

## Культура как самоотношение

В.Т. Кудрявцев\*,

Институт психологии имени Л.С. Выготского РГГУ, Москва, Россия,  
vtkud@mail.ru

Предпринимается попытка операционализировать содержание понятия «культура» в культурно-исторической психологии. Показано, что в ее рамках культура предстает не столько как «общественная среда», система социальных эталонов, сколько как медиатор человеческой свободы, как способ самоотношения человека, в котором обнаруживает себя его творческий потенциал. По мнению автора, культура как самоотношение, ее генез в этом качестве, результатом которого становится становление человека свободным — лейтмотив культурно-исторической психологии. Отмечается, что и в истории, и в онтогенезе культура, по крайней мере, в сложившихся исторических условиях, первоначально творится в личностной форме — лишь благодаря этому она приобретает общественное значение. Культура не просто объединяет людей по некоторому формальному признаку — внутри нее они становятся значимыми друг для друга. Обсуждается роль воображения в формировании самоотношения. Высказывается предположение о наличии генетической связи воображения с произвольностью. Особое внимание при этом уделяется «экспериментам над сознанием», в том числе, в форме инверсии, которые осуществляются средствами искусства.

**Ключевые слова:** культура, самоотношение, свобода, воля, воображение, эксперименты над сознанием, инверсия.

### Медиатор свободы (вводные замечания)

В начале XXI столетия благодаря Л.С. Выготскому культурно-историческая психология делает серьезную заявку на раскрытие не только условий («обстановки») психической жизни человека, но и ее интимных механизмов, сочетая в себе достоинства *глубинной* и *вершинной* психологии [11]. В этом убеждении нас подкрепляют и результаты поисков создателей других вариантов культурно-исторического подхода в психологии — К.Г. Юнга, Э. Эриксона, И. Меерсона, Ж.-П. Вернана, К. Судзуки. Все они рассматривали культуру не как «среду», не как внешний фактор психической жизни, а как ее внутренний источник. Этот источник мы никогда не сможем обнаружить в мертвых «психологических окаменелостях» (П. Жане), сколь бы их ни пытаться «реанимировать» в процессе интериоризации. Вращение в живую почву культуры, которую творчески осваивают и заново творят живые люди, — единственный путь становления человеком. Именно в культуре (по Выготскому, — в орудиях и знаках, по Юнгу, — в архетипах и символах, по Меерсону и Вернану, — в «творениях» и т. д.) индивид обретает средства и силы для духовного роста (прежде всего, — над самим собой, а потом — и над наличной культурой), в итоге — свой *человеческий образ*, а вовсе не только и не столько социальный образец. И лишь постольку — сам этот образец.

Отсюда возникает необходимость осмысления специфического содержания конструкта «культу-

ра» в культурно-исторической психологии, с учетом того, что само это понятие исторически сложилось и развивалось. Более того, предметом философской и теоретической рефлексии в специальной гуманитаристике оно становится уже после Л.С. Выготского, во второй половине XX столетия, до этого фигурируя как категория, используемая «по умолчанию».

Тем, чем до сих пор насыщается эта категория «по умолчанию», мы обязаны французскому социологу Эмилю Дюркгейму, хотя в значительной мере он лишь выразил умонастроение своего времени. Дюркгейм видел в культуре набор жестко фиксированных социальных эталонов (ценностей, норм и т. д.), которые с рождения усваивает каждый человек и которые более или менее жестко и директивно определяют содержание его индивидуального опыта. И тогда получается, что живая речь ребенка — лишь продукт усвоения родного словаря и таблицы грамматических значений, поиск нравственного решения взрослым человеком в хитросплетении неповторимых жизненных обстоятельств — простая актуализация свода заученных моральных норм, а цветовая гамма художественного полотна, где проступает самобытное мировидение творца, — комбинация знакомых с детства сенсорных эталонов.

