

Функция искусства в культурно-исторической психологии Л.С. Выготского*

Е.В. Улыбина

доктор психологических наук, профессор Института психологии
им. Л.С. Выготского Российского государственного гуманитарного университета

Теоретическая статья посвящена психологическому анализу теории катарсиса, представленной в работе Л.С. Выготского «Психология искусства». Проведенный анализ показал, что если терапевтический катарсис (практика психоанализа) возвращает субъекту смысл ситуации и эмоций, то эстетический катарсис формирует чувства. Предложенная Л.С. Выготским модель рассматривается через соотнесение с современной психологией и физиологией эмоций, с практикой терапевтического катарсиса и «Поэтикой» Аристотеля. На основе проведенного анализа делается вывод о принципах функционирования катарсиса как механизма интериоризации культурно-исторических смыслов. Предлагается описание феномена катарсиса в контексте теории развития высших психических функций. Выделены условия возникновения и существования эстетического катарсиса: усиление эмоционального переживания за счет отсутствия моторной разрядки; соотнесение индивидуальных переживаний с содержанием произведения, включающего в себя многообразие смыслов; наличие дистанции по отношению к содержанию.

Ключевые слова: Л.С. Выготский, Лакан, Аристотель, психология искусства, катарсис, высшие психические функции, смысл, значение, физиология эмоций.

Принято отмечать, что в культурно-исторической теории Л.С. Выготского различению значения и смысла не уделяется большого внимания. На это в свое время указывал и А.Н. Леонтьев: «Попытка Л.С. рассматривать в качестве единицы сознания значение несостоятельна... Основное положение, которое должно быть противопоставлено учению Л.С. о значении, — это положение о том, что существует не просто “вхождение”, переливание общественно обработанных значений в сознание субъекта, но диалектический ... переход их» [10, с. 207].

Л.С. Выготский, не ставя на этом акцент, понятия «значение» и «смысл» различал. Так, он останавливался на дифференциации значения и смысла в «Мышлении и речи», опираясь на исследования французского психолога Ф. Полана, который «оказал большую услугу психологическому анализу речи тем, что ввел различие между смыслом слова и его значением» [3, с. 346]. К понятию смысла Л.С. Выготский обращался и в последних работах. «Если прежде за основную единицу сознания Выготский принимал значение, то теперь выступала новая единица — смысл. <...> Смысл означал переживание личностью своего мотивационно-напряженного отношения к миру, созданного волевой задачей, на которой сосредоточена эта личность» [17, с. 260]. Смысл связывается Л.С. Выготским с мотивационной сферой и выступает как источник активности, как «хотение», определяющее направление психической активности. Представляется, однако, что это различие имплицитно присутствует и в его более

ранних работах. Оно рассматривается Л.С. Выготским прежде всего через процесс взаимодействия человека с культурой, опосредованный искусством. Анализ этих драматических моментов дан Л.С. Выготским в «Психологии искусства», практически первой собственно психологической работе, опубликованной в 1925 г. В ней он пытается ответить на простой вопрос о том, как устроено искусство, почему оно действует и в чем заключается природа катарсиса.

Давным-давно было замечено, что искусство оказывает на человека определенное, а в некоторых случаях очень сильное воздействие. Аристотель назвал этот эффект катарсисом, применив популярный тогда медицинский термин «очищение» к эмоциям. Считается, что термин восходит к древнему пифагореизму, использовался Гераклитом и многими другими. В «Поэтике» Аристотеля про катарсис говорится буквально следующее: «Трагедия есть подражание действию важному и законченному <...> и совершающее посредством сострадания и страха очищение подобных страстей» [1, с. 651]. Предполагается, что переживаемые страсти изначально «не чисты» и должны быть очищены, приведены к некоторому «идеальному» состоянию. Текст Аристотеля дает весьма общее представление о катарсисе, оставляя богатые возможности для интерпретаций.

В дальнейшем понятие «катарсис» активно использовалось в эстетике для объяснения действия искусства, а в конце XIX в. было применено для обозначения ситуации переживания сильных эмоций в со-

* Работа выполнена при поддержке гранта РГНФ №05-06-351.

стоянии гипноза. Термин «катарсис» в учебной литературе по психоанализу используется в настоящее время не часто. Его заменяет понятие «инсайт».

Терапевтическое использование эффекта катарсиса (инсайта) предполагает, что в безопасной обстановке человек может пережить, отреагировать те чувства, которые когда-то по определенным причинам были вытеснены из сознания. В результате он приобретает опыт того, что может вынести эти чувства, принять те собственные желания, которые ранее казались ему совершенно чуждыми. З. Фрейд в свое время обнаружил, что простое сообщение пациенту о причинах его болезни, даже если эти причины абсолютно правильно поняты аналитиком, не дает никакого результата. Необходима еще и эмоциональная составляющая, вовлеченность в ситуацию, позволяющая соотносить реально переживаемые чувства со словами. В таком случае слова обретают свой истинный смысл, восстанавливая связь с уровнем непосредственного переживания, что может казаться субъекту страшным и отвратительным. Катарсис не только соединяет чувства со словами, ослабляя непосредственное действие чувств, но и придает словам преобразующую силу (способность воздействия). Таким образом, терапевтический катарсис не очищает чувства, как о том говорится у Аристотеля, но, напротив, позволяет принять то, что оценивалось как «нечистое», не испытывая страха загрязнения. Получается, что при неизменном значении меняется смысл самого переживания.

Когда Л.С. Выготский обратился к понятию «катарсис», работы З. Фрейда уже были широко известны, а получаемые результаты завораживали открывающейся перспективой эффективного «изменения» человека. Реальность эстетического катарсиса была изучена гораздо хуже. Было также не ясно, имеет ли терапевтический катарсис ту же природу, что эстетический, и существует ли какая-то связь между этими явлениями.

