляет и искусство. Каждый творец, подчеркивает ученый, бессознательно одержим идеей творчества “...как непрерывного завоевания бытия индивидуумом, навек от него отпавшим”[17, С. 581]. В отличие от первого вида, духовное творчество направлено на воссоздание человеком своего единства с миром как с целым, с природой как все-организмом. Результатом такого формования становится создание особой синтетической реальности, которая связана с действительностью, но выделяется и как бы возвышается над ней. По-другому Габричевский называет этот вид конкретно-витальным формованием художественного организма, создание специфической реальности произведения искусства.

Постулируя параллельность этих двух видов формования, специфичность и гетерономность их категорий, которые не могут быть сводимы друг на друга, Габричевский видит сферу своих научных интересов в изучении именно духовного формования, творчества как единственного пути преодоления дуализма жизни, субъект-объектного противопоставления.

Результатом логического и практического, приспособительного оформления являются объекты действительности, материальные единицы, которые как бы вырваны из творческого процесса жизни и этим противопоставленные живому субъекту как не-Я. Результатом же духовного творчества, по теории Габричевского, становятся ценности духовного порядка (в том числе и произведения искусства), обладающие своим бытием, как символы индивидуализированного духа, в которых осуществлен высший синтез, преодолевающий дуализм и утверждающий единство Я и не-Я, творца и твари, замысла и материала.

Выделенные Юнгом два вида установок или направленностей личности определяют не только два типа мышления, но и два типа творчества, два

возможных способа возникновения произведения искусства. Соответственно - для интровертивной установки Юнг постулирует утверждение субъекта в противовес притязаниям объекта, а для экстравертированного способа - покорность субъекта перед требованиями объекта [105, 110, 111]. В теории А. Г. Габричевского эта идея находит свое выражение в его классификации типов художественной формы, типов творчества и типов мироощущения (в разных работах по-разному). Соответственно он определяет их как статическая и динамическая художественные формы или типы относительных синтезов, к которым затем добавляет идеальный синтез, как гармоническое равновесие статической и динамической компонент [17, 18, 22, 25]. При этом статический компонент – это форма творимая снаружи (где активность исходит от объекта, от содержания), а динамический - форма, творимая изнутри (для которой характерна активность процесса, субъекта).

Так, говоря о типах художественной формы, А. Г. Габричевский каждый художественный объект рассматривает как абсолютный синтез, поскольку представляет собой максимальное слияние единства и многообразия, что позволяет ему допускать наибольшее количество спецификаций или относительных синтезов. А отсюда, как абсолютный синтез, каждый художественный объект в теории Габричевского является и относительным синтезом - это данное соотношение, данная пропорция статики и динамики, отношение данного содержания к породившему его процессу. Обе синтезируемые стихии, процессуальность и предметность, могут обмениваться своими активными и пассивными ролями. Одновременно с этим они как бы выбирают себе носителей в лице того или иного основного стихийного элемента данного искусства - пространства, цвета, линии, ритма, гармонии и т. п. Так, например, для типа пространственных искусств, характерен синтез от динамики к статике, где динамика выступает как активное формообразующее начало, а статика как оформляемый материал; носителем динамической стихии явилось пространство, статической - масса, но в смысле их конкретного

взаимодействия перевес на стороне статики. В результате получилось пространственное образование, где динамический фактор представлен пустым пространством, а статический - массой (например архитектурное произведение классического типа, где структурные рациональные компоненты преобладают над двигательными-иррациональными).

Определяя основные типы относительных синтезов, Габричевский пользуется для их обозначения термином "форма". Форма данного объекта определяется Габричевским как отношение объекта к процессу, т. е. как функциональное отношение между обеими сторонами творчества. При этом, подчеркивает Габричевский, совершенно безразлично откуда исходит инициатива оформления - от субъекта или от объекта, воспринимаем ли мы форму негативно или позитивно, как нечто наложенное извне или отпечаток изнутри. С одной стороны в понятие "форма" заложено понятие границы и противоположение устойчивого текучему, единого многообразному, а с другой - пограничность любого объекта как формы, т. к. он одновременно причастен двум сферам бытия, той откуда исходит оформление и той, в которой находится оформляемое. Говоря иначе, всякая форма синтетична, т. к. она является результатом взаимодействия двух стихий, которые в той или иной пропорции определяют ее состав.

Габричевский выделяет три основных типа формы или относительного синтеза. Две из них - предельные типы крайне статических и крайне динамических образований и посередине между ними - гармоническое равновесие обеих компонент. Средний синтетический тип Габричевский называет идеальным синтезом. Сюда относится определенный тип творчества, а значит и объектов, структура которых обычно называется нами классической.

Второй тип Габричевский называет абстрактным, где стихия статическая выступает в качестве начала активного, оформляющего. Мир содержания и мир процесса как бы изначально даны в максимальной отчужденности. Форма как некий негатив властно откуда-то извне

накладывается на бесформенную, безобразную, зыбкую, струящуюся материю становления; оформление свершается как бы от лица некого изначально данного строя, по своему существу равнодушного к тому материалу, на который он накладывает свой отпечаток.

Царство форм - царство абстрактных универсалий. Эмблемой этого аспекта формы служит твердая полая форма, налагаемая на любую пластическую податливую материю, обладающая максимальной степенью трансцендентности и инородности по отношению к покоренной ею динамике. Победа остается за сферой ставшего, которая в пределе стремится к точке, к полному преодолению всех центробежных порывов хаоса. Эстетическая форма силой абстрактного синтеза может включать в себя самые полярные противоположности, которые в иных сферах пребывают в состоянии безразличия, отчужденности, антагонизма или соподчиненности. Искусство через живой синтез вдыхает в эти отношения жизнь. Абстрактный строй смыслов выходит из своей замкнутости и в тяжелой борьбе оплодотворяет строптивную материю. Согласно теории Габричевского, своеобразное строение эстетического объекта заключается в том, что чем полярней и антиномичней реагирующие друг на друга стихии, тем сильнее и слитней относительный синтез, при условии его связи с абсолютной априорностью высшего синтеза. В качестве примера Габричевский рассматривает случаи, когда именно в области абстрактного художественного формообразования спайка оказывается недостаточной и элементы возвращаются в свое до-художественное, эмпирическое состояние распада: искусство делается математикой, техникой, логикой и т. п., и художник, играя готовыми схемами, не замечает, что они давно находятся во власти расходившегося и нечем уже не оформляемого произвола его психики.

На другом полюсе - форма, творимая исключительно изнутри. Здесь активность на стороне субъекта, процесса, а не на стороне объекта, содержания; не многообразие, сводимое к единству извне, а некое

многообразие, несущее это единство в себе, изначальная имманентность содержаний процессу. Эти содержания получают свой смысл и значимость лишь изнутри как порождения этого процесса, любой момент которого является конечным и исчерпывающим, подлинно и покорно отражает внутреннюю бесконечность подвижного многообразия. Форма как граница, данная изнутри, абсолютно тождественна и однородна оформляемому, но не имеет ни смысла, ни бытия помимо него. Царство форм - царство живых неповторяемых, вечно меняющихся индивидуумов, постоянных лишь постольку, поскольку они все же имеют известную долю объективности. Эмблемой этого аспекта формы может служить любой след живого, запечатленный на неподвижном, косном, мертвом по отношению к нему объекте, причем акцент лежит здесь на выразительности отпечатка. Такого рода оформление по природе своей конкретно, имманентно, динамично и в пределе своем стремится к бесконечности, т. е. к максимальной экспансивности творческого динамического ядра, осуществляющего свою форму в непрерывном отодвигании не-Я.

Это три основных типа формы, определяемых теорией Габричевского. Между ними возможно бесконечное количество переходов или бесконечность конкретных форм искусства. Основным же признаком, отличающим художественную форму от иных форм, по мнению ученого, является ее сущностная сопричастность тому высшему синтезу полярностей (ставшего и становящегося, конкретного и абстрактного, целесообразного и причинного и т. д.), на которых мы строим и познаем мир. Этот высший синтез можно рассматривать как некую абсолютную форму, живую и вечную, подвижный закон или одушевленную идею, через которую субъект получает свое объективное достоинство благодаря осуществлению имманентного ему единства, а объект наполняется живой, оформляемой им плотью субъективного многообразия. Эта идея или абсолютный символ есть как бы высшая потенция всех описанных выше конкретных относительных оформляемостей. Она может осуществляться то изнутри наружу (по

Шеллингу - от идеального к реальному), то снаружи вовнутрь (от реального к идеальному). Используя символику цветов Гете, Габричевский говорит, что искусство примиряет, связывает и включает в некую тотальность все полярности духа и космоса, озаряя их багряным светом своей софийной связки. Лишь благодаря этому вселенскому, всепоглощающему размаху искусства возможно то, что самая абстрактная, мертвая геометрическая форма, сложнейшая математическая выкладка начинают звучать музыкой сфер, а случайный мимолетный жест или взгляд актера исполняет нас священного трепета, будто огненное откровение свыше .

В работе “Пространство и масса в архитектуре” [25] Габричевский выделяет два первичных, противоположных друг другу, типа мирочувствия, которые определяют собой два типа творчества и восприятия, две основных магистрали, по которым протекает жизнь духа, а именно - пластическое и динамическое мирочувствие. Как мы уже отмечали, смысл высших видов сознательного и интуитивного творчества Габричевский видит в формировании и преодолении уже данного во вне инобытия. Согласно его воззрениям, живой организм и субъективный дух имеют как бы два основных, прямо противоположных друг другу, способа преодолевать противостоящую им неорганическую материю.

Один из них, специфичный для пластического мирочувствия. В некоторых работах Габричевский определяет его как чувство кубического инобытия, противоположаемого и идентифицируемого с нашим физическим Я. Его суть заключается в том, что организм переживает индивидуализированное или материальное инобытие, как положительную ценность, устремляется к нему, чтобы себе ассимилировать его, эротически понять его и сотворить, наконец, новое инобытие по образу и подобию. Именно из этого бессознательного тяготения и стремления охватить всякое не-Я рождается, по теории Габричевского, скульптурное переживание. Это как бы формирование извне. Важно отметить, что в этой аспекте теория А. Г. Габричевского перекликается с теорией А. В. Бакушинского, утверждавшего

в основе всякого творчества бессознательное стремление охватить сознанием внешний мир, понять его и подчинить себе [9].

Второй способ присущ динамическому мироощущению и определяется Габричевским как формирование изнутри. Материальное инобытие переживается как ценность отрицательная, как нечто то, что должно быть пробито, раздвинуто и организовано по воле духа, т. к. в противном случае оно несет в себе опасность, может обступить, сдавить и задушить его. С этим Габричевский связывает типичное для нашей бессознательной жизни желание пробить всякую противостоящую поверхность, отрицать ее, войти в нее как будто бы ее и нет на самом деле (это прохождение через стену в снах и сказках). Габричевский подчеркивает огромную художественную ценность этого инстинкта, на котором, согласно его воззрениям, основывается живопись, как искусство поверхности, отрицающее эту поверхность.

Анализ и сравнение понятий “архетипов коллективного бессознательного” Юнга и “первичных элементов”, “качественных стихий или энергий” Габричевского позволяют говорить и в этом контексте об определенном сходстве позиций этих ученых [17, 19, 24, 103, 109, 110].

Центром теории Юнга является коллективное бессознательное, содержанием которого являются архетипы, первичные образы, как врожденные тенденции, возможности воспринимать, мыслить и чувствовать определенным образом. По утверждению самого Юнга, коллективное бессознательное содержит все духовное наследие человечества, закрепленное генетически. Наличие самих архетипов может быть установлено только через опыт их восприятия - они проявляются лишь в творчески оформленном материале в качестве регулирующих принципов его формирования. Таким образом, по теории Юнга, мы можем реконструировать изначальную подоснову праобраза только идя от законченного произведения искусства к его истокам.

Юнг считает неправомерным интерпретировать художественное творчество путем редуцирования к вытесненным желаниям и сексуальным

стремлениям автора, сводить его к проявлению индивидуального бессознательного. Юнг утверждает, что произведение искусства - не человек, а нечто сверхличное. Поэтому, исходя из положения о том, что бессознательное не только влияет на сознание, но и управляет им, Юнг в своем анализе говорит не о художнике как эмпирической личности, а о творческом процессе, т. к. художник отождествляет себя с творческим процессом, с творческим началом, сознание автора тождественно творческому процессу. Идя в своем анализе от завершенного произведения, которое представляет, согласно Юнгу, разработанный образ, он приходит к анализу символа, стоящего за образом, т. е. к архетипу, праяобразу коллективного бессознательного, к которому можно возвести образ, развернутый в данном художественном произведении. Говорящий праяобразами, по словам Юнга, поднимает описываемое им из однократности и временности в сферу вечносущего, возвышая личную судьбу до судьбы человечества. Таким образом, творческий процесс в теории Юнга складывается из бессознательного одухотворения архетипа, его развертывания и пластического оформления до завершенности художественного произведения [104, 105, 110, 111].

Габричевский подходит к проблемам художественного творчества и восприятия как к типичному проявлению стихии бессознательного в человеке. Важно отметить, что это проявление не индивидуального бессознательного. Первичные элементы Габричевского близки в его трактовке архетипам коллективного бессознательного Юнга. Они составляют содержание глубоких пластов бессознательного, находят свое отражение в структуре произведения искусства, направляя течение творческого акта и организуя процесс художественного восприятия [17, 18, 19, 24, 25].

По теории Габричевского, основные созерцательные категории нашего мировосприятия являются в то же время основными формирующими элементами произведения искусства. Такие понятия, как пространство и время, свет и звук, движение и масса и т. д., которые обозначают в большей

или меньшей степени стихийно-сущностные качественные, еще не совсем утратили всей своей подлинной бытийной значимости в наивно-реалистическом, несознательном или интуитивном опыте, в слове, которое еще не утратило свою мифичность. Но в точных науках, в мировоззрении и практике, которые на них основаны, они давно обесплотились. Однако в искусстве эти первичные качественные составляют его самую плоть и выступают в качестве подлинно онтологического творческого субъекта. Точнее таковыми они выступают в художественном творчестве человека, в котором они представлены нам с такой непосредственностью и очищенностью от сознательной эмпирики и ее дуалистически неизбежной отъединенностью от стихий, что мы как бы воочию созерцаем их жизнь и деятельность. Эти элементы онтологически определяют качественную структуру отдельных искусств, поэтому термин “элементы” Габричевский употребляет в значении первичных качественных стихий или энергий. Для пространственных искусств Габричевским выделены следующие качественные элементы или стихии: пространство (в узком значении пустоты, среды), масса, поверхность, свет и цвет. В зависимости от этого Габричевский выделяет и основные группы пространственных искусств, а именно - архитектура (где основными факторами являются пространство и масса), пластика (где преобладает масса) и группа искусств, связанных с пластикой и начертанием (линия, мазок), в которых выявляются стихии светотени и цвета. Для искусств временных намечается время как творческая стихия, звук, слово и движущиеся тела в качестве формообразующих элементов.