Однако если культура — гигантский штамп (как иронизировал Э.В. Ильенков [8]), на которой нанесен весь коллективный опыт человечества, а индивидуальное сознание — лишь его отгиск, то откуда берутся такие явления, как человеческая свобода и

Для цитаты:

Кудрявцев В.Т. Культура как самоотношение // Культурно-историческая психология. 2016. Т. 12. № 3. С. 113–128.  
doi:10.17759/chp.2016120307

\* Кудрявцев Владимир Товьевич, доктор психологических наук, профессор, заведующий кафедрой теории и истории психологии, Институт психологии имени Л.С. Выготского РГГУ, Москва, Россия. E-mail: vtkud@mail.ru

творчество, откуда возникает неповторимая — именно но при этом «всеобщая», а не «дурная» (в терминах Гегеля) — индивидуальность личности, да и сама личность? Тем более, если учесть, что многие мыслители и ученые небезосновательно считали и, вслед за П.А. Флоренским, считают именно культуру «средой, растящей и питающей личность» [17, с. 227].

Для Выготского культура в любом своем явлении — прежде всего условие (возможность) и инструмент свободы, ее медиатор, как сказал бы В.П. Зинченко вслед за А.Ф. Лосевым. Варвары не только разоряли Рим, но и поразились тому, что разоряли. Среди прочего их особо поразили водопровод. Они ведь привыкли искать воду. Либо она находила их, порой в самый неподходящий момент — обрушиваясь ливнем или накрывая наводнениями. А по каналу (трубе) вода сама приходит к человеку по его воле — в том количестве, которое ему необходимо. Канал как и любой культурный артефакт — обуздание стихии, «отсечение лишнего» (Микеланджело), избыточного в свете полагаемой цели. Овеществленная человеческая воля. А варвары знали только «волю» стихии. Свою собственную волю они, скорее всего, «не признавали» даже в продуктах той достаточно развитой «материальной культуры», которую успели создать, по-язычески не разделяя ее со стихийной. Водопровод — результат и средство произвольного усилия — сделал человеческую волю зримой. Не исключено, что, столкнувшись с ним (и другими подобными изобретениями) воочию, варвары испытали первый собственно «культурный шок». А в нем — кто знает — мелькнули проблески будущего европейского самосознания.

Аналогии с этим прослеживаются в онтогенезе. А.В. Запорожец и его ученик Л.А. Венгер создали концепцию сенсорных эталонов — скульптурный подход к развитию ребенка-дошкольника, когда «отсекается все лишнее». Не в развитии, а в его среде, чтобы удержать в ней специфически культурное, специфически человеческое и в этой форме — специфически детское. Чтобы ребенок сам смог упорядочить естественный хаос мира, в котором ему предстоит жить, в котором он уже живет. Эта необходимость диктуется самой культурой.

К примеру, зачем, ребенку еще как-то учиться схватывать вещи, если он рождается с готовым цеплятельным («обезьяньим», по Павлову) рефлексом, зачем ему развивать произвольное внимание, если есть поначалу безотказно срабатывающий «рефлекс сосредоточения» и т. п.? Однако цепляние у ребенка никогда не становится хватанием — оно просто вскоре отмирает. А хватание возникает заново, в рамках того же младенческого комплекса оживления, — когда ребенок при виде взрослого без всякой практической нужды сжимает и разжимает кулачки... Почему? Потому, что цепляние «не чувствительно» к форме предмета, который оказывается в руках. Особенно — если эта форма придана ему другими людьми, человечеством, человеческой культурой. Новорожденному безразлично, за что цепляться — за руку или за палку. А вот погремушку или ложку нужно именно *схватить*, воссоздав в акте хватания их особую форму. Чтобы потом действовать с этими пред-

метама целенаправленно, по их предназначению (повторим: человеческому предназначению). Цепляние же новорожденного — бесцельно. Непроизвольное действие — та же «глыба» Микеланджело, которую скульптору (в двуедином лице взрослого и ребенка) предстоит освободить от избытков страдательной материи, а тем самым — от диктата не столько внешнего, сколько внутреннего импульса.

Для этого в культуре возникли моторные эталоны, как и сенсорные (та же погремушка — синтез одного и другого). Сенсорные эталоны не придумали А.В. Запорожец и его ученик Л.А. Венгер, но они — «от имени культуры» — донесли их до детей в виде ее образов. В культуре по-особому структурирован мир. Но ведь и она поначалу предстает маленькому человеку как хаос, в котором все может стать образцом. Да и «большой» в XXI веке — разве не беззащитен по-своему перед культурным хаосом «постмодерна»? Нужна система ориентации, путеводитель — для глаз, ушей, ума... Нужен инструментарий познания. Чтобы не «цеплялось» за все, что попало. И сенсорные эталоны — только инструменты.