Обращаясь к содержанию понятия, Л.С. Выготский, как и большинство комментаторов, отмечал невозможность понять, что именно имел в виду Аристотель, но признавал, что нечто, что можно назвать катарсисом, существует: «...несмотря на неопределенность его содержания и несмотря на явный отказ от попытки уяснить его значение в аристотелевском тексте, мы все же полагаем, что никакой другой термин из употреблявшихся до сих пор в психологии не выражает с такой полнотой и ясностью того центрального для эстетической реакции факта, что мучительные и неприятные аффекты подвергаются некоторому разряду, уничтожению, превращению в противоположные и что эстетическая реакция как таковая сводится к такому катарсису, то есть сложному превращению чувств» [2, с. 204]. В этих словах стоит отметить признание неопределенности термина и одновременно указание на его полноту и ясность.

Эффект эстетического катарсиса, по мнению Л.С. Выготского, заключается в нейтрализации разнонаправленных (разноименных) эмоций, порожденных противоречием формы и содержания произведения искусства: «...закон эстетической реакции один: она включает в себе аффект, развивающийся в двух проти-

воположных направлениях, которые в завершительной точке, как бы в коротком замыкании, находят свое уничтожение» [там же, с. 204]. Остановимся на этом подробнее. В чем смысл такого результата? Какой эффект может вызвать одновременное переживание разнонаправленных эмоций? Сходную структуру описывал И.П. Павлов, говоря о физиологическом механизме формирования невроза как сшибке возбуждения и торможения. Так, одним из способов экспериментального создания невроза у животных является соединение положительных и отрицательных стимулов, вызывающее именно этот эффект одновременного переживания отрицательных и положительных эмоций. В жизни этому соответствует ситуация, когда один и тот же объект вызывает и положительные чувства, потому что связан с удовлетворением потребности, и отрицательные, так как является источником опасности. Результатом становится перенапряжение нервных процессов, ведущее к их срыву. Аналогичный по структуре механизм в то же самое время рассматривался как причина невроза и в психоанализе: «основной причиной невроза является увеличенная и не получившая удовлетворение инстинктивная потребность, причем непреодолимое напряжение связано с неспособностью Эго разрядить возросшее количество энергии» [11, с. 312]. Сшибку противоположных импульсов обеспечивает в этом случае противоположность действия инстинктов и требований Сверх-Я, не позволяющего реализовать имеющееся желание, что создает ситуацию «и хочется, и колется».

Получается, что эффект искусства заключается в моделировании потенциально неврозогенной ситуации, а это выглядит по крайней мере странно. Вместе с тем Л.С. Выготский и сам отмечал возможную опасность действия искусства. Так, он приводит большую цитату из «Крейцеровой сонаты» Л.Н. Толстого, в которой тот описывает «непонятное и страшное» действие музыки. Выготский соглашался с Толстым в том, что искусство может быть опасным, так как музыка действительно «раскрывает путь и расчищает дорогу самым глубоко лежащим нашим силам; она действует подобно землетрясению, обнажая к жизни новые пласты...» [2, с. 243]. Это обнажение может иметь значительные по силе, но очень разные по содержанию эффекты, ибо «...художественное произведение действует совершенно по-разному на разных людей и может привести к совершенно различным результатам и последствиям. Как нож и как всякое другое орудие, оно само по себе не хорошо, и не дурно, или, вернее сказать, включает в себе огромные возможности и дурного, и хорошего, и все зависит от того, какое употребление и какое назначение мы дадим этому орудью» [там же, с. 244]. Искусство потенциально опасно, а значит, что при определенных условиях оно «вместо катарсиса нанесет рану» [там же, с. 245].

Сила эстетического переживания, в отличие от обычных эмоций, заключается в том, что разрядка аффекта совершается особым образом — без внешнего моторного действия. «Основной эстетической реакции являются вызываемые искусством аффекты, переживаемые нами со всей реальностью и силой, но находя-

щие себе разряд в той деятельности фантазии, которой требует от нас всякий раз восприятие искусства. Благодаря этому центральному разряду чрезвычайно задерживается и подавляется всякая внешняя моторная сторона аффекта, и нам начинает казаться, что мы переживаем только призрачные чувства» [2, с. 206]. Специфика искусства состоит в том, что «оно, вызывая в нас противоположно направленные аффекты, задерживает только благодаря началу антитезы моторные выражения эмоций и, сталкивая противоположные импульсы, уничтожает аффекты содержания, аффекты формы, приводя к взрыву и разряду нервной энергии» [там же]. Такой вот получается эффект — взрыв энергии без моторной разрядки!

О чем идет речь? Насколько это вообще возможно? И главное, в чем смысл переживания аффекта без моторной составляющей? В начале прошлого века уже было хорошо известно, что переживание любой эмоции всегда имеет телесный компонент — в виде вегетативных, мышечных и импрессивных реакций. «Какой бы ни была эмоция, переживаемая человеком, — мощной или едва выраженной, — она всегда вызывает физиологические изменения в организме, и эти изменения порой столь серьезны, что их невозможно игнорировать» [10, с. 35]. В норме эмоциональные стимулы вызывают одновременно соответствующие осознаваемые переживания (радость, печаль, злость) и телесную реакцию, которая может обнаруживаться в самых разных соматических явлениях и реакциях организма. Осознаваемые эмоции и их физиологический компонент соединены друг с другом не очень жестко. Человек порой не осознает каких-то чувств или обманывается на их счет. «Поскольку эмоция может существовать в сознании независимо от когнитивных процессов, человек зачастую переживает ту или иную эмоцию, не осознавая ее, то есть не называя ее эмоцией. Переживание гнева и осознание гнева — это два разных процесса, но они могут влиять друг на друга, вступая в эмоционально-когнитивные интеракции. Так, переживание гнева вызывает у человека соответствующие («гневные») мысли и действия, а саморефлексия, осознание человеком переживаемого эмоционального состояния, как правило, трансформирует и переживание, и саму эмоцию» [там же, с. 88]. Кроме того, человек может испытывать злость, но не опознавать ее, полагая, что испытывает, допустим, чувство вины, или совсем ничего не чувствовать. Но телесная реакция в той или иной форме будет всегда: в виде сжатых кулаков или повышения давления, изменения в деятельности желудочной секреции, т. е. нельзя испытывать эмоции без телесных проявлений, пусть даже не очень заметных.