Основные группы искусств - звуковые, словесные и искусства жеста, осложняемые привхождением стихий звука и слова. Эти стихии и формообразующие элементы, их соотношение и взаимодействие, их борьба, противоположение и синтез положены в основу анализа произведений искусства, анализа природы художественного творчества и художественного восприятия, который предпринимается Габричевским на страницах его

произведений. Перечисленные выше первичные элементы в теории Габричевского рассматриваются как бытийно-сущностные принципы, определяющие структуру художественного произведения, как стихийная первооснова всякого художественного формообразования, т. е. как главные и неотъемлемые элементы художественного творчества и восприятия. Таким образом, все многообразие художественного опыта, как собственно творчества, так и созерцание произведений искусства, творчество индивидуального мастера или эпохи, стиля, эволюция искусства в целом определяется, по Габричевскому, определенным отношением указанных элементов, характером их соединения, степенью его гармоничности или борьбы и преобладания одного над другим.

Каждое произведение искусства по своему глубочайшему смыслу есть знак или символ того преодоления извечного дуализма, на которое направлено все человеческое творчество. Каждое произведение искусства является не только памятником этого преодоления, но и отражением совершенно определенного этапа борьбы, определенного соотношения сил, вида оружия и тактики сражения. В этом Габричевский видит подлинное метафизическое содержание всякого художественного объекта. Поскольку это содержание художественно, оно раскрывает за всем многообразием возможных комбинаций ту единственную первостихию, из которой они некогда выделились. Многообразие этих отношений есть тот материал, который является сущностной формулой продукта, мастера, эпохи, стиля, культуры и т. д. Таким образом, художественный объект, по теории Габричевского, всегда символичен, т. к. является наглядным рассказом о творческом акте художника, но, вместе с тем, это рассказ о некоем этапе мирового, космического творчества.

В своих работах Габричевский говорит об основных элементах гедонистических переживаний, которые подводятся нами под понятия пространства, времени, массы, тени, фактуры и т. д. Поскольку эти элементы художественного переживания являются для нас источниками наслаждения,

они уходят в глубочайшие пласты бессознательной стихии души. С другой стороны, живой внутренний опыт, из которого они рождаются для нашего сознания, делает из них достояние духа, роднит их с высшими духовными ценностями. По предположению Габричевского, художественная воля - не что иное, как именно определенная конфигурация бессознательного и жизни Духа, в индивидууме или в эпохе, которая определяет собой соответствующие конфигурации первичных элементов. Наибольшее место в исследованиях ученого занимают стихии пространства и времени, пространства и массы как формообразующие элементы и носители статики и динамики и их переживание.

Познание явлений художественного творчества и восприятия, по мнению Габричевского, должно быть основано на живом внутреннем опыте, должно осуществляться через так называемый феноменологический анализ, т. е. через некоторый творчески-мыслительный акт вживания и проникновения в предмет, художественный объект. В основе такого акта лежит интуитивное прозрение, субъективное и иррациональное, которое коренится в бессознательных глубинах субъекта и является отражением его интимнейшей структуры. Этот досознательный импульс выражает строение нашей монады, которое не только отражает весь мир, но и является им. Таким образом, идея микро- и макрокосмичности человека в теории Габричевского развивается в идею, согласно которой, интимнейшее и индивидуальнейшее, что есть в человеке, является единственным путем к всеобщему и мировому. По Габричевскому, художественный образ - гештальт, творческое ядро продукта, непосредственное данное и отождествляющееся с творческой интуицией, абсолютно недоступно для аналитического, рассудочного рассмотрения, для нашего дискурсивного мышления, основанного на противопоставлении субъекта и объекта. Теория Габричевского постулирует истинность только непосредственно-синтетического познания, для которого не существует субъект-объектного противопоставления. Это познание синтетической реальности, которая

непосредственно дана в живой форме произведения искусства. Таким образом значение основных категорий (пространства, времени и т. д.) как факторов бессознательно-душевной и духовной жизни искусства открывается нашему сознанию только тогда, когда они будут непосредственно пережиты. Для Габричевского чувство не только психологическая категория, но и онтологически космическая. Как отмечает он в докладе “Эстетика молодого Гете” (5. 03. 25): “Чувство - первый двигатель всякого творчества. Оно же лежит в основе познания, в особенности художественного, симпатического, поскольку подобное познается подобным. Правдиво то искусство, которое исполнено чувства как космического творческого начала” [115].

Как мы уже отмечали особое место в теории Габричевского занимают пространство и время [17, 23, 24, 25] . Природу времени в искусстве составляет непрерывный творческий поток душевной жизни. Пространство - однородная среда, в которой сосуществуют замкнутые в себе, непроницаемые друг для друга материальные тела. Эти два антиномичных начала создают в искусстве в результате своего соединения и взаимопроникновения нечто новое, которое будучи и пространственно и временно, обладает тем высшим единством, которое составляет для ценность искусства как творческого синтеза.

Временной аспект художественно-творческого акта представляет собой, по мысли Габричевского, своего рода рефлекторный жест, частично-мгновенное отражение во вне бессознательного потока нашей психики [19]. Отдельные волны этого потока время от времени начинают как бы выпирать изнутри, побуждая нас к творчеству, и выплескиваются наружу в таких простейших формах, как нечленораздельное восклицание, выразительный жест, слово, первичные виды пляса, первые моменты начертания на плоскости, которые также являются отраженными жестами и т. д. Временная стихия дается в искусстве главным образом в моментах двигательных и качественных, понимая при этом движение как единый психический акт.

(Например, в живописи - это линия, как отражение, символ выразительного движения художника, переживание пространства как живого органичного, динамического начала, как отражение нашей психической динамики, светотень, как средство динамического расчленения пространства и т. д.). Этот временной элемент творчества является преимущественно носителем стихии бессознательного и творческим импульсом. Он меньше всего поддается рассудочному контролю и нередко переживается как наитие, как одержимость. Характерной особенностью временного элемента являются моменты иррациональности и неповторимости, которые Габричевский называет музыкальными.

В процессе восприятия эта сторона искусства требует от воспринимающего именно отказа от своего Я. Чем творчество индивидуальней, чем сильнее в нем сказывается активность, неповторяемость акта, тем более должен зритель отдать себя всецело на произвол течения чужого потока бессознательного. По мнению Габричевского, индивидуальному моменту во всяком творчестве соответствует в восприятии момент пассивный, экстатический, дионисийский [19].

Время, динамическое, подвижное начало - только одна сторона искусства; по словам Габричевского, это еще не искусство, а лишь возможность искусства. Искусство - не только отражение на поверхности хаотической, стремительно несущейся временной стихии бессознательного. Поскольку это отражение, мы имеем дело с закреплением, фиксацией. Здесь проявляется второй элемент - пространственный. Пространственный элемент, пространственная стихия является столь же основным и первичным, как и временная стихия, и коренится в таких же глубоких пластах нашего бессознательного. Именно поэтому, по мнению Габричевского, она является такой же творческой и активной функцией нашего Я, хотя и обладает совершенно иными свойствами, признаками, прямо противоположными описанным выше.

Исходя из переживаний своего трехмерного, относительного постоянного, непроницаемого, самопроизвольнодвигающегося тела, человек находит прочный критерий для восприятия внешнего физического мира. Человек разбивает всю непрерывную данную ему во вне материю на отдельные трехмерные, непроницаемые и постоянные тела и одновременно конструирует себе однородную пустую среду, нейтральную и статическую, именуя ее пространством, в котором эти тела сосуществуют одновременно с ним и друг с другом. Так возникает граница между Я и не-Я. Всякое инобытие (неодушевленный предмет или живое существо), воспринимается и оценивается по отношению к нашему телу как к постоянному критерию. Таким образом, все отношения между субъектом и объектом, между Я и не-Я так или иначе эмоционально окрашены и складываются в целую систему положительных и отрицательных ценностей, в зависимости от того, переживается ли данное, трехмерное, осязаемое бытие как желанное или враждебное, как уже покоренное, приспособленное или еще опасное, строптивное и иррациональное.

Положительные ценности возникают из глубоких бессознательных, чисто органических инстинктов, среди которых на первом месте стоят ассимилятивные и эротические инстинкты. Они составляют самую суть пластического переживания, т. к. оно побуждает нас обнять, понять, осязать, ощупать всякое кубическое не-Я. Отрицательные ценности определяются чувством страха, опасности, естественной реакции удаления или отпора на враждебное или на не поддающееся приспособлению инобытие. Кроме этого, наше тело, благодаря своему признаку сравнительного постоянства и неизменности, бессознательно противопоставляется бесконечной смене и пестроте мира души и мыслится пространственным, неизменным носителем нашей психики. Как отмечает Габричевский, представление о душе как о субстрате душевной жизни (на который нанизываются отдельные ее явления) есть в сущности перенесение во внутрь того же принципа протяженности. Антропоморфизирующее сознание естественно переносит на объект целый

ряд первичных состояний субъекта, а именно - противоположение текучей, изменчивой психики и прочного, постоянного тела, как ее носителя; переживание души как субстанции и тела как ее внешней оболочки или наоборот - чувство тела как субстанциональной неизменной сущности индивидуального бытия [19, 24, 25].

Таким образом, одним из ведущих понятий теории Габричевского, раскрывающий механизм творческого акта и акта восприятия, является пластическое чувство, которое определяется Габричевским как чисто симпатическое восприятие пространства как некой однородной, пустой среды и симпатическое восприятие наполняющих его трехмерных, непроницаемых тел, основанное на оценке по сравнению и сопоставлению с собственным телом.

Таким образом, пространственный, материальный мир является в теории Габричевского антитезой, противоположностью миру психическому, временному. Пространственное начало дает искусству момент постоянства, повторяемости. Поскольку психический акт закреплён, то мы знаем, что всякий раз, как мы взглянем на картину или послушаем сонату, мы можем повторить зафиксированное переживание, которое отныне обладает своим самостоятельным бытием. Габричевский считает, что, например, в пространственных искусствах элемент протяженности больше представлен в пластике, которая как раз направлена на создание замкнутой в себе, максимально индивидуализированной кубической единицы. Именно пластика ближе всего стоит к первичному факту желания осязать, обнять всякое не-Я, узнать себя в нем и создать нечто новое, наподобие своего тела. Это кубическое не-Я становится объективированной ценностью, поскольку оно желается или симпатически переживается. Характерной чертой художественной пластики "...является связанное с ней чувство увековечивания, поскольку она есть нечто протяженно-устойчивое, противопоставляемое временной текучести и изменчивости, чувство, по-видимому, вытекающее, с одной стороны, из инстинкта самосохранения

особи и с другой - из стремления к воспроизведению ее, т. е. из первичных творческих функций, присущих всякому организму, рождающему себе подобных. Этот момент находит себе чрезвычайно яркое выражение во всяком скульптурном и архитектурном памятнике” [25, С. 297].

Самой же характерной чертой пластического мироощущения, по мысли Габричевского, является “...антропоморфизация всякого инобытия, поскольку оно пластически оформляется в акте восприятия или в материальном творении. Раз кубическое не-Я оценивается по отношению к человеческому телу, то естественно, что оно представляется или создается по образу и подобию и, в свою очередь, степень антропоморфности является критерием ценности: чем менее инобытие органично, тем труднее в него вчувствоваться, симпатически сопережить, тем менее оно воспринимается как духовно ценное...” (там же).

В пластических искусствах в качестве носителей пространственной стихии Габричевским выделяются композиция, силуэт, линия, светотень. Архитектура же, по мысли Габричевского, стоит ближе к временным искусствам, где царит особый компромисс между психикой и материей, потому что она предполагает движение самого зрителя и соответствующее органическое переживание им пространства.

Под влиянием пластически-протяженного начала создается новое, как бы приспособленное к пространству понятие времени, как о чем-то делимом и измеримом. С приобщением к миру протяженности Габричевский связывает происхождение временных искусств, таких как музыки, танца и отчасти поэзии. Здесь, по его теории, первоначальную роль играет метр, как пространственное измерение времени числом, в отличие от времени как ритма, который более широко понимается как иррациональное, витальное биение временной стихии, выраженное в неповторяемости и качественности психического жеста.

Вместе с протяженностью в искусство входит начало аполлонийское, созерцательное. Искусство становится как бы единственным средством

закрепить, зафиксировать ослепительную или страшную картину, промелькнувшую на хребте вечной душевной волны. Таким образом, благодаря художественному синтезу, где пространство и время составляют два аспекта единого творческого акта и два элемента, в основе которых лежит бессознательное стихийное переживание, индивидуальный, неповторяемый отрезок психической жизни становится общезначимым, общеобязательным и вневременным. При этом, согласно теории Габричевского, чем произведение искусства цельней, тем оно общеобязательней, многообразней и индивидуальней. Чем в большей степени оно обладает совершенством, замкнутостью и изолированностью, тем непосредственней и острее чувствуется его связь с породившем его творческим процессом, и тем более полным его отражением оно является. В этой связи, возвращаясь к положению теории Габричевского, согласно которой художественное произведение одновременно является абсолютным и относительным синтезом, применение категорий пространства и времени дает возможность рассматривать каждый художественный объект (как только объект и продукт только субъекта) как временной и пространственный, т. к. он статизирован и ограничен эмпирическим временем и эмпирическим пространством, но в то же время каждый художественный объект как художественный (но как не только объект и не только субъект) - вневременен и внепространственен, т. е. он вечен, поскольку он исчерпан, он есть абсолютный синтез и времени и пространства. Говоря иначе, художественное, как максимально синтетичное и целостное, является критерием принадлежности миру духовных ценностей, его космичности и наиндивидуальности.

При восприятии элемент протяженности требует от зрителя противоположного тому, что требовал временной момент. Здесь затрагиваются совершенно иные стороны души. Согласно теории Габричевского, чем больше произведение искусства кажется нам сверхличным и общеобязательным, тем меньше требует оно от нас отказа от

своего Я, тем больше оно предполагает активное восприятие пространственных элементов (того, что обычно обозначается в искусстве словом форма), полное сознание своего физического и психического Я, которое должно обладать высшей дифференциацией и свободой, чтобы являться мерой всех воспринимаемых отношений, и получить от этого не экстатический дурман, а ясное и живительное наслаждение. В этом слиянии временного и протяженного, по теории Габричевского, весь смысл и вся тайна художественного синтеза, в котором заключено катарсически возвышающее и освобождающее действие искусства, как в творчестве, так и в восприятии. Вне наличия этих двух начал, без их определенного взаимодействия, Габричевский считает невозможным существование искусства, творчества и художественного восприятия.

Понимание Габричевским жизни как творчества отчасти перекликается в отдельных моментах с концепцией представителей гуманистической психологии, в частности, с теорией Карла Роджерса, согласно которой постоянное развитие и совершенствование связывается с конструктивной биологической тенденцией и рассматривается как сущность жизни. Таким образом стремление к совершенствованию является общим для всех форм жизни, т. е. она характерным не только для человека, но и для всего живого. То есть для гуманистических теорий, как и для Габричевского, творчество является неотъемлемым свойством человеческой природы, потенциально присутствующим во всех людях от рождения и составляет один из важнейших аспектов личности.