Смысл не в том, чтобы мысленно приложить к небу синий кружечек, который меня в садике учили реально прикладывать к другим синим предметам. А в том, что я «знаю меру», умею пользоваться культурным эквивалентом синевы, даже если примешались какие-то полутона. Поэтому очень важно быть способным создавать, творить руками то, что предстоит увидеть, варьируя форму, условия, эталон в целом. Совсем случайно в лаборатории Л.А. Венгера был развернут уникальный цикл исследований в области детского конструирования. И сенсорное воспитание выступило органичной частью умственного, как и, позднее, художественного, развития сенсорики и перцепции — становления творческих способностей.

И движение от сенсорных эталонов к образным моделям, все более и более схематизированным, а от них — к сфере символов, все то, чем овладевал ребенок «по Венгеру», было не простым усложнением «системы опосредствования». За сенсорным эталоном «ловится взгляд» другого человека, взрослого «рядом», который этот эталон задал и, если требуется, скорректирует. В образной модели этот «взгляд» еще присутствует в остаточном виде, но тут с опорой на нее ребенок должен выстроить собственный взгляд на «вещи». Обобщенная помощь, из которой уже не извлечешь «конкретной рекомендации». Только сам найдешь способ действия. А символ — во все освобождает от конкретики «чужих взглядов», и сквозь него ребенок может лишь увидеть мир и себя в нем «глазами человечества», как своими.

Так, «по Запорожцу и Венгеру», и, в общем, «по Выготскому». Отсечение лишнего, скульптура развития, когда «не лишним» в итоге остаешься только ты сам — субъект, по Л.С. Выготскому, «хозяин своего поведения».

В связи с этим — пример интересной идейной переклички:

«Каждый новый период жизни приносит с собой новую волю» (Л. Фейербах [16, с. 435]).

«Перед психологом-генетистом встает... в высшей степени важная задача: отыскать в развитии ребенка линии, по которым происходит вызревание свободы воли. Перед нами стоит задача представить постепенное нарастание этой свободы, вскрыть ее механизм и показать ее как продукт развития» (Л.С. Выготский [4, с. 290]).

«Воля — то же одиночество» — это уже афористическая формула Альбера Камю [10, с. 300]. Одиночество в том смысле, что твоя индивидуальная воля — продукт подавления чужих волей в тебе. Именно как изолированных волей, которыми ты сам и «волил» за неимением собственной. Они тебя разрывали, а она — собирает. Собирает в «Я» (второе лицо всегда есть, а первое только предстоит обрести). В том числе — из «кусочков» этих волей, на которые ты был растаскан. Собирает свободно, а они остаются и материалом, и инструментом в хозяйских руках. И синтез (не всякий, а трансцендентальный — сказал бы Кант) результируется в этом новом уникальном, уже ни на что не растаскиваемом, качестве — «Я». Собраным индивидуальной волей «с фантазией» (не без помощи продуктивного воображения, полноценного соавтора «Я»). Одиночество — это собранность. И тут за Камю уже просматриваются Выготский, Ильенков и Михайлов... Ницше (конечно, с витающим Шопенгауэром, куда без него, здесь, во всяком случае) — из-за другого плеча. Но за ним — перерастание «дурного» индивидуализма в абсолютное безличие (его неизбежность осмыслена Э.В. Ильенковым [7]), а за этим — растущая исторически и «биографически» Личность. В кругу таких же Личностей, совсем других *индивидуальностей* — всеобщих, по Гегелю, и свободных, по Марксу. Они «видят все» (и себя во всем) вне привязки к индивидуальной точке зрения, но в любой момент способны ее занять.

### Взгляд глазами культуры

Существует множество определений культуры, которые во многом дополняют друг друга. Мне ближе то, что предложил Э.В. Ильенков (перефразирую и беру на себя смелость чуть дополнить, но не в ущерб смыслу): культура — это то, что люди *создают друг для друга* [9], и потому — их *объединяет* в пространстве и времени. То, что имеет для них *значение*, делая *небезразличными* друг другу, даже если они не только не знакомы, но даже и не подозревают о существовании друг друга. Люди, которые пользуются ложкой, вилкой и ножом, и уже не могут принимать пищу иначе, — это «один круг» людей, даже пусть они бесконечно не похожи друг на друга. Люди, которые читали/смотрели «Гамлета» — тоже.