Тогда о чем говорит Л.С. Выготский? Можно ли считать, что описанная им модель неверна? Чтобы ответить на этот вопрос, необходимо обратиться к эмоциональной составляющей невроза. Согласно теории З. Фрейда, невроз формируется как следствие вытесненной из сознания сильной эмоции. Будучи вытесненной, она никуда не исчезает, но продолжает жить прежде всего как телесный феномен, как симптом, проявляясь в виде элементов поведения, навязчивых действий или болезненных ощущений, т. е. эмоция сохра-

няется в теле, отсутствуя в переживании. Невротические симптомы, как и ошибочные действия и сновидения, находятся в интимных отношениях с переживаниями пациентов [13]. Проблема заключается в том, что смысл симптома ускользает из сознания, а телесный феномен остается именованным, названным.

Многочисленные наблюдения и исследования показывают, что переживание эмоции самой по себе, даже при наличии явных телесных изменений и поведенческих актов, ничего не сообщает ни о смысле эмоции, ни о ней самой. Необходимо промежуточное пространство, пространство сознания, в котором эмоция могла бы отразиться и быть узнаваемой. Терапия, основанная на теории З. Фрейда, «направлена на возвращение в сознание события или связанной с ним вытесненной идеи вместе с сопутствующим чувством. Это возвращение несет с собой разрядку («катарсис») чувства и исчезновение симптомов. Психотерапия, или «лечение словом», является альтернативой действию, к которому побуждает чувство» [12, с. 176]. Заменяя действие, терапия возвращает субъекту смысл эмоции, каким бы отвратительным и ужасным этот смысл ни был. В одних видах терапии моторная разрядка используется, в других — нет.

Таким образом, действие терапевтического катарсиса симметрично относительно эстетического. Терапевтический катарсис не столько очищает, сколько повышает терпимость к «грязи» тела и чувств. Эстетический же катарсис, в понимании Л.С. Выготского, чувства формирует: «...та же самая боль, то же самое волнение, когда они вызываются искусством, заключают в себе еще нечто сверх того, что в них содержится... чувство первоначально индивидуально, а через произведение искусства оно становится общественным или обобщается» [2, с. 233]. Преобразование происходит за счет того, что обобщенный опыт присваивается и переживается как интимно-личный. В преобразовании индивидуальной эмоциональной сферы Л.С. Выготский видит основную «работу» катарсиса: «...действие искусства, когда оно совершает катарсис и вовлекает в этот очистительный огонь самые интимные, самые жизненно важные потрясения личной души, есть действие социальное. <...> Перековка чувств вне нас совершается силой социального чувства, которое объективировано, вынесено вне нас, материализовано и закреплено во внешних предметах искусства, которые сделали орудиями общества» [там же, с. 238–239].

«Перековку» чувств должен обеспечивать тот самый катарсис, в устройстве которого можно, как представляется, увидеть ключевые элементы будущей теории. Анализируя воздействие катарсиса, Л.С. Выготский, по сути, строит модель формирования высших психических функций. Когда хватательное движение ребенка переходит в указательный жест, социальное значение таким же образом соединяется с субъективным смыслом этого действия.

Согласно культурно-исторической теории формирования высших психических функций происходит за счет интериоризации процесса общения со взрослыми, переноса их действий во внутренний план. Предметом интериоризации выступает именно значение. «Ребе-

нок, организуя собственное поведение по социальному типу, применяет к себе тот способ поведения, который раньше применял к другому... Речь, будучи сперва интерпсихическим процессом, становится теперь интрапсихической функцией... становится инструментом организованного решения задачи» [5, с. 33]. Ребенок управляет своими движениями и действиями теми же средствами, какими ранее управлял поведением взрослого, — знаками, словами. Существуют два этапа — вначале ребенок управляет взрослым, а затем теми же средствами — знаками, словами — самим собой. Каким образом ребенок получает возможность использовать слово как средство управления? Ответ дан в рассуждении Л.С. Выготского о превращении хватательного движения ребенка в указательный жест. Ребенок пытается схватить игрушку, его движение направлено на предмет и не имеет иного содержания до тех пор, пока рядом не появляется взрослый. «Когда мать приходит на помощь ребенку и осмысливает его движение как указание, ситуация существенно меняется. Указательный жест становится жестом для других» [3, с. 144]. Мать изменяет ситуацию, внося в нее то социальное значение, которого прежде не было, и оно затем усваивается ребенком. Получается, что, используя впоследствии жест как указательный, как знак, ребенок усваивает опыт другого, на основе которого начинает строить и собственный опыт. В том же абзаце Л.С. Выготский называет это значение «смыслом», используя понятия как синонимы. «Первоначальный смысл в неудавшееся хватательное движение вносят, таким образом, другие ... Ребенок приходит ... к осознанию своего жеста последним» [там же].

Различение значения и смысла в работах Л.С. Выготского стало появляться позже и строилось, как и для Ф. Полана, по параметру «частное — общее», значение рассматривается как наиболее устойчивый, константный элемент смысла. «Действительный смысл каждого слова определяется в конечном счете всем богатством существующих в сознании моментов, относящихся к тому, что выражено данным словом. Смысл Земли, по Полану, — это Солнечная система, которая дополняет представление о Земле; смысл Солнечной системы — это Млечный Путь, а смысл Млечного Пути... это значит, что мы никогда не знаем полного смысла чего-либо и, следовательно, полного смысла какого-либо слова. Слово есть неисчерпаемый источник новых проблем. Смысл слова никогда не является полным. В конечном счете он опирается в понимание мира и во внутреннее строение личности в целом» [4, с. 347]. Разумеется, при таком понимании противоречия между смыслом и значением жеста быть не может, все возможные смыслы взаимодополняют друг друга. Говоря о переходе внешней речи во внутреннюю, Л.С. Выготский отмечает, что «смыслы слов, более динамические и широкие, чем их значения, обнаруживают иные законы объединения и слияния друг с другом. <...> Смыслы как бы вливаются друг в друга и как бы влияют друг на друга, так что предшествующие как бы содержатся в последующем или его модифицируют» [там же, с. 349].