Как уже отмечалось, в теории Габричевского жизнь в ее ориентировке на создаваемый объект, содержание - это творчество, и динамика жизни, диалектика жизни - это творческая динамика. Человеческое же творчество (в частности искусство) является, согласно воззрениям ученого, “венцом и высшей потенцией органического мирового творчества, взятого в целом” [17, С. 583]. Постулируя онтологическое единство и тождество субъекта и объекта, Габричевский создает свою иерархию творчества, получая в

результате шкалу или иерархию субъектов и объектов, которые размещаются в ней в зависимости от их степени замкнутости, трансцендентности процессу и от степени их имманентности, включенности в него. Таким образом, творчество в теории Габричевского является неотъемлемым свойством жизни вообще и человеческой личности в частности.

По иерархии творчества Габричевского "... мы будем иметь ряд субъектов, от трудноуловимых и зыбких носителей коллективных биологических и исторических процессов до ясно очерченной, замкнутой в себе, самодовлеющей и самозаконной личности гения, причем формообразование этих субъектов может протекать, либо всецело определяясь лежащими за их пределами объективными рядами и порядками, либо как бы спонтанно проистекая из динамической стихии становления, сокрушая и подчиняя себе застывший мир объектов, творя новые объективные ценности и погибая в непосильной борьбе с миром уже данного; с другой - ряд объектов или содержаний, начиная от еле уловимых следов и узоров воды на песке или мимолетных образований нашей души, получающих во взгляде или жесте своего рода объективность и кончая миром кристаллов, чисел, понятий..."[17, С. 592]. Намеченная А. Г. Габричевским иерархия субъектов и объектов творчества постулирует "... некий высший синтетический тип как субъекта, так и объекта, который предполагает наиболее полное взаимопроникновение и взаимоопределение динамической и статической стихий, т. е. с одной стороны, такой субъект, который, безусловно подчиняясь всему спонтанному потоку становления, все же создавал бы продукты, обладающие максимальной объективной значимостью и, вместе с тем, целиком отражающие и вбирающие в себя субъективное течение его творческого импульса, который жил бы так, чтобы каждый акт являлся бы целиком носителем бесконечной тотальности жизни как процесса и, вместе с тем, обладал бы космически-онтологическим смыслом; с другой стороны - такой объект, который имел бы все свойства замкнутого в себе абстрактного, вечного смыслового содержания и занимал

определенное место в некоем вневременном, незыблемом строе и системе ценностей, и все же нес в себе все бесконечное многообразие переливающегося потока жизни, все несоизмеримое богатство индивидуального, неповторимого, промелькнувшего мгновения. Субъект этот - гений, объект - произведение искусства”( Там же ).

Согласно теории Габричевского, каждый объект синтетичен и занимает определенное место на описанной схеме творчества, что дает ему определенную качественную характеристику. Вместе с тем, Габричевский выделяет два типа объектов, которые преимущественно синтетичны - это организм и произведение искусства. В них, по мысли Габричевского, синтетическая реальность дана нам непосредственно в объективном ряду и только в них нам доступно созерцание жизни как целого в отдельном продукте. Онтологическая структура и организма, и произведения искусства очень близка. Основное же различие Габричевский видит в следующем: произведение искусства представляет собой высшую степень исчерпанности, поскольку динамическая компонента в нем вышла из эмпирического времени и исчерпалась в специфическом времени, царящем внутри художественного произведения, что делает его вневременным. Каждый же отдельный организм “осуществляет свою форму в пределах эмпирического времени; его идеальная форма, не вполне имманентная каждому индивидууму, и реализующий ее процесс взаимно друг друга не исчерпывают: форма-образ-Gestalt не осуществляется до конца каждой данной особью, а лишь в эволюции от индивидуума к семье, от семьи к роду и т. д., а индивидуализированный жизненный процесс, в свою очередь, как бы не уместается в данном теле, а до бесконечности ищет свое воплощение все далее и далее, что выражается в смерти и воспроизведении”[17, С. 593]. Таким образом, в теории Габричевского индивидуальный организм - живой и смертный; его идея, идеальная форма не имеет конкретного воплощения в жизни и до известной степени трансцендентна индивидуальному ее воплощению. Произведение же искусства является мертвым, но

внесмертным, вневременным, его идея абсолютно имманентна ему и не имеет иного воплощения, кроме данного художественного произведения.

### **3.3. Проблема художественной формы в творчестве Габричевского**

Центральное место в теории Габричевского занимает его учение о художественной форме. Габричевский называет формой художественный продукт. Согласно его теории, форма - это единство оформляемого и оформляющего, функциональное отношение между обеими сторонами творчества в данном продукте.

Теория Габричевского постулирует два вида формы. Первый - это внешняя форма как отграничение, характеризую которую, Габричевский говорит о центробежных моментах, о прегнантности художественного предмета, его макрокосмичности. Внутренняя форма рассматривается Габричевским как динамическое средоточие. Пользуясь термином Зиммеля, Габричевский еще называет ее “индивидуальным законом” и говорит здесь о центростремительных моментах формы, индивидуальном космосе или микрокосмосе [21,116]. Исходя из этого Габричевский утверждает: “Всякое художественное произведение есть, с одной стороны, замкнутый в себе микрокосм, вполне довлеющая себе и изолированная наглядная система, строящаяся по особым внутренним закономерностям, некий своеобразный, отрешенный от всякого иного, тип бытия. С другой стороны, это же произведение отличается столь же несомненной “открытостью”, связанностью, центробежностью и действенностью; в нем сгустилось больше, может быть, чем в каком-либо ином продукте человеческого творчества, бесконечное многообразие экспрессии, идущей от субъекта и изобразительности, идущей от объекта; оно впитало в себя и в себе претворило все духовное и вещественное богатство породившей его

культуры с тем, чтобы, в свою очередь, как новая, невиданная вещь воздействовать на культурное сознание в целом”[21, С. 54].

Александр Георгиевич Габричевский выбирает для своего анализа путь от “твари к творцу”, от анализа структуры художественного произведения к творческому процессу, а значит, - к субъекту. Исходя из онтологического единства и тождества субъекта, объекта и самого творческого процесса, лежащего между ними, Габричевский выделяет в произведении искусства субъективную составляющую (поток становления) и объективную составляющую, форму, продукт (статическая компонента, индивидуация). “Подлинная реальность, - отмечает Габричевский, - всегда субъект-объективна, но в субъективном ряду она будет личностью, “Я”, т. е. процессом в аспекте индивидуализации, а в объективном ряду - живой Gestalt, т. е. индивидуацией, как продуктом процесса” [22, С. 34].

Таким образом, фактически здесь Габричевский высказывает идею, аналогичную идее Г. Г. Шпета об объективировании субъективного и субъективировании объективного в продукте творчества [83, 101], которая приводит к проблеме субъекта. Если Шпет в своей теории исследует прежде всего социального субъекта, то теория Габричевского говорит именно о творческом субъекте. Важной особенностью, объединяющей эти теории, является стремление их авторов к поиску универсальных объяснительных принципов, что характерно для отечественных научных теорий [44]. Если Г. Г. Шпет исходит из анализа языка и внутренней формы слова, считая философию языка основой, на которой возможно построение единой методологии, то для Габричевского такой основой наук о природе и жизни становится морфология искусства, как учение о художественной форме: “Исследование признаков живой формы, производимое теорией искусства, не только должно лечь в основу будущей философии искусства, но и явится одним из самых сильных толчков в развитии той новой качественной науки о бытии и о природе, как о творческом целом, которое возникает на наших глазах”[Цит. по 57, С.108].

В своих работах Шпет иллюстрирует возможность применения своего подхода при анализе поэтических произведений, литературы и театра. Габричевский, как блестящий знаток пространственных искусств, основное внимание уделяет анализу произведений живописи, скульптуры и архитектуры на основе разработанной им методологии. Если у Шпета слово в своей формальной структуре является онтологической прообразом всякой культурно-социальной вещи, структура которой гомологична структуре слова, то в теории Габричевского онтологическая структура художественного произведения служит прототипом и идеей всякого продукта. И здесь, согласно гипотезе Габричевского, возможность усмотреть в каждом произведении природы, во вселенной в целом ту структуру, которая непосредственно дана нам в художественном произведении, становится единственным путем к постижению мира как живого целого [17].

Мы упоминали уже о влиянии на создававшиеся теории учеными ГАХН того оппонентного круга, который сложился внутри академии. Можно предположить, что определенная динамика в трактовке Габричевским субъективного ряда, субъективной составляющей произведения искусства связана именно с влиянием теории Г. Г. Шпета и в целом той научной работы, которая проводилась философским отделением ГАХН, в комиссиях по изучению проблем художественной формы, философии искусства и других.

В своих ранних работах Габричевский при характеристике субъективной составляющей говорит о динамических, временных, “музыкальных” элементах, о выразительном жесте творца. В более поздних работах гахновского периода (например, “Портрет как проблема изображения”) его позиция сближается с позицией Шпета, который рассматривал характеристику субъективного в объекте, как второй порядок значений или со-значений. Габричевский подчеркивает : “... всякая картина есть прежде всего вещь, символ замкнутого в себе индивидуального мира, но в тоже время она и отражает некий субъект (не в смысле эмпирической

биографии художника, а в смысле творческого субъекта, который может быть понимаем и как художник, и как эпоха, и как культура в целом) и прорубает окно в некий новый мир” [21, С. 57]. Сравним - Шпет под социальным субъектом подразумевает субъекта любого момента, любого отрезка времени, любой структуры: личность, класс, народ, школа, течение и т. д. Объективируясь в продуктах своего труда и творчества, социальный субъект вносит субъективное в эту объективацию, как переживание, отношение к этим объективным продуктам [83, 94, 160, 165].

Возвращаясь к работам Габричевского, отметим, что в этот период он говорит уже о выразительности художественного произведения и, что особенно важно, об экспрессии: “В пределах культуры в целом ... экспрессия - (знак) *того или иного творческого субъекта и его отношения к миру идей и вещей*” (курсив наш - П.Н.) [21, С. 57]. Сравним опять же с позицией Шпета, согласно которой каждый социально-культурный факт оказывается выразителем объективирующихся в нем субъектов, как личных, так и коллективных. Эта экспрессивная выразительность (психологическая составляющая) рассматривается Шпетом как реакция субъекта, его отношение к людям, вещам и идеям . Обращаясь в упомянутой выше работе к вопросам восприятия художественного произведения, Габричевский подчеркивает, что “... каждый живописный образ созерцается нами не только как конструктивное и изобразительно-композиционное целое, но и как экспрессивное целое, как отражение лица создавшей его творческой индивидуальности...” [21, С. 72]. Поэтому, например, каждый портрет, согласно теории Габричевского, является одновременно и автопортретом, “является выражением и отображением создавшей ее личности”[21, С.73].

Анализ основных положений теории А. Г. Габричевского позволяет выделить следующие моменты, отражающие его подходы к проблеме “человек и культура”. Поскольку для Габричевского категория жизни и категория творчества объединяются в одно понятие - “жизнетворчество” и не мыслятся друг без друга, а человеческое творчество рассматривается как

венец и высшая потенция природного творчества, то можно предположить, что понимание личности человека в его теории так же не мыслится вне категории творчества. Исходя из этого личность в теории Габричевского - это творческий субъект. Согласно определению Габричевского, творческий субъект - это "...такой субъект, который... из своей собственной самости и из внеположенного ему бытия создавал бы предметные содержания, обладающие максимальной объективной значимостью и, вместе с тем, целиком отражающие и вбирающие в себя субъективное текучее многообразие его творческого импульса, который жил бы так, чтобы каждый акт его являлся целиком носителем бесконечной тотальности жизни, как процесса, и, вместе с тем, обладал бы космически-онтологическим смыслом..."[22, С.35]. Высшей потенцией, высшей степенью личности, субъекта творчества является, по предложенной иерархии творчества Габричевского, личность гения. Габричевский выделяет качественный критерий отличия ступеней или уровней творчества, а также творческих субъектов - с одной стороны, степень замкнутости, четкой очерченности, самозаконности и самодавления, с другой - степень включенности, причастности процессу.

Высшей потенцией творчества, предполагающего максимальную синтетичность, взаимопроникновение субъекта и объекта, динамики и статики, является, по теории Габричевского, человеческое духовное творчество. В процессе творчества субъект вливается в некий микрокосм, индивидуальный духовный мир, который становится символом макрокосма, мирового Духа. Оформляемая вещь перестает быть вещью и становится продуктом космического творчества субъекта; субъект перестает быть только субъектом, противопоставленным миру, а находит себе новую форму, оформляемую им от лица природы в целом, становится творцом. Таким образом, свою санкцию как творца субъект получает в актах своего творчества, творческом продукте, который становится символом индивидуализированного духа, ценностью духовного порядка, обладающего

самостоятельным, самодавяющим бытием. В этом своем качестве и сам творец, и произведение искусства получает космически-онтологический смысл, становится вневременным, надличностным, общеобязательным, достоянием Духа, культурной ценностью.

Как само художественное творчество, так и восприятие художественных произведений рассматривается в теории Габричевского как проявление стихии бессознательного. Выделенные Габричевским первичные качественные стихии, энергии или первичные элементы, такие как пространство, время, масса, поверхность, свет, цвет, составляют содержание глубоких пластов бессознательного и, подобно архетипам коллективного бессознательного Юнга, направляют течение творческого акта, находят свое отражение в структуре художественного произведения, выступая в качестве основных формулирующих элементов и организуют процесс художественного восприятия.

Основу творчества и художественного восприятия Габричевский связывает с чувством. Поэтому познание, приобщение к искусству в его теории - это симпатическое познание, непосредственно-синтетическое познание, которое опосредованно художественной формой произведения искусства. Как отмечает А. Г. Габричевский: “Первичное синтетическое качество делается для нас как бы вторично доступным через дуалистическую структуру каждого художественного объекта...”[17, С. 601]. Таким образом, в своей теории Габричевский приходит к выводу, который звучит и в теориях других ученых ГАХН - подлинное значение художественного произведения, его понимание открывается сознанию человека только тогда, когда оно будет непосредственно пережито. В теории Габричевского это переживание основных категорий (пространства, времени и т. д.) как факторов бессознательного и жизни Духа.

Согласно идее Габричевского, интимнейшее и индивидуальнейшее, что есть в человеке, является единственным путем к всеобщему и мировому. Таким образом, надиндивидуальное в его теории связано с глубокими

бессознательными структурами человека, доступ к которым опосредован восприятием художественных произведений, которые выступают в качестве проводников, медиаторов в процессе приобщения к культуре. Через структуру художественного произведения, художественную форму воспринимающий идентифицирует себя с творцом, творческим процессом, восходит к переживаниям творца, испытывая сходные эмоции, переживания, что делает возможным и понимание подлинного смысла произведения. Говоря словами Юнга, для А. Г. Габричевского тайна художественного творчества и воздействия искусства - “обратное погружение в изначальное состояние “participation mystique” (мистическая сопричастность)” [110].

#### **3.4. Жизненный путь и краткая творческая биография Г. Г. Шпета**

Густав Густавович Шпет родился в Киеве 25 марта (7 апреля) 1879 г. Мать Шпета, Марцелина Осиповна Шпет (1860-1932) приложила все усилия к тому, чтобы дать образование своему единственному сыну. В 1898 г., окончив 2-ю классическую гимназию в Киеве, Шпет поступил на физико-математический факультет Киевского Университета св. Владимира. В это время при университете начинает свою работу Психологический семинар Г. И. Челпанова. Проучившись два года, Шпет был исключен из университета и выслан из Киева за причастность к социал-демократической партии, хранение и распространение партийной литературы.