В Японии со мной была забавная ситуация. Я сел за компьютер с японизированным 'Word', сижу смело щелкаю по меню, где все на иероглифах. Японские коллеги шутят: «Как ты хорошо знаешь японский!». 'Word' — ведь тоже своего рода разновидность «эспе-

ранто культуры»... Культура — от домашней бытовой до мировой художественной — это созидаящая и объединяющая сила, благодаря которой люди «узнают» друг друга и осознают свою принадлежность к человеческому сообществу, постигая нечто главное в себе самих. А овладевая ею, сами научаются созидать и этим объединять других. Кстати, человека, способного к такому всеобъединяющему творчеству, Ильенков называл *личностью* [8].

Культура всегда поначалу творится в «личной форме». Александр Сергеевич Пушкин пишет письмо, адресуясь только к Анне Петровне Керн: «Я помню чудное мгновение...». Это их интимное, только им двоим принадлежащее мгновение. Но Александр Сергеевич, пишущий эти строки, — уже знаменитый поэт. И он, конечно, знает о том, что «не продается вдохновенье, но можно рукопись продать». Уже в момент своей сокровенной адресации любимой женщине он вполне допускает, что строчки, продиктованные сердцем, когда-нибудь наберет наборщик, совершенно чужой человек. И прочитают совершенно чужие люди. Включая школяров, которым это когда-нибудь предстоит, увы, зазубривать... Но вот издаются стихи, и самые разные читательницы, живущие в разных исторических временах и культурах, где прочитать «оторванное от сердца» можно только в переводе, находят в них личное обращение к себе. Возможно, в нем им предстает даже не автор, а просто возлюбленный — реальный или воображаемый. И каждая из них через поэтические строки осознает, что возлюбленный хотел сказать ей, да так и остался не понятым до конца. А поэт «договорил» за него. Об этих «историях чувств» поэт подозревать не может [12].

Вот уже шестой век Шекспир учит человечество по-человечески жить своими страстями. Объединяющие людей вопросы Гамлета, которые они задают себе на языке своей эпохи, своей культуры, своей индивидуальности... «Идеи, ставшие аффектом» (Л.С. Выготский) носятся в воздухе истории.

«Кого хоть раз в жизни не тревожили Гамлетовы вопросы?», — пишет в своем психологическом исследовании, в центре которого стоит «Гамлет», Л.С. Выготский [5, с. 109]. Но ведь «свое» нужно осознать как Гамлетово. Порой заново открыть — увидев «дежавю» великое в повседневности действий, мыслей и переживаний. Не для того, чтобы «облагородить» их. Чтобы вытащить это «свое» из их потока — как несущее жизненный смысл, который обронил где-то или не придал чему-то, чтобы бытийный ряд вдруг перестроился в «событийный». Содействия в этом не сыщешь ни у родителей, ни у учителей, ни у психотерапевтов, ни у духовников. Это — к Шекспиру. И — к самому себе.

Один из учителей Выготского — литературный критик Юлий Айхенвальд дал замечательную формулу: Гамлет — не на сцене, а в публике. Позволим уточнить: Гамлет *рассеян* в публике. Но «собрать» в одном зрителе способен (помочь «собраться» зрителю «в Гамлета»), «отсекнув лишнее», может только сценический Гамлет. Только Шекспир.

С друзьями детства перетерлась нить,  
Нить Ариадны оказалась схемой.  
Я бился над словами «быть, не быть»,  
Как над неразрешимой дилеммой.

Но вечно, вечно плещет море бед, —  
В него мы стрелы мечем — в сито просо,  
Отсеивая призрачный ответ  
От вычурного этого вопроса.