Это содержание термина «смысл» существенно отличается от понимания смысла в теории деятель-

ности А.Н. Леонтьева, когда смысл — это отношение мотива к цели и смысл результата для субъекта может не совпадать с его общественным значением. А.Н. Леонтьев в различении смысла и значения стоит гораздо ближе к психоаналитическому пониманию ситуации, чем Л.С. Выготский. Болезнь, как показывал З. Фрейд, может быть субъективно желательной (иметь позитивный смысл) для индивида, но иметь негативное значение, быть на осознаваемом уровне совсем нежеланной. Точно так же одно и то же слово может иметь совсем разный смысл для разных людей, обладать различным смыслом в разных обстоятельствах, о чем Л.С. Выготский позже писал в «Мышлении и речи». Это несовпадение и задает динамическое напряжение, определяющее развитие системы психики. Никакого единого универсального смысла при таком подходе быть не может. Однако его понимание феномена эстетического катарсиса содержит предпосылки противопоставления значения и смысла, реализованного в теории деятельности.

Если посмотреть на ситуацию перехода хватательного движения в указательный жест с точки зрения теории деятельности, то смысл хватательного движения (то, ради чего оно совершается) изначально может включать для ребенка нечто большее, чем желание получить игрушку. Это может быть стремление подтвердить предсказуемость мира, получить внимание мамы, которая, конечно, важнее и интереснее любого предмета. А может быть выражение раздражения и каприза. Как отмечал другой последователь Л.С. Выготского — Б.Д. Эльконин, значимость предметов для ребенка этого возраста опосредована (определяется) значимостью эмоциональных отношений со взрослым. «...Есть основания считать, что непосредственно-эмоциональное общение со взрослым представляет собой ведущую деятельность младенца, на фоне и внутри которой формируются ориентировочные и сенсорно-моторные манипулятивные действия» [16, с. 70]. Таким образом происходит соединение значения указательного жеста с личностным смыслом обращения к другому. В результате проявления любопытства и активности может стать для ребенка способом получения внимания мамы, ее одобрения и т. д. или наиболее надежным способом получения внимания. Анализируя эту ситуацию, Л.С. Выготский не рассматривает различия значения и смысла и тем самым лишает ее внутреннего драматизма и напряженности.

Однако культурные нормы, правила, запреты и ценности лишь частично определяют физиологические реакции, как произвольные, так и ставшие автоматизмами. Всегда остается место для того, что З. Фрейд описывал как проявление бессознательного в ошибочных действиях, в психосоматических симптомах и других следах внутриличностного конфликта. Анализируя процесс формирования знакового опосредования, Л.С. Выготский не останавливался на связи опосредования с ситуацией внутрисемейных отношений, с проблемами, которые могут возникать в процессе взаимодействия взрослого и ребенка. В центре внимания Л.С. Выготского был процесс взаимо-

действия субъекта с культурой, о чем он говорит и в «Психологии искусства», и в дальнейших своих работах. Это взаимодействие рассматривалось им как процесс интериоризации культурно-исторического опыта, приводящего к преобразованию природного, натурального уровня психики и построению высшего, культурного. И в этом взаимодействии он видит источник и напряжения, и развития личности. Результатом катартического переживания, как и результатом вмешательства мамы в движение ребенка, становится опосредованность непосредственной эмоциональной реакции культурно-историческим опытом, содержащимся в образах искусства. Произведение искусства, вызывая эстетический катарсис, производит двойную работу — создает переживание и одновременно обеспечивает возможность понимания, «задавая направление последующей мыслительной деятельности». Переживаемый аффект — это «что», а общий контекст произведения искусства, включающий в себя множество различных смыслов, — это «зачем», если обратиться к тому, как понимаются эти термины в теории А.Н. Леонтьева. То есть непосредственное эмоциональное переживание опосредуется содержанием произведения, вызвавшего это переживание.

Эстетический катарсис возможен при наличии следующих условий: 1) усиления эмоционального переживания за счет отсутствия моторной разрядки; 2) соотнесения индивидуальных переживаний с содержанием произведения, включающего в себя многообразие смыслов; 3) дистанции по отношению к содержанию.

Рассмотрим эти условия подробнее.

1. Противопоставление внешнего моторного действия, которое могло быть стимулировано аффектом, и культурно детерминированной эмоции строится по той же схеме, что и взаимодействие хватательного движения и указательного жеста. Известно, что двигательная разрядка усиливает действие чувства, перенося его из внешнего плана во внутренний, телесный. Отсутствие моторного компонента усиливает вегетативный, собственно телесный компонент. «Эмоция начинается с гипертонуса, внешним проявлением которого является преобразование не использованной по назначению энергии в спазматические движения: смех, слезы, беспорядочные действия. Соразмерная тоническая реакция выступает естественной и необходимой предпосылкой любого действия; в этом случае тоническая реакция локализована. В эмоциях же, наоборот, эта тоническая реакция диффузна, генерализована и может лишь затруднить выполнение предполагаемого движения. В конечном счете она ведет к тремору и хаотическим, неупорядоченным движениям» [15, с. 156]. То есть эмоция действительно является в некотором роде замещением действия. При этом незавершенная стрессогенная ситуация вызывает большее напряжение, чем столь же стрессогенная, но завершенная. Физиологи отмечают, что при «подавляемом гневе висцеральные реакции значительно сильнее, чем при аффективной вспышке...» [там же, с. 161].

Однако если остановиться на этом понимании, то придется признать, что эффект катарсиса сводится

лишь к наименованию и воспитанию чувств, а момент удовольствия определяется только возможностью пережить сильный аффект без моторной разрядки. Зачем все это субъекту?