В 1901 г. он восстанавливается в университете, переведясь на историко-филологический факультет. Принимает активное участие в работе психологического семинара под руководством Г. И. Челпанова; дипломная работа Шпета “Проблема причинности у Канта и Юма” была отмечена как одна из лучших. В 1905 г. по окончании университета Шпет оставлен для подготовки к профессорскому званию. Занимался преподавательской деятельностью в частных гимназиях и на Высших женских курсах в Киеве.

В 1907 г. по приглашению Г. И. Челпанова Шпет переезжает в Москву для работы в Московском университете. Преподает на Высших женских курсах в Москве, а с 1909 г. - в Народном университете Шанявского. В 1910 г. после сдачи магистерского экзамена Шпет утвержден в звании приват-доцента Московского университета. Лето 1910 и 1911 гг., а также период с 1912 по 1913 гг. Шпет проводит за границей, проходя стажировку в Берлине, Париже, Эдинбурге, Геттингенском университете. В этот период Шпет сближается с Гуссерлем, для которого становится одним из наиболее любимых учеников. В 1914 г. Шпет публикует работу “Явление и смысл”, знакомя русского читателя с феноменологией Гуссерля [100].

В 1916 г. Шпет защищает диссертацию “История как проблема логики”. Становится профессором Высших женских курсов, доцентом, а в 1918 г. - профессором Московского университета. Пишет работу “Герменевтика и ее проблемы”, которая была подготовлена к печати по архивным материалам А. А. Митюшиным и опубликована лишь в 1989 году [48].

Обладая талантом организатора, Г. Г. Шпет помогает Г. И. Челпанову в создании Московского психологического института. В 1920 г. по инициативе Шпета при Московском университете организуется первый в России Кабинет этнической психологии [161], ученым секретарем которого был избран ученик Шпета Жинкин Н. И. В 1919-1920 гг. Шпет принимает участие в работе Московского лингвистического кружка, многие члены которого впоследствии станут сотрудниками Шпета в ГАХН (Б. Ярхо, Г. Винокур, Р. Шор). Шпет - организатор Вольной ассоциации творческой и вузовской интеллигенции в Петербурге, Института научной философии, директором которого он становится в 1921 г. В 1917-1918 гг. выходит работа Шпета “Предмет и задачи этнической психологии”, где он впервые формулирует идеи, которые впоследствии получают свое развитие в статьях и докладах гахновского периода. После революции Шпет - член комитета по реформе высшей и средней школы, постоянный член художественного совета МХАТ,

преподаватель Института слова, Военно-педагогической академии РККА. Блестящий лектор, Шпет читал курсы логики, психологии, методологии науки, введение в философию, истории, философии, истории психологии, истории научной мысли, этнопсихологии, эстетики, педагогики, истории педагогических идей [160, 163, 165, 166].

В 1921 г. Шпет, как и Г. И. Челпанов, отстранен от работы в Московском университете. После революции Шпету неоднократно представлялась возможность выехать из страны, но он не воспользовался ни одной из них, приложив все усилия, чтобы остаться в России.

С 1921 г. Шпет избран действительным членом РАХН, в 1922 г. становится председателем созданного им Философского Отделения Академии; затем становится директором ее финансовой части, а с конца 1924 г. и до закрытия Академии - вице-президентом ГАХН. Именно в гахновский период Шпет создает свои наиболее значимые произведения - "Очерк развития русской философии" (1922), "Театр как искусство" (1922), "Эстетические фрагменты" (1922-1923), "Проблемы современной эстетики" (1923), "К вопросу о постановке научной работы в области искусствоведения" (1927), "Внутренняя форма слова: Этюды и вариации на темы Гумбольдта" (1927), "Введение в этническую психологию" (1927). Выступает с докладами в различных секциях и комиссиях ГАХН, среди которых необходимо выделить "Дифференциация постановки театрального представления" (1921), "О границах научного литературоведения" (1924), "Искусство как вид знания" (1926).

В 1927 г. кандидатура Шпета была выдвинута во Всесоюзную академию наук по кафедре философии, но научная позиция Шпета была поставлена под идеологическое подозрение. Одновременно с этим усиливаются критические замечания в адрес Академии. В 1929 г. ГАХН практически перестает функционировать, большинство сотрудников были уволены в результате проведенной в Академии "чистки". Шпет был обвинен в создании из ГАХН "крепкой цитадели идеализма". Лишенный возможности

заниматься научно-преподавательской деятельностью, Шпет остается без работы. После долгих ходатайств он получает разрешение заниматься переводами при “обеспечении надлежащего идеологического руководства”. Переводы и составление комментариев к изданиям Диккенса, Теккерея и др. становятся единственным средством к существованию Шпета и его семьи (причем, некоторые издания выходят без фамилии переводчика на титульном листе). В 1932 г. по приглашению К. С. Станиславского Шпет становится проректором создаваемой Академии высшего актерского мастерства.

В ночь с 14 на 15 марта 1935 г. Шпет арестован по делу о немецко-русском словаре, обвинен в контрреволюции, приговорен к 5 годам и сослан в Енисейск. Вместе со Шпетом по делу проходили и были осуждены А. Г. Габричевский, М. А. Петровский, Б. И. Ярхо и другие.

В ноябре 1935 г. по ходатайству актеров МХАТа Шпета переводят в Томск, где после второго ареста в 1937 г. он был расстрелян [48, 55, 58, 82, 88, 101, 166].

### **3.5. Психолого - философская концепция формирования личности**

#### **Г.Г. Шпета**

Начало научной деятельности Шпета во многом связано с пересмотром и критикой существующих современных теорий и направлений в области философии и психологии [84, 91, 95, 97, 100]. На этой основе ученый переходит к поиску универсальных методологических принципов, объективных методологических законов. В 1916 г. Шпет защищает свою диссертацию “История как проблема логики”, работает над рукописью “Герменевтика и ее проблемы” (1918). В этот период он приходит к выводу, что таким универсальным объяснительным принципом является логика. Дальнейшее развитие и трансформация научных воззрений Шпета связано с изменением этой точки зрения. Понимание того, что логика не может являться единственным универсальным методом исследования культуры,

духовного бытия человека, приводит Шпета к идее анализа языка, слова, на основе которого возможно объяснение и понимание законов этого бытия. Таким образом, вывод о возможности считать язык наряду с логикой объективным и универсальным методом исследования становится поворотным пунктом в творчестве Шпета, когда он от критики переходит к созданию собственной концепции. В этот период выходят работы Шпета, где он впервые формулирует свои идеи (“Предмет и задачи этнической психологии” 1917, 1918; “Очерк развития русской философии” 1922; “Театр как искусство” 1922; “Эстетические фрагменты” 1922-23), которые впоследствии развиваются в его последующих работах (“Проблемы современной эстетики” 1923; “Внутренняя форма слова” 1927; “Введение в этническую психологию” 1927; доклад “Искусство как вид знания” 1926). К сожалению, Шпету так и не удалось создать собственной до конца разработанной теории, но основные положения, основные идеи и подходы раскрываются в его статьях, докладах и монографиях именно в гахновский период творчества.

Слово в его внутренних формах является как бы ядром в учении Шпета, вокруг которого концентрируются все проблемы, которым посвящено его творчество. Проблема внутренней формы являлась одной из основных в русле научных исследований ГАХН. В структуре Философского отделения в 1923 г. была создана специальная комиссия по изучению проблем художественной формы, своеобразным итогом деятельности которой стал выход в печати сборника трудов Философского отделения “Художественная форма” 1927 г. под редакцией А. Г. Циреса, куда вошли статьи Жинкина, Петровского, Волкова, Губера. Как уже отмечалось, в это же время выходит и “Внутренняя форма слова” Г. Г. Шпета. Заметим, что впервые Шпет обращается к понятию внутренней формы в упомянутых выше “Эстетических фрагментах”[90].

Шпет создает свое учение о внутренней форме, беря за основу концепцию Гумбольдта [27, 28]. Подвергая критическому анализу основные

положения его теории, Шпет приходит к выводу, что источником всех неясностей в учении Гумбольдта о внутренней форме является неотчетливое указание места, занимаемого внутренней формой в живой структуре слова. Гумбольдт дает четкое определение понятия языковой формы, как таковой: “Постоянное и единообразное в деятельности духа, возвышающей артикуляционный звук до выражения мысли, взятое во всей совокупности своих связей и систематичности, и составляет форму языка”[101, С.159].

Что же касается непосредственно внутренней формы языка, то у Гумбольдта можно найти лишь следующее положение: “Это внутренняя и чисто интеллектуальная сторона языка и составляет собственно язык. Законы языка суть колеи, по которым движется духовная деятельность при языкотворчестве... не что иное, как формы, в которых языкотворческая сила отчеканивает звуки” [28, С. 100]. Важным для теории Шпета является сопоставление Гумбольдтом языка и искусства, когда, при соединении звука с внутренней формой языка, язык в самой глубокой и необъяснимой части своих приемов, по мнению ученого, напоминает искусство [28, С. 108]. Свое дальнейшее развитие получают в концепции Шпета и такие положения теории Гумбольдта, в которых раскрывается взаимосвязь языка и мышления, общественный характер языка, а также идея о том, что язык народа есть его дух, и дух народа есть его язык [27, 28].

Не менее важное значение оказали на Шпета и идеи А. А. Потебни, который, в отличие от Гумбольдта, говорит уже не о внутренней форме языка, а о внутренней форме слова. При этом Потебня выделяет в структуре слова внешнюю форму, т. е. членораздельный звук, содержание, объективируемое посредством звука, и внутреннюю форму или ближайшее этимологическое значение слова, тот способ, каким выражается содержание. Потебня также проводит аналогии между искусством и языком, словом, выделяя в художественном произведении те же стихии, что и в слове: содержание или идею, соответствующие чувственному образу или развитому из него понятию; внутреннюю форму, образ, который указывает на это

содержание, соответствующий представлению (которое тоже имеет значение только как символ, намек на известную совокупность чувственных восприятий или на понятие), и внешнюю форму, в которой объективируется художественный образ [62, 63].

А. А. Потебня подчеркивал, что язык во всем своем объеме и каждое отдельное слово соответствуют искусству не только по своим стихиям, но и по способу их соединения. Поэтому искусство, по мнению Потебни, то же творчество, в том смысле, в каком и слово [37, 38].

Важно отметить и положения, которые получают иную трактовку в теории Шпета. Так, А. А. Потебня рассматривает искусство как язык художника и, согласно его воззрениям, как нельзя посредством слова передать другому своей мысли, так нельзя ее сообщить и в произведении искусства. Содержание произведения искусства развивается не в художнике, а в понимающем, и сила художественного произведения в неисчерпаемом возможном его содержании. Отсюда, заслуга художника в известной гибкости образа, в силе внутренней формы возбуждать самое разнообразное содержание. По мнению же Шпета, который подчеркивает значение не только когнитивной, но и эмоциональной стороны внутренней формы, искусство вызывает именно общие эмоции, т. е. внутренняя форма эмоционально заражает воспринимающего состоянием художника [41, С. 29 ].

На основе анализа и обобщений подходов к проблеме внутренней формы Гумбольдта, Потебни, Штейнталя, Марти, Шпет приходит к своей интерпретации понятия внутренней формы, которая, как уже отмечалось, становится стержнем всей его теории, включающей в себя проблемы смысла и его понимания, герменевтику Шпета, а также проблемы духа, культуры, социального бытия человека.

Шпет приходит к открытию двух видов внутренних форм в структуре слова - логических и поэтических. Определяя внутренние формы как правила, методы, законы, алгоритмы осуществляемого смысла, Шпет

характеризует заключающуюся в них диалектику, как герменевтическую диалектику. С одной стороны, внутренние формы оформляют течение смысла (внутренние логические формы, как законы, алгоритмы образования понятия, стремятся к исчерпанию смысла), с другой стороны, они открывают возможность особой диалектической интерпретации, выраженной в слове реальности (внутренние поэтические формы, которые стремятся к раскрытию всех возможностей в движении смысла - к извлечению смысла из объективных связей и включению его в новые связи, подчиненные уже не логике, а фантазии).

Принципиальное рассмотрение проблемы, по мнению Шпета, необходимо ведет к единству и на нем основано. Поэтому принципиальное рассмотрение языкового сознания всегда и необходимо ориентировано на единство культурного сознания. Согласно теории Шпета, “такие обнаружения культурного сознания, как искусство, наука, право и т. д. , - не новые принципы, а модификации и формы единого культурного сознания, имеющие в языке архетип и начало. Философия языка в этом смысле есть принципиальная основа философии культуры” [101, С. 80]. Таким образом, считая философию языка основой философии культуры, Шпет предполагает возможность создания единой методологии для исследование различных сфер социального бытия человека. Возможно, несколько неуместно сравнение, но как для Фрейда исследование снов было королевской дорогой к исследованию бессознательного, так для Шпета исследование внутренней формы слова представлялось такой же королевской дорогой к исследованию проблемы духовности, как индивидуальной так и коллективной.

Таким образом, внутренняя форма слова из области философии языка перемещается в область философии культуры, философии психологии, становясь универсальным путем к пониманию духовного бытия человека. Именно этот подход, основанный на понимании необходимости установления межпредметных и межкультурных связей, получил свое реальное воплощение в организации исследований, проводимых в ГАХН,

которые разрабатывались ее Философским отделением под руководством Г. Г. Шпета и велись по вертикальным и горизонтальным линиям (см. гл. 1).

Слово в теории Шпета рассматривается как воплощенная, явленная культура. Он выдвигает предположение, согласно которому “слово, со стороны своих формальных качеств, есть такой же член в общем культурном сознании, с которым другие его члены гомологичны. Другими словами, это значит, что слово в своей формальной структуре есть онтологический прообраз всякой культурно-социальной “вещи”. ... при этом признаки слова, как культурно социальной вещи, суть существенные признаки всякой культурно-социальной вещи. ... слово есть единственный совершенно всеобщий знак, которым может быть заменен всякий другой знак, сколько мы вообще всякую социальную вещь рассматриваем, как знак. ... Поэтому, какие бы модификации не вносились в структуру социальной вещи ее содержанием и функциями (политическими, художественными, религиозными и пр.), формально она всегда - гомологична словесной структуре...” [101, С. 182-183].

Таким образом, от анализа языка Шпет приходит к анализу искусства, художественного произведения. Язык, обладающий своими внутренними законами, внутренними логическими формами является в теории Шпета прообразом всякого культурно-социального феномена, который имеет свои гомологичные внутренние формы. “Искусство есть культурно-социальный феномен, который, как средство выражения... может служить также цели сообщения. Его роль в этом смысле аналогична слову, и мы можем говорить соответственно о его внутренних формах, как подлинно логических. Но так как искусство имеет еще и самодовлеющие культурные цели, не прагматические, то, с этой точки зрения, не только каждое отдельное произведение искусства, но и каждое искусство в целом, могут рассматриваться как средства нового, “высшего” еще назначения” [101, С. 185]. Шпет приходит к выводу, что искусство помимо своих внутренних логических форм, имеет свои особые внутренние художественные формы,

гомологичные логическим. Эти внутренние художественные формы, как правила, алгоритмы эстетического восприятия опосредуют эмоциональное впечатление, которое вызывается художественным произведением. Таким образом, Шпет приходит к изучению механизма влияния культуры, художественных произведений на человека.