*Владимир Высоцкий. «Мой Гамлет»*

Через шекспировскую «школу страстей» прошли миллиарды учеников. Каждый из них воспринимал уроки Шекспира как адресованные лично ему. В том числе — «хрестоматийные». В подростничестве и юности история веронских возлюбленных могла вызывать нечто близкое переживанию влюбленности. Уникальное переживание влюбленности «вообще» и ни в кого, в частности. Но чувство уже искало свою Джульетту, которую «узнавало» совсем под другим именем. И, может быть, никогда не узнало бы в ином случае...

Но узнало — и ты полюбил, сильнее, чем 40 тысяч братьев. Только каждый из этих 40 тысяч братьев может сказать то же самое. Хотя только 10 тыс. из них читало и смотрело Шекспира.

Просто за 52 года Шекспир узнал главного о нас больше, чем мы о себе за 450 лет, прошедшие со дня его явления на свет.

«Шекспировские страсти» сжимают мир в пространстве и времени. «Что он Гекубе? Что ему Гекуба? А он рыдает...».

Спасительные актерские слезы — особенно во времена, когда не все зрители отдают себе отчет в том, по ком звонит последний звонок.

Искусство — это эмоция одного человека, подаренная всему человечеству. А наука (часть культуры) — точно такая же «подарочная» мысль. В таком творческом дарении и скрыт механизм жизни культуры, ее передачи и развития в истории. И «дарители» культуры — не только авторы великих произведений.

В целях введения понятия «точка» на уроках математики в первом классе по программе «Школа диалога культур» педагог С.Ю. Курганов [14] использовал простое задание, которым решил воспользоваться и я, вынеся его за рамки математического содержания и слегка видоизменив. В разных странах я предлагал детям (старшим дошкольникам — на физкультурных занятиях) и взрослым (студентам — во время лекции) собраться в одном месте, но так, чтобы это было выполнено быстро и слаженно, а со стороны выглядело красиво. Студенты, видимо, «западая» на это последнее слово, объединялись в пары и бесшумно подтанцовывали друг к другу. Подтанцовывать получалось, а собраться — нет. Впрочем, в массе студенты мало отличались от дошкольников: толкаясь и шумя, пыгались хаотично сбиваться в кучи. Но среди тех и других (среди детей — чаще!) находились единицы, кто предлагал вначале поместить место сбора (положить игрушку, сумку и т. п.), а затем спокойно, без суеты собраться вокруг него.

Очевидно, что единицы и большинство решали разные задачи. Большинство — задачу на *выполнение*

*действия*, единицы — на *координацию действий*. Не на *исполнение*, а на *управление*. Хитрость здесь в том, что решить первую можно только через решение второй. «Собраться вместе» — требование непосильное для одного человека, если каждый будет решать задачу «исполнительным» способом. Но вот кто-то помечает место — «*изобретает*» знак. А знак — типичный «объект», точнее, «агент» культуры. Место обозначено игрушкой или сумкой, вокруг него еще никто не собрался, но «исполнительная» задача фактически решена «в общем и целом» — для того, чтобы собласто ее условия остается только подойти, в чем нет никакой особой задачи.

Тот, кто обозначает место сбора, видит ситуацию глазами всех ее участников, с позиции каждого из них. И не надо подставлять себя на место Маши, Пети, Даши — достаточно положить игрушку. Тогда и у Маши, и у Пети, и у Даши сразу возникает такой же широкий взгляд на ситуацию. И они смогут увидеть друг друга в этой ситуации. Увидеть себя самих друг в друге. Смотреть на ситуацию с позиций разных людей, в пределе — всего человеческого рода, чтобы скоординировать эти позиции в реальности, позволяет *воображение* (Э.В. Ильенков).