2. Обратимся к первичному тексту про катарсис. У Аристотеля о содержании и механизмах действия трагедии сказано достаточно много и интересно. И в его словах проглядывают очень знакомые современному читателю контуры. Трагедия, подчеркивает Аристотель, построена на загадке и открытии — «...то главное, чем трагедия увлекает душу, — переломы и узнавания...», — указывает Аристотель [1, с. 652]. Узнавания чего? Чего-то столь важного, что это вызывает максимальный отклик у зрителя. Самой большой силой воздействия обладают не ожидаемые и предсказуемые события, даже значительные, а резкая смена обстоятельств, преобразующая картину жизни, — знание об уже известных обстоятельствах. «Перелом... есть перемена делаемого в свою противоположность, и при этом... вероятная или необходимая» [там же, с. 657]. То есть перелом в видении обыденных обстоятельств не случайный, а детерминированный внутренними причинами. Переломы показывают, что наше знание и понимание того, что мы делаем, и того, что с нами происходит, прозрачно и может в любой момент разрушиться. Примером служит перелом в судьбе Эдипа. Этот пример перелома, по мнению Аристотеля, безусловно, и самый лучший, потому как основан на узнавании — переходе от незнания к знанию. Перелом и узнавание совершаются посредством действий, и для этого подходят не все действия. «Еще того лучше — сделать, не зная, а сделав, узнать: ибо здесь и отвратительного нет, и узнавание бывает разительным» [там же, с. 661]. Особенно сильный эффект достигается в ситуации, «когда страдание возникает среди близких — например, если брат убивает брата, или сын отца, или мать сына, или сын свою мать убивает, намеревается убить или делает что-то подобное, — то этого как раз и следует искать» [там же, с. 660]. Все эти семейные ужасы значимы, потому что они представляют не частный случай. «Задача поэта — говорить не о том, что было, а о том, что могло бы быть, будучи возможно в силу вероятности или необходимости... Поэтому поэзия философичнее и серьезнее истории, ибо поэзия больше говорит об общем, а история — о единичном. Общее есть то, что по необходимости или вероятности такому-то (характеру) подобает говорить или делать...» [там же, с. 655]. Таким образом, получается, что в трагедии речь идет об изменении знания про отношения в семье, об открытии (внезапном узнавании) страшных и ужасных обстоятельств, и эти события имеют не частный, а общий характер, как нечто наиболее вероятное или необходимое. Именно эти аффекты, переживаемые без моторной разрядки, и создают эффект катарсиса, по мнению Л.С. Выготского. В психоанализе эффект катарсиса открывает нечто из того же ряда. Но только не как общее, а как предельно конкретное, личное.

Если вернуться к вопросу о том, узнавание чего достигается в трагедии, то, опираясь на сегодняшнее представление о психике человека, можно заклю-

читать, что речь в трагедии идет об узнавании себя и своих вытесненных переживаний, которые у нас есть, но о которых мы не догадываемся, тех эмоций, которые, минуя непосредственные переживания, живут в теле. Иначе непонятно, кто кому Гекуба. Трагедия открывает перед зрителем бездну ужаса, скрытого за мирной обыденной картиной, но с такого расстояния, которое позволяет этот ужас пережить, не осознавая его принадлежность собственной субъективной реальности. Работа эстетического катарсиса состоит в узнавании себя в том, что вызывает «ужас и сострадание» и что при видении «со своей стороны» выглядит невинно и обыденно.

Узнавание и понимание осуществляются вне рационального уровня, за пределами языка, и потому им не могут помешать рациональные оправдания и привычные мотивировки. Л.С. Выготский, как и все психологи того времени, находился под сильным впечатлением от работ З. Фрейда, чью значимость он признавал и с кем, разумеется, заочно полемизировал, как и со всеми другими «буржуазными» учеными. Фрейдское понимание сущности искусства представляется Л.С. Выготскому слишком утилитарным, и З. Фрейд, по его мнению, не прав, «когда полагает, что человек стоит лицом к лицу с природной реальностью и что искусство может быть выведено из чисто биологической разности между принципом удовольствия, к которому тяготеют наши влечения, и принципом реальности, который заставляет нас отказаться от удовлетворения» [2, с. 242]. Конечно, смысл эстетических реакций выходит за пределы механизмов проекции и замещения. Однако и теория психоанализа не позволяет рассматривать действие искусства столь узко.

Действительно, З. Фрейд считал искусство проявлением бессознательного, действие искусства описывал достаточно механистично, как экономии энергии. Истинный художник, полагал он, не только может обработать свои фантазии так, что они станут доступными и понятными другим, но и «обладает таинственной способностью придавать определенному материалу форму, пока тот не станет верным отображением его фантастического представления, и затем он умеет связать с этим изображением своей бессознательной фантазии получение такого большого наслаждения, что благодаря этому вытеснения, по крайней мере временно, преодолеваются и устраняются» [13, с. 240]. Л.С. Выготским такое понимание отмечалось и не одобрялось. Но идею бессознательного он считал продуктивной и полагал возможным ее дальнейшее использование: «Практическое применение психоаналитического метода ждет еще своего осуществления, и мы можем только сказать, что оно должно реализовать на деле и в практике те громадные теоретические ценности, которые заложены в самой теории. Эти ценности, в общем, сводятся к одному: к привлечению бессознательного, к расширению сферы исследования, к указанию на то, как бессознательное в искусстве становится социальным» [2, с. 82]. В целом и Л.С. Выготский и З. Фрейд исходили из возможности и необходимости познания субъектом собст-

венного бессознательного и его полного (что невозможно) выражения в языке.

3. Представленность чувства в искусстве и, соответственно, создание дополнительного пространства их существования снимают запрет на его торможение, и тем самым снимается «сшибка» импульсов при сохранении их противоположности. Призрачность чувств при катарсисе — их избыточность по отношению к контексту обыденной жизни — обеспечивает их безопасность, нейтрализует содержащийся в них регулятивный компонент, предотвращая поведенческую реакцию. Это позволяет пережить чувство без оценки его уместности, без оглядки на возможные последствия, а значит, принять существование любого аффекта как должное, построить дополнительную реальность, значимую, но безопасную. Такое «бескорыстное» переживание совершает внутреннюю работу, преобразуя эти чувства.