Долгое время в отечественной науке рядом с именем Шпета ставилось определение “гуссерлианец”. Возможно, было бы правильнее рассматривать теорию Шпета как соединение феноменологии Гуссерля с культурно-историческим подходом, у истоков которого стоял А. А. Потебня. Сфера интересов Шпета - культура, искусство как частное ее проявление, духовное бытие человека, а отсюда и феномены культурно-исторического сознания. Вывод Шпета о том, что сознание носит культурно-исторический характер становится основополагающим в его подходах к личности. Шпет не занимался созданием теории личности или проблемами личности в собственном понимании этого слова, но его взгляды на человека как на субъекта, деятеля культуры во многом легли в дальнейшем в основу исследований личности другими учеными.

Пересматривая в своих работах понятие индивид и личность, Шпет включает человека в контекст культуры, отдавая приоритет культурной детерминанте, вместо господствующих биологической и чисто духовной. Шпет подчеркивает необходимость отличать “... индивид как органическую категорию от личности, категории культурной” [101, С. 410]. Согласно теории Шпета, в процессе своего развития человек созидает свое культурно-социальное бытие, воздвигая в продуктах своей деятельности между природой и собой новый мир - социально-культурный. Одновременно этим своим действием он преобразует себя самого из вещи природной в вещь социально-культурную. Особая роль в этом процессе принадлежит языку, т. к. именно язык, слово, являясь средством, орудием труда и творчества человека, становится знаком социального общения, усвоение которого делает слово-понятие первоэлементом культурно-социального сознания. Человек

рассматривается в концепции Шпета именно как социально-культурный субъект, все акты которого становятся социально значимыми и сам он выступает в качестве знака как такового и носителя знаков. “Лишь только мы признали самого субъекта, и, следовательно, все его субъектное за категорию социальную, само естествознание, в своем значении для нас, претерпевает как бы метаморфозу: чисто чувственное превращается на его глазах в “чувственно-сверхчувственное”, и мы заставляем естествознание служить нам совсем по-новому. Биологическое и психофизическое - сами приобретают социальный смысл, и притом величайший социальный смысл. Все акты биологической особи, известные под абстрактными названиями рефлексов, реакций, импульсивных движений, оказываются социально значимыми, как акты социального подражания, симпатии, интонации, жестикуляции, мимики и т.д. Психофизический аппарат превращается в социально-культурный знак” [101, С. 230 - 231].

Анализируя личность как социальный субъект, Шпет рассматривает акты фантазии данного субъекта так же, как и все другие творческие и трудовые акты, объективированные в продуктах труда и творчества, в языке, поэзии, искусстве, как культурно-социальные акты. Каждый раз в этих актах, подчеркивает Шпет, мы имеем дело не только с реализацией идеи, но также и с объективированием субъективного и, одновременно с этим, субъективированием объективного - в каждом произведении поэзии или других областях творчества. Отсюда Шпет приходит к идее возможности анализа субъекта через анализ самого продукта творчества. Шпет пишет, что в произведении искусства, как объективной культуре “субъективность может проистекать только из объективирующегося в них посредника, субъекта, из его социальной относительности, - из привносимого им, из собственных запасов почерпаемого, материала переживаний, восприятий, воспоминаний, апперцепций, эмоциональных рефлексов и т. д. Это и есть совокупность значений, атмосферически окутывающих сферу называемых вещей, объективных значений, сообщаемых смыслов, мыслимых идей” [101, С. 222].

Важным моментом в характеристике социального субъекта Шпетом представляется его идея об особенностях взаимодействия личности и общества, социальных связей, механизма идентификации как важнейшего инструмента социализации и инкультурации человека. Шпет отмечает, что в отличие от отвлеченного механического и химического взаимодействия среды и особи, поразительной чертой социальной связи является то, что “конкретный социальный субъект существует и остается таковым лишь при условии признания его, как социального субъекта, со стороны других признаваемых им субъектов, и пока длится это признание... ..субъекты в отношении друг друга остаются также и субъектами, независимо от того, испытывают ли они воздействие или производят его сами” [101, С. 230]. Аналогичные моменты Шпет выделяет, когда говорит об актах социального субъекта, в которых он проявляется как сам субъект в своей объективации. “Субъект есть вещь, и всякий его акт - вещен;... если мы приходим к нему как к данности, через “симпатию”, “подражание”, “симпатическое понимание”, “вчувствование”, ... но не через “восприятие”, как приходим к вещи действительного мира (“природы”), и не через “понимание”, как приходим к идее (смыслу), то и к каждому его акту мы приходим тем же путем, а не “природным” или “идеальным”; если ... для социального бытия субъекта существенно “признание” его со стороны других субъектов, то тоже самое относится и к бытию каждого его акта; и т. д.” [101, С. 232]. Отсюда и сам субъект, и каждый его акт становится признаком и знаком и “в составе конкретно данных объективаций конкретно называемых субъектов индивидуальных, Пушкин, Данте, Моцарт, или коллективных, человек эпохи Возрождения, китаец, буржуа, романтик, и т. д., и они - не отвлеченные и формальные причины или действия, а конкретные выражения. Самость субъектов здесь, данных в конкретном имени, закрепляемых именем и признаваемых в имени и по имени, не скользкий и ускользающий термин безличия: “я”, “самосознание”, и под., а вещь, социальная вещь. Конкретность ее - в том, что “я” здесь всегда некоторый имрек, не

местоимение, а само имя субъекта, и “самосознание” - не просто сознание себя, как сущего, а себя как такого, а не иного, и при том вместе с признанием того же со стороны других и с сознанием этого признания” [101, С. 233].

Заслугой Г. Г. Шпета является выделение в социальном бытии человека двух пластов, один из которых основывается на логике как герменевтической составляющей. Это собственно значение, подлежащее диалектической интерпретации, лежащее в основе философского, герменевтического подхода Шпета к миру. Второй пласт - второй порядок значений или со-значений, которые являются психологической составляющей. Это субъективные реакции, переживания, отношения к объективным значениям. Эти реакции, субъективные выражения объединяют собой все то, по мысли Шпета, что относится к термину “экспрессия”: “здесь - подлинная сфера субъективности, здесь - все то, что дано, как субъективное в творчестве, труде, искусстве, науке, поведении, и пр.” [101, С. 233]. Таким образом, субъективное всегда запечатлевается в виде экспрессивности, и, наоборот, “экспрессия всегда субъективна, характерна и лична - от самого малого мимолетного и до самого устойчивого, от каприза или взволнованности момента, до постоянства не только лица и ближайшей его среды, но и эпохи, народа, культуры...”[101, С. 233].

Именно это со-значение, эмоциональная составляющая становятся основой собственно психологического подхода Г. Г. Шпета. В статье для энциклопедического словаря “Гранат” 1929 г. Шпет пишет: “ Каждый культурно-социальный факт, подобно слову, *значен* и, следовательно, подлежит диалектической интерпретации. Но в то же время, подобно слову, он оказывается выразителем объективирующих себя в нем субъектов, как личных, так и коллективных, - народ, класс, эпоха, и т. д. В этой своей экспрессивной выразительности социальный знак может быть объектом психологического анализа и изучения (психология социальная и этническая), поскольку психологическое берется здесь, как реакция субъекта,

существующего в своей среде и обстановке ..., на эту среду и через нее на окружающие явления природы и истории” (Начала. -1992. - № 1. - С. 51).

Именно в этом плане искусство, по мнению Шпета, может рассматриваться как специфическая форма психологического знания, а психология (социальная и этническая) как метод искусствоведения, позволяющий понять причины особенностей эмоций, которые отражаются в культуре и раскрывают отношение той или иной социальной или национальной группы к определенным нормам и ценностям.

Искусство, рассматривается в теории Шпета как знак, прототипом которого является слово. Таким образом оно, как и слово, “осмысленно”. Но с другой стороны, искусство не только “передает” смыслы, как и словесное выражение, но оно в то же время экспрессивно, оно отображает душевные волнения, стремления, реакции. Таким образом, искусство как знак отражает суть данного предмета в данной культуре, т. е. в нем закодировано отношение людей данной культуры к определенному предмету, событию, явлению, норме и т. д. Именно это отношение, эмоции делают продукты культуры знаками “выражения”, “воплощения” подлинной духовности. В противном случае культурное значение художественного произведения пропадает и, как отмечает Шпет, “письмами Толстого можно так же жарко натопить “печурку”, как и газетными листами...” [101, С. 409].

Выделяя эмоциональную первичность как специфику искусства, Шпет подчеркивает, что произведение искусства “нагружено эмоциями”, т. к. впечатление, вызываемое им, идет не только от сообщаемого, но и от сообщающего. Исходя из этого, Шпет считает, что художественное произведение включает в себя жизненные идеалы, ценности, мировоззрение творца и поэтому является отражением его собственного самосознания, в котором он видит, узнает и познает себя. В этой связи важной является мысль Шпета о том, что зритель приходит к творцу через “сочувствие, сердечное единение, конгениальность, творческое сопереживание”, как и к каждому его акту. Поэтому восприятие художественного произведения, это

не инертный процесс, а активное участие в самом творческом акте, вживание в него, что делает зрителей участниками и соучастниками, когда зритель проникает в самосознание творца, участвует в нем, сочетает свое самосознание с его в единстве “самочувства“. Понимая здесь под внутренней формой творческие пути, методы, приемы творца, Шпет, приходит к выводу, что искусство вызывает именно общие эмоции, опосредованные внутренней формой как алгоритмом. Так возникает эмоциональная общность, чувственное единство творца и зрителя (самосознание как самочувство и чувство другого), составляющими моментами которого являются единство чувства, поведения, “отношения к” людям, вещам и идеям: “Чувственное единство... рассчитывается в единстве чувства, поведения, “отношения к” людям, вещам и идеям. Самосознание сознает свое “само” и через это оно уже не “естественный” факт, а факт культурно-социальный, а перед лицом художественного произведения, след., факт художественного культурного бытия и сознания. Сознание себя, как культурно-социальной общности, - не то же, что отвлеченная особь. И путь вхождения этого себя в общность, признание себя собою, и познание себя, как себя, как соучастника и сопричастника, тут же в этой общности, в объективированной форме художественного произведения, дышащей субъективностью, - приводит в ней не только, как к объекту среди объектов, но и как к подлинному субъекту” [101, С. 259-260].

Это положение является ключевым в понимании Шпетом искусства как особого вида знания, т. к. именно через единство мировоззрения творца и зрителя искусство становится знанием творческого лица (единичного или коллективного) как его лика, как его духовного воплощения, которое раскрывается им в художественном произведении.

Шпет приходит к выводу, согласно которому через искусство формируется культурное сознание личности (“я созерцаю художественное произведение и наслаждаюсь - следовательно, я культурное существо”). Искусство делает возможным и формирование нового мировоззрения, нового

самосознания личности, т. к. воспринимая и наслаждаясь произведением искусства, человек непроизвольно и бессознательно преобразуется, у него формируется новое “отношение к” людям, вещам и идеям.

Таким образом, искусство рассматривается Шпетом как важный фактор воспитания и развития личности. Непосредственно воспринимая художественное произведение, человек как бы идентифицирует себя с творцом, присваивает, интериоризирует его идеалы, ценности, нормы и т. д. Основой и условием этого процесса, механизмом становятся эмоции [83, 86, 87, 90, 94, 96, 164]. Без эмоционального притяжения интериоризация не происходит, и мир духовности, культуры остаются для человека лишь во внешнем плане, на уровне восприятия, знания и понимания, т. е. только знаемым и понимаемым. Выделение Шпетом роли эмоций как одного из важнейших механизмов в процессе инкультуации и социализации человека, а самих продуктов культурного развития как проводников, медиаторов в этих процессах развернуто в работах Т. Д. Марцинковской, посвященных анализу творчества Г. Г. Шпета [41, 42, 43, 45].

Подход к пониманию психологической роли искусства, разработанный Шпетом, применяется им и к социальной и этнической психологии. Критикуя В. Вундта и других представителей психологизма, считающих продукты культуры психологическими продуктами, Шпет подчеркивает, что осуществление идеи как и сама идея - объективны, а значит, по его мнению, не могут быть предметом психологии, которую он рассматривает как описательную науку. Но поскольку идея осуществляется субъектами, то в объективацию всякого труда и творчества вносится субъективное и психологическое. “Любое явление культурной и социальной жизни может рассматриваться, как необходимое осуществление законов этой жизни, но идея проходит через головы людей, субъективируется, и в самое объективацию вносится субъективизм. Культурное явление, как выражение смысла объективно, но в нем же, в этом выражении, есть сознательное и бессознательное отношение к этому “смыслу”, оно именно - объект

психологии. Не смысл, не значение, а со-значение, *сопровождающее* осуществление исторического, субъективные переживания, отношение к нему - предмет психологии. *Сфера* жизни - объективно заключена и замкнута, окружающая ее психологическая атмосфера - субъективно колебательна. Нужно уметь читать “выражение” культуры и социальной жизни так, чтобы и смысл их понять и овевающие его субъективные настроения симпатически уловить, прочувствовать, со-пережить. Труд и творчество субъектов в продуктах труда и творчества запечатлены и *выражены* объективно, но в этом же объективном *отражено* и субъективное. Реально - единый процесс, научные объекты - разные” [101, С. 266 - 267].

По-новому подходит Шпет и к трактовке центрального для этнической психологии термина “душа” или “дух народа”, который в его теории “толкуется коллективно”, чем достигается, как подчеркивает Шпет, новый смысл, новый принцип и новый метод. Исходя из этого, Шпет отрицает господствующие в психологии представление о “духе” и “душе” коллектива, как “взаимодействия единственно реальных” индивидов, считая ошибочной позицию Вундта, Лацаруса, Штейнталя, предполагающих аналогию между этнической и индивидуальной психологией. Согласно теории Шпета, “сам индивид - коллективен, и по составу, и как продукт коллективного воздействия” [101, С. 266]. Для Шпета реален именно коллектив в своей совокупности и в силу совокупности. Коллектив рассматривается в теории Шпета как “субъект совокупного действия, которое по своей психологической природе, есть ничто иное, как общая субъективная реакция коллектива на все объективно совершающиеся явления природы и его собственной социальной жизни и истории. Каждый исторически образующийся коллектив, - народ, класс, союз, город, деревня, и т. д., - *по-своему* воспринимает, воображает, оценивает, любит и ненавидит объективно текущую обстановку, условия своего бытия, само это бытие, - именно в *этом его отношении ко всему*, что объективно есть, выражается его “дух”, или

“душа”, или “характер”, в реальном смысле” [101, С. 266]. При этом Шпет подчеркивает, что социальная и этническая психология располагают в изобильном богатстве индивидуально и типически разнообразным материалом бесконечного числа самих продуктов творчества, несущих на себе субъективную печать времен, народов, стран, лиц. И в этом плане для психологии “существенны и интересны не только временные и пространственные разнообразия продуктов и их субъектов, но еще, - что самое важное, - систематическое распределение их по социологическим категориям (класса, профессии, экономических группировок, правовых образований, религиозных объединений, бытовых установок, и т. д.)” [101, С. 268-269].