Нетрудно различить в акте воображения черты *управленческого действия*. Напрашивается и гипотеза о наличии генетической связи произвольности с продуктивным воображением. Если иметь в виде произвольность в понимании Выготского, а воображение — скорее, в понимании Ильенкова, чем Выготского. Управление — это не специализированная функция, не «профессия», а *феномен* «человеческого в человеке». Искусство — «профессионализированное воображение», по Ильенкову — имеет куда большую власть над людьми, чем любое, самое жесткое администрирование. Потому что в итоге становится формой осознания их собственной — свободной, по определению, воли. Воображение, которое изнутри включено в управленческое действие, способствует возникновению того же эффекта, который, конечно, психологически представлен в иных формах. Действие управленца, к примеру, не способно вызвать катарсиса, но может стать «источником вдохновения» (о чем свидетельствует уже жизненный опыт). Как говорил выдающийся мыслитель Ф.Т. Михайлов, под руководством которого мне посчастливилось работать со студенческой скамьи, «я не умею управлять — в смысле «подчинять», я умею управлять — в смысле «вдохновлять»». Типичным «вдохновителем» в управлении — на разных постах — был и его друг, мой учитель В.В. Давыдов. Управление «с воображением» (а иного не бывает) — «творческая профессия». Организация ритуального бумагооборота, контрольно-учетная круговерть бюрократической машины к «управлению» не имеет ни малейшего отношения. Не надо путать управленцев и бюрократов. Дар и функцию. И вовсе не наука, а именно управление — поиск способа координации действий бесконечно разных людей, которых вам обязательно знать поименно, — возникает в истории человечества как первая форма «умственного труда». Кстати, на эту первичность указывал философ Ф. Энгельс.

Воображение и есть «третий глаз» культуры, который позволяет человеку видеть мир по-человечески «двум остальным» [подробнее см.: 13]. Когда отношение к миру предстает в форме самоотношения.

Культура как самоотношение, ее генез в этом качестве, результатом которого становится становление человека свободным — лейтмотив культурно-исторической психологии.

### Маленькая сольная партия мышления

Календарные совпадения бывают порой удивительны. 17 ноября — дата рождения двух выдающихся российских ученых-гуманитариев — психолога Л.С. Выготского и литературоведа и мыслителя М.М. Бахтина. Их разделяет всего год: Выготский родился в 1896 г., Бахтин — в 1895 г., хотя один прожил всего 37 лет, другой — почти 80. И еще биографический штрих: Бахтин родился в семье банковского служащего, а отец Выготского, в недавнем прошлом купец, поступил на работу в банк, когда сыну был год (тогда их семья переехала из Орши в Гомель).

Впрочем, этим, как и любым другим календарным совпадениям, смысл придает эпоха, в которой они жили и творили, одновременно наполняя жизнью и в итоге создавая саму эпоху.

Уже «общим местом» стала ссылка на близость их идей, хотя они не были знакомы друг с другом и не знали работ друг друга (во всяком случае, при жизни Выготского): парадоксальный феномен их взаимной «незамеченности» — тоже общее место в историко-научных трудах. Оба широко известны и популярны на Западе, что для отечественных гуманитариев — большая редкость. Выготский, вероятно, — чуть больше, зато, отправляясь от концепции литературоведа Бахтина, там строят практическую работу в таких специфических сферах, как, например, семейная терапия. А на пересечение их взглядов указывают и наши зарубежные коллеги [см., например: 22].

Конечно, они мыслили и писали по-разному, но об одном и том же. А это намного важнее и интереснее, чем «одно и то же», ибо свидетельствует о содержательном родстве мыслей. Можно, конечно, объединить терминологию Выготского и Бахтина, сказав: для обоих вращенный вовнутрь (значит, трансформированный) диалог с другими людьми, по сути, родом человеческим, и есть способ существования индивидуального сознания, механизм работы индивидуального мышления, «образ» душевной жизни. Но это, по крайней мере, сегодня почти проступает на поверхности. К тому же нечто подобное писали и до Выготского с Бахтиным, и параллельно им, и после них (не всегда ссылаясь).

А они — про другое: про то, как человек напряженно ищет свое самобытное место в этом диалоге, свою авторскую реплику в нем. Реплику, в которой звучит неповторимый голос его сознания. Даже если его не услышат все участники диалога, даже если мою реплику не документирует история, ход его уже не может оставаться прежним. Мышление — это, когда ты,

сам не осознавая, начинаешь говорить голосом сразу всех думающих людей, которые когда-либо жили на земном шаре, но с вопросительной интонацией (у Выготского еще и в плане внутренней речи [3]). А потом — переходишь на утвердительную в своей маленькой сольной партии.

Мышление — это не столько разговор с собой, сколько с другими в себе, куда они приходят из книг, из жизни, из воображения. Порой к нему присоединяются совсем неожиданные собеседники, которых ты не можешь просто так «попросить» из дискуссии, хотя и сам назначаешь ее регламент. Или же старые, проверенные единомышленники начинают говорить неожиданные, «странные» вещи. В осмыслении этих «неожиданностей», в попытках докопаться до источника этих «странностей» состоит креативность мышления.