Важнейшим элементом, обеспечивающим возможность преобразования смысловой сферы зрителя (читателя), является несовпадение эмоций читателя (зрителя) и эмоций персонажей, построение дистанции по отношению к тому, о чем говорится в художественном тексте: «... зритель воспринимает не только то, что герой, но еще нечто сверх этого... катарсис в трагедии обязателен только для зрителя и вовсе не необходимо, чтобы герой трагедии сам дошел до внутреннего примирения» [там же, с. 222]. Позиция зрителя не совпадает с позицией героя, как не совпадают и их чувства. Эта дистанция аналогична дистанции между значением и смыслом хватательного движения и выполняет ту же функцию преобразования натурального в культурное при сохранении субъективного отношения, субъективного элемента. Как пространство сознания задается несовпадением значения и личностного смысла, так и эстетический катарсис формирует дополнительное безопасное пространство.

Зритель, даже полностью захваченный переживанием, сохраняет внешнюю позицию, его знание происходящего и знание героев не совпадают, а его чувства отличаются от тех, о которых идет речь в трагедии. Зритель не видит собственных чувств, потому может их пережить и, лишь пережив, может нечто узнать о себе. Сохранение дистанции является обязательным условием катартического эффекта. Дистанция должна быть не только между автором и зрителем (читателем), но и между чувствами героев и чувствами зрителя (читателя).

Проблемы языка в его связи с содержанием сознания и бессознательного у З. Фрейда были обозначены, но подробно разработаны прежде всего в теории Ж. Лакана. Если использовать его терминологию и представление о структуре психики, то можно сказать, что эффект катарсиса заключается в том, что реальное узнает себя в символическом и, как следствие, вызывает изменения на уровне воображаемого. А как отмечает Ж. Лакан, действенная настройка воображаемого может быть установлена через вмешательство другого измерения. В качестве одной из моделей, показывающих взаимодействие и взаимосвязь уровней, Ж. Лакан использует оптический эффект, применяя вогнутое сфе-

рическое зеркало, известный под названием «опыт с перевернутым букетом». Перед зеркалом ставится «ящик, полый с одной стороны ... На ящик мы поставим вазу, а снизу — букет цветов» [9, с. 105]. Вся эта конструкция будет отражаться в зеркале, но то, что может быть увидено, зависит от точки, в которой находится наблюдатель. Есть место, находясь в котором «хотя вы и не видите букета, который спрятан ... вы увидите появление очень любопытного воображаемого букета, образующегося ровно на горлышке вазы... у вас создается впечатление реальности вместе с ощущением какой-то странной туманности, так как лучи пересекаются неточно» [там же, с. 106]. Из этой точки наблюдатель видит букет и вазу такими, какими они должны быть. Согласно Ж. Лакану, пример иллюстрирует строение психической реальности. Пустая ваза и цветы сами по себе соответствуют реальному, представляя собой блуждающие инстинкты и желания, объекты желаний. Ящик представляет тело человека. Воображаемое — это иллюзия, мнимое изображение, зафиксированное наблюдателем, — цветы в вазе. А точка зрения определяет место субъекта в символическом мире, в мире речи. Взгляд вне этой точки позволяет увидеть разрозненные реальные объекты, отношения между которыми лишены смысла, а понимание себя, связывающее фрагменты в единое целое, предполагает неминуемое искажение, достигаемое размещением образа реального в пространстве символического. Именно так и строится представление о себе. «Собственная область первичного Я... устанавливается посредством отсложения, различения от внешнего мира — то, что включается вовнутрь, отличается от того, что отброшено в процессе исключения, *Aufstossung*, и проекции» [там же]. Тем самым добавляются важные элементы в существующий образ самого себя, реальные эмоциональные переживания приобретают значения как отраженные в пространстве культуры. Положение субъекта в структуре воображаемого «постигается лишь постольку, поскольку мы будем сознавать, что направляющая инстанция находится по ту сторону воображаемого на уровне символической плоскости, узаконенного обмена, который может быть воплощен лишь исходя из вербального обмена между человеческими существами» [там же, с. 189]. Реальное характеризуется господством сферы недифференцированной «потребности», настоятельно нуждающейся в удовлетворении, но никогда не могущей быть удовлетворенной до конца. Именно реальное обеспечивает энергетику действий человека и определяет наиболее сильные переживания. Оно принципиально недоступно выражению в языке и потому недоступно познанию. Но нам может быть доступна реальность как включенность реального в воображаемое, оформляющее его в образы и желания. Эта возможность определяется правильным положением Я в мире символического, в мире человеческой культуры. «Человеческое существо видит свою форму осуществленной, целостной, миром себя самого — лишь вне себя» [9, с. 186—187], в пространстве, заданном словами, в пространстве культуры.

Аристотелевская трагедия, относясь к регистру символического, содержит в себе отсылки к уровню

реального, что и вызывает эмоциональный отклик за счет его привязки к художественным образам. Не имея в самом себе той точки, с которой может быть узно переживание, зритель (читатель) находит эту точку вовне, в пространстве текста. Так происходит, потому что, по мнению Аристотеля, текст трагедии содержит помимо описания действия и характеров нечто большее, составляющее самое лучшее и вызывающее страх и сострадание. Это нечто и может быть узно через то, чего не было (в воображаемом), но что с необходимостью проявится в словах или действиях (в символическом). А, проявившись, уже само внесет, может внести при определенных обстоятельствах, при готовности субъекта, изменение в образ себя как сочувствующего и потому не постороннего наблюдаемым страстям.

Искусство занимает место зеркала в примере Ж. Лакана, а катарсис позволяет читателю (зрителю) разместиться в той самой точке иллюзии, из которой он может получить доступ к собственному реальному, наделенному смыслом, узнанному как часть себя и мира культуры.