Определяя сферу этнической психологии, как сферу доступного нам через понимание некоторой системы **знаков**, Шпет считает, что ее предмет постигается только путем расшифровки и интерпретации этих знаков [49, 51]. И здесь Шпет высказывает идею, которая красной нитью проходит через все его перечисленные выше произведения : “... эти знаки являются не только приметами вещей, но и сообщениями о них... мы имеем дело со знаками, которые служат не только указаниями на вещи, но выражают некоторое **значение**” [101, С. 306]. Поскольку в теории Шпета знаки и выражения выделяются в специфическую область источников познания, то Шпет ставит здесь вопрос о том, что же вообще выступает как значение. Он выделяет значение выражений первого порядка, как прямое и предметное значение, когда “выражение” выполняет свою прямую собственно **значащую** функцию. И значения второго порядка в узком смысле “выражения”, как “обнаружения” или “проявления”, **экспрессии**. “Мы начинаем строить догадки о том, **как переживает** сам выражающий содержание своих выражений. Для нас выступает здесь как бы новый ряд значений: дело идет не только о настроении данного момента у выражающего, а обо всем, что обуславливает этот момент, об его склонностях вообще, привычках, вкусах...

и вообще обо всем укладе его души, представляющем собой весьма сложный динамический коллектив переживаний” [101, С. 359].

Шпет пишет о том, что переживание нельзя изобразить иначе, как соотносительно предмету переживания. “Социальные явления, язык, миф, нравы, наука, религия, просто всякий исторический момент вызывают соответствующие переживания человека. Как бы индивидуально не были люди различны, есть типически общее в их переживаниях, как “откликах” на происходящее перед их глазами, умами и сердцем” [101, С. 341]. Шпет подчеркивает, что такие отклики, душевное эхо вызываются не только природной средой, социальной и исторической обстановкой, но и “идейными предметами” - понятиями и идеями закона, бесконечности, долга, красоты и т. д. По предположению Шпета, нигде так ярко не сказывается психология народа, как в его отношениях к им же созданным духовным ценностям, т. е. к языку, мифам, сказкам, верованиям, художественным произведениям и т. д.

Общее в переживаниях, в реакциях составляется по признакам, принадлежащим разным индивидам. Однако, согласно воззрениям Шпета, по отношению к определенной сфере явлений (языковых, религиозных, политических и др.) каждый из этих индивидов является репрезентантом всей реагирующей группы, каждый отражает в себе коллективность самой группы, т. к. общаясь с другими членами группы, испытывает на себе их внимание, внушение, подражает им, сочувствует и т. д. Кроме этого, подчеркивает Шпет, каждый член группы является носителем духовной коллективности, куда относятся традиции, предания и т. д., которые в теории Шпета также рассматриваются как система духовных сил, которые определяют настоящие переживания, впечатления и реакции индивида. Отсюда Шпет делает вывод, согласно которому каждый живой индивид представляет собой своего рода коллектив переживаний, где его личные переживания предопределяются всей массой апперцепции, составляющей коллективность переживаний его рода, как его современников, так и его предков. Этот коллектив переживаний, носителем которого является

индивид, Шпет определяет как его *духовный уклад* и именно в нем видит искомое “значений второго порядка”. Кроме этого Шпет говорит и о типах духовных укладов, когда в изображениях духовного состояния группы данного места и времени из “фрагментов” различных индивидов составляется цельный идеальный образ и тип эпохи, народа и т. д.

Шпет определяет национальное самосознание как особое переживание, содержание которого складывается из присвоения себе известных исторических и социальных взаимоотношений и в противопоставлении их другим народам. “Человек, действительно, сам духовно определяет себя, относит себя к данному народу, он может даже “переменить” народ, войти в состав и дух другого народа... путем долгого и упорного труда пересоздания детерминирующего его духовного уклада. Духовный уклад индивида и есть дух его народа” [101. С.371]. Таким образом, согласно теории Шпета, именно через эмоции, эмоциональное приятие культурных, нравственных ценностей, человек произвольно относит себя к тому или иному народу. Соответственно и при “вхождении в состав и дух другого народа” не внешнее усвоение нового языка, норм поведения, а именно эмоциональное приятие культуры этого народа будет являться определяющим условием его идентификации с новым этносом.

Понимание личности в теории Шпета неразрывно связано с категориями творчества, которое ученый рассматривает как “естественную функцию, хотя и социальной значимости” [101, С. 224]. По мысли Шпета, человек творец не только материальных вещей, но и творец своей собственной личности, т. к. приобщаясь к миру культуры, духовных ценностей, человек преобразует и свой собственный внутренний мир, становится личностью [83, 87, 164].

Социализация человека, введение в общественную среду предполагает, по Шпету, знание, которое включает в себя совокупность сведений (как упорядоченный материал, содержание) и умение пользоваться им в целях расширения самого знания или применения в жизни. В соответствии с этим,

Шпет выделяет три основных типа познания - вещей природных, вещей культурных и понятий о вещах, что подразумевает технику в узком материальном смысле, образование, культуру и критический анализ из сознания.

Сопоставляя искусство, как вещь социальную, с познанием социальных вещей, Шпет рассматривает образовательное значение искусства как особого вида знания и знания научного. Общей чертой научного познания и искусства является, по мнению Шпета, фантазия, воображение, которое становится первым урегулированием, как в искусстве, так и в науке, только с разными целями. Но в конкретной жизни и практике и наука, и искусство оба направлены на преобразование и исправление беспорядочно данной и воспринимаемой действительности, точно также как и на овладение собственной эмоциональной и волевой жизнью и дисциплинирование ее. Таким образом, исходя из учения о внутренних формах, Шпет не противопоставляет научное воображение и художественную фантазию, рассматривая их как две стороны в общем развитии воображения человека, и говорит о том, что оба они нуждаются во власти, упорядочении, которое никогда, по теории Шпета, не может быть путем только рассудочного решения. И, как бы предвосхищая спор “физиков” и “лириков” периода 60-х, Шпет подчеркивает, что если можно еще отвлеченно говорить о преобразовании действительности под руководством одного ума, то даже теоретически, считает Шпет, нельзя допустить возможности безусловной власти рассудка в упорядочении развития эмоциональной личности. Упорядочение, которое дается потоку наших переживаний познанием, логикой - это холодное упорядочение, в нем нет, как подчеркивает Шпет, нашего дыхания и души [164, 165]. Поэтому, говоря о значении искусства в развитии личности, он выдвигает задачу эстетической, а не логической организации, задачу воспитания фантазии и эмоций через эстетику, через искусство. Именно благодаря эмоциональной нагруженности, как самого художественного произведения, так и художественного восприятия,

искусство становится особым видом знания, опосредствующим приобщение человека к миру духовного. Это познание сути конкретного предмета в данной культуре, раскрывающее сферу культурного применения, культурного значения данной социальной “вещи”. Шпет иллюстрирует это положение идеей Фидлера, согласно которой, человек в искусстве ведет борьбу не за свое физическое существование, а за культурное. Искусство как познание, согласно теории Шпета, это познание самого человека, как представителя и выразителя времени и социального места, личного и культурного самосознания, это самопознание, включающее не только мировоззрение эпохи и лица, но и фантазируемые идеалы. Шпет подчеркивает, что это не пассивное познание, а “создание” и “воссоздание”, в процессе которого формируется культурное сознание и самосознание [164].

Таким образом, согласно воззрениям Шпета, личность - это именно духовная личность, развитие которой связано не только, и не столько с интеллектуальными, когнитивными компонентами, сколько с эмоциональной сферой, переживаниями и эмоциями, как основным механизмом интериоризации культурных ценностей, социальных норм и идеалов, которые, входя в структуру личности, становятся ее внутренним достоянием и обеспечивают ее социализацию, формирование как личной, так и национальной идентичности.

Анализ работ А. Г. Габричевского и Г. Г. Шпета показывает, что именно в недрах философского отделения ГАХН зарождается тенденция, направленная на создание единой для академии методологии исследования психики человека, базирующейся на изучении процесса формирования культурного самосознания человека-творца, самобытность которого проявляется как при создании, так и при восприятии художественных произведений. Объединяло позиции Шпета и Габричевского и то, что методологией изучения структуры и содержания психики человека, тех изменений, которые происходят в его сознании под воздействием социального окружения, культуры, они видели не психологию (которая к

тому времени еще и не имела полноценного методологического аппарата для подобных исследований), но философию. Предметом же чисто психологического изучения для обоих ученых являлись те переживания, которые связаны с произведениями искусства и которые формируют определенное отношение, как к реальным предметам окружающей действительности, так и к знакам и символам.

В то же время между взглядами Шпета и Габричевского существовали и серьезные различия. Если Габричевский рассматривал прежде всего бессознательные механизмы формирования новой идентичности человека, а также изучал те глубинные переживания, которые лежат в основе создания и восприятия художественных произведений, то Шпета в первую очередь интересовал процесс формирования нового сознания, новых ценностных ориентаций и мировоззрения человека. Этим во многом определялся и выбор методов и материала их исследования – слово, прозаические и поэтические произведения у Шпета, и живопись и архитектура у Габричевского. Разница была и в том, что Шпета интересовал вопрос о разнице между знаком и символом при восприятии художественных произведений, в то время как Габричевского волновала главным образом символическая интерпретация того или иного произведения.

## **ЗАКЛЮЧЕНИЕ**

Исследование психологических концепций, представленных в трудах ученых ГАХН, дает возможность говорить о том, что, несмотря на изменение социальной ситуации и появление новых, достаточно жестких идеологических установок, в двадцатые годы в отечественной психологии сохраняются те методологические принципы, которые были разработаны в начале века в рамках гуманитарной, духовной психологии и философии. Постижение культуры ученые ГАХН связали, в русле традиций В. С. Соловьева, с личностным саморазвитием, индивидуальным восхождением человека к “истине, добру и красоте”. Переход от естественнонаучных

теорий к исследованию нравственно-этической проблематики и ее отражению в искусстве обусловил и смещение акцента в исследованиях к сфере духовного, сфере искусства и культуры в целом и их роли в развитии личности и общества. Именно эта проблематика становится отличительной чертой науки ГАХН, причем искусство, художественное произведение рассматривается в теориях ученых академии как знак, символ материализованной, кристаллизованной духовности.

Во взглядах ученых академии нашли отражение и характерные особенности отечественной психологической мысли. Прежде всего можно выделить антропологизм как характерную черту отечественной науки и науки ГАХН, который находит свое выражение в развитии собственно философских и психологических идей в неспецифической для этих наук форме - литературе, искусствознании, истории искусства.

Теории, развиваемые учеными ГАХН, вобрала в себя все достижения отечественной гуманитарной научной мысли начала XX века. Оппонентным кругом ученых ГАХН были не только психологи, но и философы, искусствоведы, лингвисты. На этой синтетической основе и были построены положения о доминировании духовной, творческой, а не поведенческой активности человека, убежденность в необходимости экспериментального исследования структуры и содержания его психики, идеи о слитности человека с его культурой, а также о важности воспитания, формирования культурного и национального самосознания личности.

Зарубежные философско-психологические концепции, оказавшие значительное влияние на первоначальном этапе становления научной школы ГАХН, были переосмыслены учеными с учетом специфики отечественной науки, что особенно сказалось на концепции социального бытия Шпета. Так от чисто абстрактных феноменов сознания Гуссерля, Шпет и его сотрудники перешли к исследованию феноменов исторического и культурного сознания, а от архетипов Юнга, которые, в силу своей связи с культурой оказались

ближе психологам ГАХН, чем теория Фрейда, перешли к “эстетическим переживаниям”.

Изучение работ, проведенных в разных отделах и секциях ГАХН, позволяет выявить и их отличия от идей, высказанных учеными в начале XX века. Разделяя их взгляды на то, что сущность человека проявляется в его собственной активности, прежде всего выражающейся в возможности разумного, свободного управления своим поведением, ученые академии были убеждены в необходимости и возможности экспериментального исследования внутреннего мира человека. Это привело их к отрицанию индетерминизма, провозглашаемого в духовной психологии и философии. Свобода воли, являющаяся неотъемлемой характеристикой человека и для школы ГАХН, связывалась главным образом с безграничными возможностями собственной творческой активности, выражающейся в разных формах созидательной деятельности. Таким образом психическая жизнь человека выводилась из-под законов естественнонаучной детерминации, и в этом они сходились с представителями духовной психологии, но вводилась в русло культурной детерминации, управляющей продуктивной деятельностью людей. Так в центре научных интересов оказывался процесс формирования культурного самосознания, тесно связанный с искусством, его восприятием и созданием новых произведений. Эта позиция и объединяла разных исследователей, входивших в школу ГАХН.

Разница между ними проистекала из конкретных интересов ученых и подходов к исследованию искусства и творческой деятельности человека, связанных с направленностью отделений. Основным отличием в подходах философского и физико- психологического отделений, таким образом, становятся не вопросы методологии, мировоззрения, но вопросы выбора конкретного предмета и метода исследования. При этом психологи (как, например, Бакушинский и Челпанов) фокусировались на изучении механизмов восприятия и создания произведений искусства, на вопросах

воспитания творческой личности. В то время как Шпет и Габричевский были ориентированы на изучение психологической природы культуры (в том числе и науки, и искусства). Эта работа, с их точки зрения, даст возможность ответить и на вопрос о механизмах влияния социального бытия на идеальное, на сознание человека, раскроет процесс превращения его из индивида в личность.

Разница в позициях ученых проявлялась и в том, что для большинства из них (Шпет, Габричевский, Бакушинский) главным фактором, приобщающим человека к культуре, являются эстетические переживания, в то время как для Челпанова, Экземплярского и некоторых других – способность к восприятию и разумной оценке художественного произведения. Однако несмотря на эти разногласия, все они сходились в едином мнении о возможности через искусство воспитать нового человека, репрезентанта данной культуры и ее творца.

Характерной чертой всех создаваемых в ГАХН научных концепций является и их субъектность. Общая структура исследований предполагала линию, общими компонентами которой становились художественное произведение - субъект-творец - воспринимающий субъект. Эта линия исследования приводила различных авторов к более общей проблематике - субъект, человеческая личность и мир культуры, духовный мир, который по отношению к субъекту рассматривался как внешний, объективный мир. Таким образом, идя от анализа произведения искусства, ученые академии в своих трудах выходят на проблемы субъекта и объяснение механизма влияния искусства и культуры на развитие человеческой личности, ее инкультурации.