Тут пролегает грань между тем, в чем иногда пытаются уловить сходство — интроспекцией в психоанализе и интериоризацией у Выготского.

Интроспекция (как трактовал ее автор этого понятия Ш. Ференци, да и последующие психоаналитики) — это защитный механизм, когда человек вбирает в свой субъективный мир образы, позиции, установки и т. п. людей. В психоанализе — это своего рода «превентивная мера», направленная на отражение индивидом возможной агрессии со стороны этих людей, общества в целом, агрессии, которая неотвратима. Это одновременно условная компенсация ограниченности индивидуальных возможностей, т. е., грубо говоря, компенсация «слабости» индивида, его незащищенности перед лицом всемогущего рода человеческого, который, по определению, и умнее, и умелее, и опытнее.

Понятие интериоризации у Л.С. Выготского также предполагает перенос отношений людей, которые складываются внутри человеческой культуры, в план индивидуального сознания. Тем не менее, оно несет в себе во многом противоположный смысловой заряд. Интериоризация, по Выготскому, — не компенсация «слабости», а обретение «силы», автономии. Ведь итог процесса интериоризации — это самостоятельное выполнение индивидом действия, которое до этого осуществлялось, как минимум, двумя людьми. Один здесь не фиктивно, а реально «равен» двум, трем, четырем, группе, человечеству.

В.С. Библер [2], разбирая бахтинские сюжеты (Библер, кстати, не только философски обоснованно настаивал на родстве мысли Выготского и Бахтина, но и не менее обоснованно «сроднил» ее с гегелевской), вспоминал Грибоедова: «Те же и Софья»... Не те же — уже те же, раз — Софья! Софья — конечно, ключевое действующее лицо пьесы. Но... Одно дело, когда история, представшая в образе диалога, творится «само по себе», «без сознания» (его участия) значительного круга людей, лишь проштамповываясь в их биографиях. Другое — когда ее творит это сознание, а биография выступает как сознательный «образ жизни» человека в истории.

Для этого вовсе не нужно требовать от каждого «вклада в историю» в обычном смысле, того, чтобы миллионы людей вдруг стали «историческими лич-

ностями». Нужно просто быть личностью, которая — всегда историческая. Просто мыслить, сознавая свою сопричастность мышлению других, как бы по-разному ни протекал и во что бы ни выливался этот процесс у каждого из них. Адресовывать свое мышление им и «принимать в свой адрес» результаты их мышления. Такая взаимная адресация (взаимные «обращения», по Ф.Т. Михайлову [15]) и есть механизм творения истории личностями.

О них, о ней, о личности в человеческой истории, которая не менее активно живет внутри этой личности, чем вовне — в системе людских отношений, в ее мыслях, переживаниях, действиях, разделяемых ею с другими, размышляли и Выготский, и Бахтин. О самоотношении, самосознании личности, в пространстве которого и творится главная история современного века.

### **Эксперименты над сознанием и «инверсия здравого смысла»**

Жизне- и конкурентоспособность новейших технологий трендов напрямую зависит от того, насколько они являются медийными инструментами «выстраивания отношений» человека с самим собой и лишь по мере этого — культурными орудиями коммуникации внутри человеческого сообщества. Отсюда — и иллюзия, что, «вращиваясь вовнутрь», новые средства коммуникации меняют нас изнутри. На самом деле мы лишь фиксируем в них не всегда осознанные изменения нашего сознания и через них же осознаем эти изменения.

Что такое Интернет? Особое мировоззрение и особое «самоощущение», а не виртуализация прежнего. И особый тип организации взаимоотношений людей, а не просто его техническая инфраструктура. Но машина не производит ни того, ни другого. И никогда не произведет — на любом технологическом уровне. В создании принципиально новых «машин» обнаруживают себя скрытые тектонические сдвиги в нашем сознании, о которых мы «узнаем по плодам» — тем же «машинам».