Говоря о ребенке и переходе движения в жест, Л.С. Выготский не рассматривал то, что можно было бы соотнести с инстанцией воображаемого. Однако в «Психологии искусства» речь идет именно об отраженной субъективной реальности в воображаемом — в художественных образах. Искусство позволяет получить представление о себе, наделенное значением и смыслом, связанными, но не совпадающими между собой, оставляющими зазор для размещения субъекта.

Таким образом, получается, что искусство буквально записывает в теле культурно-исторический эмоциональный опыт. При этом реальное телесное переживание получает представленность в образах и означает через соотнесение с культурно-историческим опытом. Описание Л.С. Выготского строго соответствует сегодняшнему представлению о связи переживания и понимания смысла переживания. «Отношения эмоциональных и когнитивных процессов можно описать следующим образом. Мы сначала чувствуем, а только затем узнаем и понимаем то, что мы знаем, так как оно задает направление, в котором развивается мыслительная деятельность» [6, с. 175]. Развивая аналогию, можно сказать, что заторможенное моторное действие переходит во внутреннее переживание по тому же механизму, что и хватательное движение переходит в указательный жест. Создавая ситуацию торможения (преобразования), эстетический катарсис выполняет ту же функцию, что и взрослый, преобразующий натуральное действие в культурное.

Однако переживание эмоций без внешнего моторного действия может служить средством и отчуждения субъектности. В культуре существуют элементы, близкие искусству и создающие эффект, противоположный эффекту катарсиса. Как и искусство, они дают возможность внешнего наблюдения за действием и переживания сильных эмоций без собственного участия. Но, в отличие от искусства, процесса интериоризации культурно-исторического опыта не происходит.

Подобные ситуации дают возможность пережить эмоцию, не узнав себя в ней. К таким явлениям относятся, прежде всего, спорт, порнография и прочие формы получения эмоциональной разрядки за счет идентификации с совершаемым другими людьми действием.

Во время спортивного соревнования зрители, ничего не делая, получают возможность пережить азарт, напряженное ожидание, надежду, радость победы, горечь поражения и т. д. Во многих случаях эти эмоции являются более сильными, чем те, что связаны с повседневной обывденной жизнью, чем те, что сопровождают собственную жизнь зрителей. Победа «своей» команды переживается болельщиком, лежащим на диване, как собственная победа, вызывая чувство гордости за «своих», чувство превосходства над «чужими». То, что это переживание досталось даром и не обеспечено собственными усилиями, во внимание не принимается и не учитывается. Бесплатность переживания делает его особенно привлекательным, позволяя совместить чувство причастности к событиям и абсолютную безопасность внешнего по отношению к ситуации положения.

Но радость игрока и радость болельщика — эта одна и та же радость, одно и то же чувство. То, что знает об интриге футбольной игры болельщик, равно тому, что о ней знает игрок. Зритель ни в какой момент не выходит за пределы эмоционально значимой ситуации, у него нет той точки в мире символического, из которой он мог бы увидеть свое реальное включенным в воображаемое. Он сам находится в реальном. И тем самым не только не достигает эффекта преобразования (очищения) переживаемых эмоций, но и теряет на время собственную субъектную позицию. С. Жижек, анализируя эффект порнографии, опирается на описанную Ж. Лаканом структуру противоположности взгляда и глаза, противоположности объекта и субъекта зрения. В норме вещь, на которую направлен взгляд, находится по ту сторону глаза, принадлежащего субъекту. В порнографии такое противопоставление исчезает. «В порнографии зритель априорно вынужден занимать перверсивную позицию. Вместо того чтобы быть на стороне рассматриваемого объекта, взгляд перемещается в нас, зрителей, и поэтому в изображении на экране нет той возвышенно-загадочной точки, из которой оно смотрит на нас. В противоположность банальному утверждению, будто порнография сводит другого (актера) к роли объекта нашего подглядывания... подчеркнем, что здесь сам зритель с успехом играет роль объекта. Реальные субъекты — актеры на экране, пытающиеся возбудить нас, а мы, зрители, сводимся к парализованному объекту-взгляду» [7, с. 46]. Катарсис же предполагает процесс интериоризации культурно-исторического опыта, усложняющего структуру отражения и изменяющего характер переживаемых эмоций.

В случае аристотелевского катарсиса содержание внешнего действия, имеющего обобщенный характер, затрагивает индивидуальные переживания и позволяет появиться чувствам, как бы выходящим за пределы личных интересов, личных переживаний. Культура (искусство) предоставляет средство (орудие) для выражения эмоций и их понимания чрез

соотнесение с некоторыми общечеловеческими смыслами. К индивидуальному переживанию аффекта добавляется культурный инструмент его репрезентации, позволяющий расширить пространство субъекта. Занимая позицию наблюдателя, зритель в то же время переживает аффект, что меняет смысл переживания и отношение к переживаемому. С чувствами происходит все тот же процесс интериоризации знака, что и с познавательными функциями.

Порнография и сходные практики предполагают эффект, имеющий противоположное строение: совершаемое другими действие переживается как собственное, внутреннее выносится вовне, но при этом отстранения от переживаемых эмоций не происходит, наоборот, эмоции участников переживаются как собственные. Уровень символического в процессе не участвует, и реальное не имеет места, в котором оно могло бы быть размещено. Тела тех, кто является объектом созерцания, — спортсменов, актеров и других, будучи слишком убедительными и натуральными, слишком «реалистичными», перекрывают доступ к символической плоскости. Происходит процесс, который можно назвать процессом экстериоризации субъекта — смещения позиции субъекта действия во внешний план и вычеркивания субъекта из внутреннего плана.

Если вспомнить момент перехода хватательного движения в указательный жест, то в этих случаях мы видим обратный процесс — наделение жеста природой движения, а значит, утрату коммуникативной составляющей, утрату культурно-исторической условности и «вторичный» захват тела не природой, но продуктами человеческой активности.