Особое место в научной жизни ГАХН занимали исследования, связанные с изучением проблемы художественной формы или внутренней формы художественного произведения. В работах ученых ГАХН влияние произведений искусства на человека связывалось с выделением “энергичной”, организующей роли художественной формы, которая

опосредует и процесс восприятия художественного произведения, и понимание, и эмоции, вызванные им. Несмотря на разницу в подходах к проблеме внутренней формы, представители разных научных школ и направлений, творившие в ГАХН, сходятся в положении об общности эмоций творца и воспринимающего субъекта, вызванных внутренней формой. Таким образом, основным достижением научной школы ГАХН можно считать выделение эмоций, переживаний в качестве основного механизма приобщения человека к миру искусства и культуры в целом. В этой связи в работах Бакушинского, Габричевского, Шпета высказывается идея, согласно которой идентификация с творцом, эмоциональное приятие его норм, ценностей и идеалов делает возможным их интериоризацию, присвоение, формирует культурное сознание и самосознание личности. Именно с этим связывают ученые ГАХН значение искусства и культуры в жизни человека.

Хотя психологические концепции, развиваемые учеными академии были в некоторой степени созвучны задачам времени (формирование новой гармонически развитой личности), и традициям отечественной культуры, они оказались вне той конкретной социальной ситуации, в которой оказалась отечественная наука на рубеже 20-30-х годов. Конец свободной мысли, обмена высказываниями, также как и “клубной” формы развития науки, который был характерен для всей отечественной культуры с середины XIX века, оказался концом и того микроклимата, который сохранялся в академии с начала 20-х годов. Их научное, а часто и физическое, уничтожение, было связано главным образом с их чужеродностью новому времени. К сожалению, с арестом ведущих ученых, были потеряны и многие важные идеи, высказываемые членами ГАХН. Неординарность и продуктивность работ ученых ГАХН связана с уникальностью академии как научного центра, который в своей структуре и организации исследований воплотил идею создания синтетической науки, построенной на основе межпредметных и межкультурных связей. Заложенные в работах академии новые подходы к

изучению проблемы “человек и культура”, обогатили отечественную науку перспективными идеями, которые, к сожалению, не были развиты в дальнейшем. Поэтому восстановление их работ, их взглядов, их открытий и неудач, представляется важным не только для реконструкции истинной картины гуманитарного знания в 20-30-е годы нашего века, но и для дальнейшего развития отечественной психологии.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бакушинский А. В. Изобразительное искусство в школе // Вестник просвещения. - 1925. - № 2-3. - С. 83 - 90
2. Бакушинский А. В. Изучение психологии художественного восприятия массового зрителя // Художник и зритель. - 1924. - № 6-7. - С. 70 - 76
3. Бакушинский А. В. Искусство и музеи. Современные музеи искусства и музеи будущего. Часть 2. 1921 г. - ОР ГТГ, ф. 15, ед.хр. 203, л. 1- 17
4. Бакушинский А. В. Линейная перспектива в искусстве и зрительном восприятии реального пространства // Искусство. - 1923. - № 1. - С. 213 - 261
5. Бакушинский А. В. Музейно-эстетические экскурсии. - М.: ГИЗ, 1919.
6. Бакушинский А. В. О задачах и методах художественного воспитания // Искусство в трудовой школе. - М., 1926. - С. 3 - 12
7. Бакушинский А. В. Художественная организация школьной жизни. - М.: ГИЗ, 1921.
8. Бакушинский А. В. Художественное творчество и воспитание. - М.: Культура и просвещение, 1922. - 68 с.
9. Бакушинский А. В. Художественное творчество и воспитание. Опыт исследования на материале пространственных искусств. - М.: Новая Москва, 1925. - 240 с.
10. Бакушинский А. В. Художественные экскурсии и их методы // Художник и зритель. - 1924. - № 2-3. - С. 74 - 78
11. Бакушинский А. В. Художественные экскурсии систематического типа // Методы и практика экскурсионного дела. - М., 1925. - С. 83 - 102

- 12.Бакушинский, А. В. Исследования и статьи: Избр. искусствовед. труды / Сост. А. Либерфорт и др. - М.: Советский художник, 1981. - 351с.
- 13.Беленький И. Л. Из литературы о Г. Г. Шпете // Начала. - 1992. - № 1. - С. 92 - 93
- 14.Бюллетень ГАХН. / Под ред. проф. А. А. Сидорова. - 1925 - 1928. - № № 1 - 11.
- 15.Бюллетень Наркомпроса РСФСР. - 1931. - № 18. - С.4
- 16.Выготский Л. С. Психология искусства. - М.: Педагогика, 1987. - 341с.
- 17.Габричевский А. Г. Введение в морфологию искусства. Опыты по онтологии искусства // Вопросы искусствознания. - 1997. - № 2. - С. 579-604; 1998. - №1. - С. 536-550
- 18.Габричевский А. Г. К вопросу о строении художественного образа в архитектуре // Искусство. - 1927. - № 2-3. - С.16-31
- 19.Габричевский А. Г. Монтеня // Творчество. - 1992. - № 1. - С. 1-10
- 20.Габричевский А. Г. Поверхность и плоскость // Российская ассоциация научно-исследовательских институтов общественных наук. Институт археологии и искусствознания. Труды секции искусствознания. - 1928. - Вып. 2. - С. 30-56
- 21.Габричевский А. Г. Портрет как проблема изображения // Искусство портрета. - М.: Работник просвещения, 1928. - С. 53-75
- 22.Габричевский А. Г. Природа художественного объекта и учение о художественной форме // Декоративное искусство. - 1996. - № 2-4.- С. 32-40
- 23.Габричевский А. Г. Проблемы пространства в искусстве и пространственные искусства. Рукопись. - Архив О. С. Северцевой.
- 24.Габричевский А. Г. Пространство и композиция в искусстве Тинторетто // Сообщения ГМИИ. - 1991. - Вып. 9. - С. 283-294
- 25.Габричевский А. Г. Пространство и масса в архитектуре // Искусство. - 1923. - № 1. - С. 292-309
- 26.Габричевский, А. Г. К 100-летию со дня рождения: Сб. материалов / Гос. Третьяк. галерея; Авт.-состав.: О. С. Северцева, Я. В. Брук. - М., 1992. - 237с.

27. Гумбольдт, Вильгельм фон. Избранные труды по языкознанию. - М.: Прогресс, 1984. - 397 с.
28. Гумбольдт, Вильгельм фон. Язык и философия культуры. - М.: Прогресс, 1985. - 449 с.
29. Дубровина Л. А. Г. И. Челпанов и его вклад в психологическую науку: Автореф. дис. канд. психол. наук. - М., 1995. - 15 с.
30. Ждан А. Н. Георгий Иванович Челпанов // Вестник МГУ. Серия 14. Психология. - 1994. - № 2. - С. 67 - 72
31. Ждан А. Н. История психологии: От античности до наших дней. - М.: Изд. МГУ, 1990. - 366 с.
32. Ждан А. Н. Содружество искусствознания и психологии. Опыт совместной работы в ГАХН // Вопросы искусствознания. - 1998. - №1. - С. 295 - 302
33. Искусство в трудовой школе: Сб. статей / Ред. и вступ. ст. А. В. Бакушинского. - М.: Новая Москва, 1926. - 172 с.
34. Искусство портрета: Сб. статей / Под ред. А. Г. Габричевского. - М.: ГАХН, 1928. - 193 с.
35. Коган П. С. Государственная Академия Художественных Наук // Печать и революция. - 1927. - Кн. 7. - С. 293 - 299
36. Коган П. С. О задачах академии и ее журнала // Искусство. 1923 - № 1. - С. 5 - 12
37. Колесникова Е. А. Творчество как предмет исследования в русской психологической науке // Вопросы искусствознания. - 1997. - № 2. - С. 42 - 49
38. Колесникова Е. А. Творчество как предмет исследования в русской психологической науке (конец 19 - начало 20 века): Автореф. дис. канд. психол. наук. - М., 1997. - 18 с.
39. Кондратьев А. И. Российская Академия Художественных Наук // Искусство. - 1923. - Кн. 1. - С. 407 - 449
40. Кондратьев А. М. Российская Академия Художественных наук // Жизнь. - 1922. - № 2. - С. 131 - 139

- 41.Марцинковская Т. Д. Концепция искусства Г. Г. Шпета // Декоративное искусство. - 1996 - № 2 - 4. - С. 28 - 29
- 42.Марцинковская Т. Д. Проблема психологии социального бытия в творчестве Г. Г. Шпета // Вопросы искусствознания. - 1997. - № 2. - С. 50 - 60
- 43.Марцинковская Т. Д. Проблема социальных эмоций как одной из детерминант формирования самосознания личности // Искусствознание. - 1998. - № 1. - С. 266 - 279
- 44.Марцинковская Т. Д. Русская ментальность и ее отражение в науках о человеке. - М., 1994. - 155 с.
- 45.Марцинковская Т. Д. Социальные эмоции и их роль в процессе социализации человека // Психология зрелости и старения. - 1997. - Осень. - С. 13 - 23
- 46.Марцинковская Т. Д., Полева Н. С. Роль Государственной академии художественных наук в научной судьбе Б. М. Теплова // Вопросы психологии. - 1998. - № 4. - С. 94 - 102
- 47.Мильдон В. И. ГАХН как явление русской культуры // Вопросы искусствознания. 1997. - № 1. - С. 87 - 95
- 48.Митюшин А. А. Библиография печатных трудов Г. Г. Шпета // Начала. - 1992. - № 1. - С. 89 - 92
- 49.Митюшин А. А. Принципы этнической психологии в трактовке Г. Г. Шпета // Советская этнография. - 1989. - № 6. - С. 67 - 75
- 50.Митюшин А. А. Творчество Г. Шпета и проблема истолкования действительности // Вопросы философии. - 1988. - № 11. - С. 93 - 104
- 51.Митюшин А. А. Шпет и его место в истории отечественной психологии // Вестник МГУ. Сер. Психология. - 1988. - № 2. - С. 33- 42
- 52.Михайлов Б. Социологическая проблематика в искусствознании 20-х годов // Вопросы искусствознания. - 1998. - № 1. - С. 266 - 279
- 53.Нусинов И. "Наука" в Государственной Академии Художественных Наук // Печать и революция. - 1929. - Кн. 6. - С. 81 - 89
- 54.Отчеты о деятельности ГАХН. 1921 - 1925. - М., 1926.

55. Пастернак Е. В. Памяти Густава Густавовича Шпета // Вопросы философии. - 1988. - № 11. - С. 72 - 77
56. Петровский А. В. Вопросы истории и теории психологии: Избр. труды. - М.: Педагогика, 1984. - 271 с.
57. Погодин Ф. Новая наука об искусстве и поиски новой классики // Вопросы искусствознания. - 1997. - № 2. - С. 96 - 109
58. Поливанов М. К. О судьбе Г. Г. Шпета // Вопросы философии. - 1990. - № 7. - С. 160 - 164
59. Поливанов М. К. Очерк биографии Г. Г. Шпета // Начала. - 1992. - №1. - С. 4 - 26
60. Поппер К. Р. Логика и рост научного знания: Избр. работы. Пер. с англ. / Сот., общ. ред. и вступ. ст. В. Н. Содовского. - М.: Прогресс, 1983. - 605 с.
61. Поппер К. Р. Нищета историзма: Пер. с англ. - М.: Прогресс. ВИА, 1993. - 185 с.
62. Потебня А. А. Слово и миф. - М.: Правда, 1989. - 622 с.
63. Потебня А. А. Теоретическая поэтика. - М.: ВШ, 1990. - 342 с.
64. Сакулина Н. П. Изучение детского творчества // Вестник просвещения. - 1927. - №1. - С. 111 - 112
65. Сборники экспериментально - психологических исследований / Под ред. В. М. Экземплярского: Труды Гос. акад. худ. наук. Психофизическая лаборатория. Вып. 1. - Л.: ACADEMIA, 1926. - 21 с.
66. Северцева О., Стукалов-Погодин Ф. Александр Георгиевич Габричевский. 1891 - 1968. Краткая творческая биография // Архитектура и строительство Москвы. - 1989. - № 1. - С. 28 - 30
67. Северцева О., Стукалов-Погодин Ф. Александр Георгиевич Габричевский // Архитектура СССР. - 1989. - № 1. - С. 84 - 86
68. Стрекопытов С. П. ГАХН как государственное научное учреждение // Вопросы искусствознания. - 1997. - № 2. - С. 7 - 15
69. Творческое наследие Г. Г. Шпета и современные философские проблемы: Матер. междунар. науч. конференц. - Томск: Водолей, 1997. - 256 с.

70. Ферстер, Н. П. Взаимоотношение зрительного и двигательных моментов при восприятии пространственных форм. Скрябин, С. С. Экспериментальное исследование процесса абстракции в связи с восприятием формы / Под ред. В. М. Экземплярского : Труды Гос. акад. худ. наук. Лаборатория экспериментальной эстетики и искусствознания. Вып 2. - М.: ГАХН, 1929. - 86 с.
71. Фомина Н. Изучение творчества детей в ГАХН // Искусствознание. - 1998. - № 1. - С. 303 - 309
72. Художественная форма: Сб. статей / Под ред. А. Г. Циреса. - М.: ГАХН, 1927. - 159 с.
73. Челпанов Г. И. Введение в философию. 7-е изд. - М.: В. В. Думнов, насл. бр. Салаевых, 1918. - 548 с.
74. Челпанов Г. И. Введение в экспериментальную психологию. - М.: типо-лит. т-ва И. Н. Кушнерев и К, 1915. - 294 с.
75. Челпанов Г. И. Мозг и душа. Критика материализма и очерк современных учений о душе. - М.: Круг, 1994. - 348 с.
76. Челпанов Г. И. Объективная психология в России и Америке. (Рефлексология и психология поведения). - М.: т-во А. В. Думнов и К, 1925. - 78 с.
77. Челпанов Г. И. Очерки психологии. - М.-Л., Моск. акц. изд. о - во, 1926. - 256 с.
78. Челпанов Г. И. Психология и марксизм. - М.: Русский книжник, 1924. - 29 с.
79. Челпанов Г. И. Психология или рефлексология ( спорные вопросы психологии). - М.: Русский книжник, 1926 - 58 с.
80. Челпанов Г. И. Психология. Основной курс, читан. в Моск. ун-те в 1908 -9 г. / Под ред. Г. О. Годона и Н. А. Рыбникова. Ч. II. - М.: Изд. о-ва взаимопомощи студентов-филологов, 1909. - 230 с.
81. Челпанов Г. И. Учебник психологии (для гимназий и самообразования). 15-е изд. - М.- Пг., В. В. Думнов, 1918. - 224 с.