И терапевтический, и эстетический катарсис предполагает, что субъект, испытывающий аффект, располагается в точке символического и лишь оттуда может видеть реальное, отраженное в воображаемом. В порнографии символическое выносится за скобки и субъект повисает в пустоте. Именно это отличает порнографию, спорт и прочие сходные практики от процесса сублимации, позволяющей получить удовлетворение за счет смещения цели. Смещение цели дает возможность сохранить позицию субъекта как позицию автора производимого действия. «В порнографии взгляд как объект падает опять на субъекта-зрителя, производя эффект удручающей десублимации» [7, с. 49]. Прямая разрядка облегчает жизнь, иногда бывая необходимой, но энергия выбрасывается «на ветер», не позволяя присвоить способы разрядки.

Во всех случаях — в аристотелевском очищении, в терапевтическом катарсисе, в спорте и порнографии — выражение индивидуальной эмоции опосредовано культурным средством, без которого она бы в таком виде не существовала. Различия заключаются в организации процесса и в том, где расположена точка видения ситуации, и в степени участия тела и тел в переживании эмоций. Расположение вне процесса дает возможность опосредованного воздействия культуры, буквально «вписывающей» в тело культурно-исторический опыт. Снятие дистанции устраняет инструмент записи, делая невозможным и контакт с культурой, и переход значения в смысл.

Литература

1. *Аристотель*. Поэтика // Соч.: В 4 т. Т. 4. М., 1984.
2. *Выготский Л.С.* Психология искусства. М., 1987.
3. *Выготский Л.С.* История развития высших психических функций // Собр. соч.: В 6 т. Т. 3. М., 1982.
4. *Выготский Л.С.* Мышление и речь // Собр. соч.: В 6 т. Т. 2. М., 1982.
5. *Выготский Л.С.* Орудие и знак в развитии ребенка // Собр. соч.: В 6 т. Т. 6. М., 1984.
6. *Данилова Н.Н.* Психофизиология. М., 1998.
7. *Жижек С.* Порнография, ностальгия, монтаж: триада взгляда // Все, что вы хотели знать о Лакане (но боялись спросить у Хичкока). М., 2003.
8. *Изард К.* Психология эмоций. СПб., 1999.
9. *Лакан Ж.* Семинары. Т. 1. М., 1998.
10. *Леонтьев А.Н.* Философия психологии. М., 1994.
11. *Нюрнберг Г.* Принципы психоанализа и их применение к лечению неврозов. М., 1999.
12. *Тайсон Ф., Тайсон Р.* Психоаналитические теории развития. Екатеринбург, 1998.
13. *Фрейд З.* Введение в психоанализ: Лекции. М., 1989.
14. *Фрейд З.* О клиническом психоанализе. М., 1991.
15. *Фресс П.* Эмоции // Экспериментальная психология / Под ред. П. Фресс, Ж. Пиаже. М., 1975.
16. *Эльконин Д.Б.* Избранные психологические труды. М., 1989.
17. *Ярошевский М.Г.* Л.С. Выготский: в поисках новой психологии. СПб., 1993.

The function of art in L.S. Vygotsky's cultural-historical psychology

Ye. V. Ulybina

Ph.D. in Psychology, professor at the L.S. Vygotsky of Psychological Institute
at the Russian State University for the Humanities

This theoretical article focuses on the psychological analysis of the theory of catharsis represented in L.S. Vygotsky's "The Psychology of Art". The analysis shows that while the psychotherapeutic catharsis (in psychoanalysis) gives the meaning of a situation and emotions to a client, the aesthetic catharsis forms the feelings. The model put forward by Vygotsky is explored in its connection with modern psychology, physiology of emotions, practices of therapeutic catharsis, and Aristotle's "Poetics". The author considers catharsis a mechanism of interiorization of cultural-historical meanings and reviews the principles of its functioning. The phenomenon of catharsis is described in the context of the theory of higher mental functions' development. The conditions of appearance and existence of aesthetic catharsis are also described. These are: the intensification of emotions caused by absence of motor discharge; the correspondence of one's emotional experience to the subject matter of a composition, which comprises a diversity of meanings; and, nonetheless, the distance between the reader and the subject matter.

Keywords: Vygotsky, Lacan, Aristotle, psychology of art, catharsis, higher mental functions, sense, meaning, physiology of emotions.

References

1. *Aristotel'. Poetika* // Soch.: V 4 t. T. 4. M., 1984.
2. *Vygotskii L.S.* Psihologiya iskusstva. M., 1987.
3. *Vygotskii L.S.* Istoriya razvitiya vysshih psihicheskikh funktsii // Sobr. soch.: V 6 t. T. 3. M., 1982.
4. *Vygotskii L.S.* Myshlenie i rech' // Sobr. soch.: V 6 t. T. 2. M., 1982.
5. *Vygotskii L.S.* Orudie i znak v razvitii rebenka // Sobr. soch.: V 6 t. T. 6. M., 1984.
6. *Danilova N.N.* Psihofiziologiya. M., 1998.
7. *Zhizhek S.* Pornografiya, nostal'giya, montazh: triada vzglyada // Vse, chto vy hoteli znat' o Lakane (no boyalis' sprosit' u Hichkoka). M., 2003.
8. *Izard K.* Psihologiya emocii. SPb., 1999.
9. *Lakan Zh.* Seminary. T. 1. M., 1998.
10. *Leont'ev A.N.* Filosofiya psihologii. M., 1994.
11. *Nyurnberg G.* Principy psihoanaliza i ih primenenie k lecheniyu nevrozov. M., 1999.
12. *Taison F., Taison R.* Psihoanaliticheskie teorii razvitiya. Ekaterinburg, 1998.
13. *Freid Z.* Vvedenie v psihoanaliz: Lekcii. M., 1989.
14. *Freid Z.* O klinicheskom psihoanalize. M., 1991.
15. *Fress P.* Emocii // Eksperimental'naya psihologiya / Pod red. P. Fress, Zh. Piazhe. M., 1975.
16. *El'konin D.B.* Izbrannye psihologicheskie trudy. M., 1989.
17. *Yaroshevskii M.G.* L.S. Vygotskii: v poiskah novoi psihologii. SPb., 1993.