- 82.Шпет в Сибири : Сб. материалов / Сост. М. К. Поливанов и др.; Под ред. Н. В. Серебренникова. - Томск: Водолей, 1995. - 335 с.
- 83.Шпет Г. Внутренняя форма слова: Этюды и вариации на темы Гумбольдта. - М.: ГАХН, 1927. - 219 с.
- 84.Шпет Г. Г. Антропологизм Лаврова в свете истории философии. - Пб.: Колос, 1922. - 66 с.
- 85.Шпет Г. Г. Введение в этническую психологию. - Спб.: Алетейя, 1996. - 153 с.
- 86.Шпет Г. Г. Введение в этническую психологию. Вып. I. - М.: РАХН, 1927. - 147 с.
- 87.Шпет Г. Г. Искусство как вид знания // Декоративное искусство. - 1996. - № 2 - 4. - С. 26 -27
- 88.Шпет Г. Г. Сочинения. - М.: Правда, - 1989. - 601 с.
- 89.Шпет Г. Г. Философские этюды / Вступ. ст. М. К. Поливанова; Примеч. В. Г. Кузнецова, А. А. Митюшина. - М.: Прогресс, 1994.-370 с.
- 90.Шпет Г. Г. Эстетические фрагменты.Ч. 2. - Пб.: Колос, 1923. -119 с.
- 91.Шпет Г. История как проблема логики: Критические и методологические исследования. Ч. I. - М.: Гермес, 1917. - 476 с.
- 92.Шпет Г. К вопросу о постановке научной работы в области искусствоведения. - М.: ГАХН, 1927. - 20 с.
- 93.Шпет Г. Очерк развития русской философии. Ч. I. - Пг.: Колос, - 1922. - 349 с.
- 94.Шпет Г. Предмет и задачи этнической психологии // Психологическое обозрение. - 1917. - №1. 1. - С. 27 - 59; №1. 2. - С. 233 - 263; 1918. - №1, 3 -4 - С. 405 - 420
- 95.Шпет Г. Проблема причинности у Юма и Канта. Ответил ли Кант на сомнения Юма? - Киев: тип. имп. Ун-та св. Владимира,1907. - 208 с.
- 96.Шпет Г. Проблемы современной эстетики // Искусство. - 1923. - № 1. - С. 43 - 78
- 97.Шпет Г. Сознание и его собственник. - М., 1916. - 55 с.

98. Шпет Г. Театр как искусство // Мастерство театра. - 1922. - № 1. - С. 43 - 55
99. Шпет Г. Философское наследство П. Д. Юркевича (К сороколетию со дня смерти). - М.: типо-лит. т-ва И. Н. Кушнерев и К, 1915. - 75 с.
100. Шпет Г. Явление и смысл. Феноменология как основная наука и ее проблемы. - М.: Гермес, 1914. - 219 с.
101. Шпет, Г. Г. Психология социального бытия: Избр. психологические труды. / Под ред. Т. Д. Марцинковской; Вступ. ст. Т. Д. Марцинковской. - М.: Изд-во "Институт практической психологии", Воронеж: НПО "МОДЭК", 1996. - 492 с.
102. Экземплярский В. М. Георгий Иванович Челпанов // Вопросы психологии. - 1992. - № 3 - 4. - С. 45 - 50
103. Юнг К. Г. Аналитическая психология. / Пер. с англ., ред. и вступ. ст. В. В. Зеленского. - Спб.: Кентавр и др., 1994. - 136 с.
104. Юнг К. Г. Архетип и символ. - М.: Ренессанс, 1991. - 297 с.
105. Юнг К. Г. Дух и жизнь: Пер. с нем. / Под. ред. Д. Х. Лахути. - М.: Практика, 1996. - 551 с.
106. Юнг К. Г. Душа и миф. Шесть архетипов: Пер. с англ. / Сост. В. И. Менжулина. - Киев : Порт - Рояль; М.: Совершенство, 1997. - 382 с.
107. Юнг К. Г. Либи́до, его метафоры и символы. - Спб.: Вост.-Европ. ин-т психоанализа, 1994. - 414 с.
108. Юнг К. Г. Психологические типы. - М.: Алфавит, 1992. - 104 с.
109. Юнг К. Г. Психология бессознательного: Пер. с нем. / Вступ. ст. В. Бакусева. - М.: Канон, 1994. - 317 с.
110. Юнг К. Г. Феномен духа в искусстве и науке. - М.: Ренессанс СП ИВО - Сид, - 1992. - 313 с.
111. Юнг, К. Г., Нойманн, Э. Психоанализ и искусство. - М.: REFL - book; Киев: ВАКЛЕР, 1996. - 302 с.
112. Ярошевский М. Г. История психологической науки. / под ред. проф. А. И. Мелуа. - Спб.: Междунар. фонд истории науки, 1995. - 351 с.

113. Ярошевский М. Г., Петровский А. В. Основы теоретической психологии: - М.: ИНФРА - М, 1998. - 525 с.
114. Ярошевский М. Г. Наука о поведении: русский путь. - М.: Ин-т практической психологии, Воронеж: МОДЭК, 1996. - 380 с.
115. Волков Николай Николаевич. Личное дело. 1925 - 1929. 16 лл. - РГАЛИ, ф. 941, оп. 10, ед. хр. 110.
116. Габричевский А. Г. Философия и теория искусства. Тезисы. Авт. и маш. 27 октября 1925. - РГАЛИ, ф. 941, оп. 2, ед. хр. 3, лл. 177 - 189.
117. Габричевский А. Г. Эстетика молодого Гете. Тезисы докл. 5 марта 1925 г. - РГАЛИ, ф. 941, оп. 14, ед. хр. 10.
118. Габричевский Александр Георгиевич. Личное дело. 1921. 31 лл. - РГАЛИ, ф. 941, оп. 10, ед. хр. 32.
119. Годовые отчеты секций и отделений ГАХН о работе за 1924-25 г. 203 лл. - РГАЛИ, оп. 1, ед. хр. 50.
120. Годовые отчеты секций и отделений ГАХН о работе за 1925-26 г. 200 лл. - РГАЛИ, ф. 941, оп. 1, ед. хр. 69.
121. Губер Андрей Александрович. Личное дело. 1923 - 1928. 33 лл. - РГАЛИ, ф. 941, оп. 10, ед. хр. 169.
122. Жинкин Николай Иванович. Личное дело. 1927. 13 лл. - РГАЛИ, ф. 941, оп. 10, ед. хр. 216.
123. Месячные отчеты отделений и секций академии за 1923 / 24 г. 477 лл. - РГАЛИ, оп. 1, ед. хр. 30.
124. Месячные отчеты отделений, секций и кабинетов ГАХН за 1928-29 г. октябрь 1928 г. - июнь 1929 г. 294 лл. - РГАЛИ, ф. 941, ед. хр. 125.
125. Отчеты отделений и секций ГАХН о работе за 1926-27 г. 211 лл. - РГАЛИ, ф. 941, оп. 1, ед. хр. 104.
126. Отчеты отделения и комиссий о работе за 1925/1926 г. 14 лл. - РГАЛИ, ф. 941, оп. 12, ед. хр. 16.
127. Планы работы отделений и секций на 1923/ 24 г. 28 лл. - РГАЛИ, ф. 941, оп. 1, ед. хр. 29.

128. Проект Устава РАХН, протоколы заседаний Ученого совета, списки членов Ученого совета и научных сотрудников академии. 19 мая-23 ноября 1923 г. 69 лл. - РГАЛИ, ф. 941, оп. 1, ед. хр. 28.
129. Производственные планы отделений и секций ГАХН на 1927-28 г. 80 лл. - РГАЛИ, ф. 941, оп. 1, ед. хр. 103.
130. Производственные планы работ ГАХН, отделений, секций и комиссий на 1925 / 26 г. 127 лл. - РГАЛИ, ф. 941, оп. 1, ед. хр. 67.
131. Протокол № 1 пленарного заседания отделения и отчеты о работе Философского разряда за 1928 / 29 г. 20 января 1928 г. - 21 февраля 1929 г. 12 лл. - РГАЛИ, ф. 941, оп. 14, ед. хр. 33.
132. Протокол заседания конференции ГАХН (копия) и сведения о структуре академии. 14 октября 1929 г. 5 лл. - РГАЛИ, ф. 941, оп. 1, ед. хр. 139.
133. Протоколы №№ 1-10 заседаний физико-психологической лаборатории за 1924/25 г. и материалы к ним. 23 октября 1924 г. - 15 июля 1921 г. 63 лл. - РГАЛИ, ф. 941, оп. 12, ед. хр. 12.
134. Протоколы №№ 1 - 10 заседания комиссии по изучению философии искусства за 1926/27 г. и материалы к ним. 16 ноября 1926 г. - 10 мая 1927 г. 32 лл. - РГАЛИ, ф. 941, оп. 14, ед. хр. 25.
135. Протоколы №№ 1-12 заседаний комиссии по изучению современных проблем философии искусства за 1925/26 г. и материалы к ним. 13 октября 1925 г. - 8 июня 1926 г. 45 лл. - РГАЛИ, ф. 941, оп. 14, ед. хр. 20.
136. Протоколы №№ 1 - 12 заседания комиссии по изучению психологии художественного творчества за 1926/27 г. и материалы к ним. 8 октября 1926 - 3 июня 1927 г. 40 лл. - РГАЛИ, ф. 941, оп. 12, ед. хр. 33.
137. Протоколы №№ 1 - 13 заседаний комиссии по изучению проблемы художественной формы за 1925/26 г. и материалы к ним. 20 октября 1925 г. - 2 июня 1926 г. 54 лл. - РГАЛИ, ф. 941, оп. 14, ед. хр. 22.
138. Протоколы №№ 1 - 13 заседаний комиссии по изучению проблемы художественной формы за 1926/27 г. и материалы к ним. 12 октября 1926 г. - 11 мая 1927 г. 43 лл. - РГАЛИ, ф. 941, оп. 14, ед. хр. 27.

- 139.Протоколы №№ 1 - 20 заседаний комиссии по изучению проблемы художественной формы за 1923/24 г. 26 июня 1923 г. - 30 сентября 1924г. 23 лл. - РГАЛИ, ф. 941, оп. 14, ед. хр. 7.
- 140.Протоколы №№ 1 - 21 заседаний комиссии по изучению проблем общего искусствovedения и эстетики за 1927/28 г. и материалы к ним. 18 октября 1927 г. - 24 сентября 1928 г. 80 лл. - РГАЛИ, ф. 941, оп. 14, ед. хр. 32.
- 141.Протоколы №№ 1 - 8 заседаний комиссии по изучению психологии художественного творчества за 1927/28 г. и материалы к ним. 7 сентября 1927 г. - 1 июня 1928 г. 56 лл. - РГАЛИ, ф. 941, оп. 12, ед. хр. 49.
- 142.Протоколы №№ 12 - 25 заседаний психо-физической лаборатории за 1928/29 г. и материалы к ним. 22 октября 1928 г. - 9 июня 1929 г. 39 лл. - РГАЛИ, ф. 941, оп. 12, ед. хр. 57.
- 143.Протоколы №№ 20/1 - 37/17 заседаний комиссии по изучению проблемы художественной формы за 1924/25 г. и материалы к ним. 30 сентября 1924 г. - 9 июня 1925 г. 72 лл. - РГАЛИ, ф. 941, оп. 14, ед. хр. 15.
- 144.Протоколы №№ 26 - 40 заседания психо-физической лаборатории за 1926/27 г. и материалы к ним. 7 октября 1926 г. - 22 сентября 1927 г. 49 лл. - РГАЛИ, ф. 941, оп. 12, ед. хр. 30.
- 145.Протоколы №№ 41 - 53 заседаний психо-физической лаборатории за 1927/28 г. и материалы к ним. 15 октября 1927 г. - 31 мая 1928 г. 48 лл. - РГАЛИ, ф. 941, оп. 12, ед. хр. 42.
- 146.Протоколы заседания комиссии по изучению психологии художественного творчества за 1926 г. и материалы к ним. 15 января - 4 июня 1926 г. 46 лл. - РГАЛИ, ф. 941, оп. 12, ед. хр. 32.
- 147.Сведения о составе и структуре РАХН на 1 мая 1924 г. 18 лл. - РГАЛИ, оп.1, ед. хр. 52.
- 148.Списки сотрудников РАХН за 1921 г. 1 октября - 31 декабря 1921 г. 11 лл. - РГАЛИ, ф. 941, оп. 1, ед. хр. 6.
- 149.Списки сотрудников РАХН за 1922 г. 1 января - 31 декабря 1922г. 56 лл. - РГАЛИ, ф. 941, оп. 1, ед. хр. 21.

- 150.Теплов Б. М. Исследование оперного жеста. Тез. докл. 1929. 06. 11. - РГАЛИ, ф. 941, оп. 2, ед. хр. 26, л. 167.
- 151.Теплов Б. М. Исследование оперного жеста. Тез. докл. 1929. 06. 11. - РГАЛИ, ф. 941, оп. 2, ед. хр. 26, л. 167.
- 152.Теплов Б. М. План работы : выработка методов ритмического анализа видимой стороны актерского мастерства. Тез. докл. 1928. 02. 24. - РГАЛИ, ф. 941, оп. 2, ед. хр. 22, л. 370.
- 153.Теплов Б. М. План работы : выработка методов ритмического анализа видимой стороны актерского мастерства. Тез. докл. 1928. 02. 24. - РГАЛИ, ф. 941, оп. 2, ед. хр. 22, л. 370.
- 154.Теплов Борис Михайлович. Личное дело. РГАЛИ, ф. 941, оп. 10, ед. хр. 611, 9 лл.
- 155.Устав РАХН. Сведения о структуре. Список членов и сотрудников академии. 1924. 20 лл. - РГАЛИ, ф. 941, оп. 1, ед. хр. 48.
- 156.Челпанов Г. И. Психологическое объяснение красоты элементарных форм. Тезисы к докладу. 8 октября 1925 г. - РГАЛИ, ф. 941, оп. 12, ед. хр. 22, с. 4.
- 157.Челпанов Г. И. Психофизическое объяснение эстетического удовольствия. Тезисы к докладу. 25 марта 1926 г. - РГАЛИ, ф. 941, оп. 12, ед. хр. 22, с. 34.
- 158.Челпанов Георгий Иванович. Личное дело. 1924-1928. 33 лл. - РГАЛИ, ф. 941, оп. 10, ед. хр. 675.
- 159.Шпет Г. Г. Дифференциация постановки театрального представления. 1921. - ОР РГБ, ф. 718, к. 14, ед. хр. 12.
- 160.Шпет Г. Г. Материалы к лекционному курсу “Введение в изучение этнической психологии”, читанному в Московском университете. 1920 - 1921 ? - ОР РГБ, ф. 718, к. 22, ед. хр. 20.
- 161.Шпет Г. Г. Материалы по организации кабинета этнической психологии при этнолого-лингвистическом отделении факультета общественных наук Московского университета. - ОР РГБ, ф. 718, к. 21, ед. хр. 25.
- 162.Шпет Г. Г. О границах научного литературоведения. Тезисы доклада. 1924. - ОР РГБ, ф. 718, к. 7, ед. хр. 5.

- 163.Шпет Г. Г. План исследовательской работы в Институте искусствоведения.  
10. X. 1925. - ОР РГБ, ф. 718, к. 21, ед. хр. 30.
- 164.Шпет Г. Г. Познание и искусство. Тезисы к докладу. 1926. - ОР РГБ, ф. 718,  
к. 7, ед. хр. 8.
- 165.Шпет Г. Г. Программа по курсу “Введение в эстетику”. Введение в  
эстетику. Материалы к курсу лекций. 1926 - 1929 ? - ОР РГБ, ф. 718, к. 22, ед.  
хр. 19.
- 166.Шпет Густав Густавович. Личное дело. 1928-1929. 56 + 1 лл. - РГАЛИ, ф.  
941, оп. 10, ед. хр. 716, 776.