Хотя *post factum* всегда можно найти предвестников из числа поэтов и писателей. В данном случае — это, к примеру, Велимир Хлебников со своим «Радио будущего» [19], под именем которого, местами в деталях, описан самый обычный Интернет. Пусть с долей в радиотарелки. Или Мирослав Павич [16], который еще на бумаге структурировал свои произведения в формате гипертекста. Но пока не появится и не заработает «машина», все это будет выглядеть «фантазиями» или «рабочими капризами».

А дальше — типичная ситуация 'Deus ex machina'. Из «машины» выскакивает «бог осознания», которого мы туда незаметно впускаем вместе с идеей «машины». Правда, чаще в образе «черта из табакерки».

В самосознании люди чаще — читатели жизни. В своей «философии диалога» Бахтин не просто по-особому развивает одну из ключевых идей гуманистической XX века. «Диалог» — и, кстати, именно в материале Достоевского — ему нужен для осознания

Автора внутри, который адресуется к Читателю. В то время как создатели иных версий «диалогизма» нередко топили Автора в многоголосии. Или — в «речи Другого», как Лакан, который лишь ужесточил деперсонализацию фрейдовского «Оно» (Фрейд-то его толковал в традициях науки об объектах, т. е. вполне уважаемой науки своего времени), так и не сменившего «третьего лица» на «первое», и т. д. От постмодернистской «смерти Автора» не спасет и диалогизм... А Бахтина интересует прежде всего «первое лицо», от имени которого «второе» и «третье» в любой момент могут если не заговорить, то «задуматься». Или субъект — по Выготскому. Тут уже не «параллели» Бахтина с Выготским, которые модно чертить с начала 80-х, тут пересечения — в принципиальных точках.

Искусство, согласно Выготскому, — «общественная техника чувств» [5], техника управления «потоками переживаний» (не в смысле М. Чиксентмихайи). Бахтин показал, что «работать» эта «техника чувств» (у Бахтина — еще и понимания) может только в режиме диалога с другим. Сделал он это независимо от Выготского, но и не противореча ему.

Но ведь и любое искусство — в каком-то смысле «поток сознания»: автора и героя, равно как читателя, зрителя, слушателя, сознание которых он захватывает внутрь себя. Но поток — не обычный, характеризующий повседневные впечатления и чувства, какие бы причудливые формы они ни принимали, а направляемый образом, подконтрольный ему. Образ определяет то русло, те берега, в которые он устремится. Варьируя конструкцию берегов в соответствии с творимым образом, над сознанием можно ставить поистине удивительные эксперименты. Такие, какие ставил ирландский писатель Джеймс Джойс.

Самый известный эксперимент Джойса назывался «Улисс» и состоял из 18 серий (эпизодов) [6]. Это — роман-история одного дня, «роман-поток сознания» (как его называют литературоведы), рассказывающий о вечности на языке непредсказуемых мыслей, бурлящих переживаний, взрывных человеческих отношений, всего того, в чем обнаруживали себя дух и душа эпохи Джойса. Впрочем, «Улисс» не меньше, если не больше, рассказывает и о самих этих мыслях, переживаниях и отношениях, которые можно по-настоящему осмыслить лишь погруженными в исторически многоголосую вечность. А для этого Джойс воспроизвел в романе (как он сам выразился) «архитектуру» гомеровской «Одиссеи». Но в перевернутом виде, превратив культурного героя Одиссея (Улисса — в латинской традиции) в рекламного агента, верную Пенелопу — в ветреную изменницу, мир — в город Дублин... Встречу Телемака с Протеем — по сути, в диалог, который ведет с самой собой один из центральных персонажей, Стивен (на это наталкивает разбор романа С. Хоружим [20])... Точнее, — в полилог, где находится место и реплике Аристотеля, и слову Шекспира.

Притом, что Джойс поныне остается чуть ли не самым признанным романистом в мире, он — не писатель для масс. И дело даже не в сложности изо-

бретенной им формы при простеньких, по большей части, сюжетах. И не в культурно-образовательном уровне читателя. Я знаю весьма образованных людей, которые «сходили с дистанции» при чтении того же «Улисса» (сам удержался только со второго раза, в зрелом возрасте). А ведь в 20–40-е годы минувшего столетия Джойс был одним из самых востребованных авторов у читающей публики. Даже если отбросить ту ее часть, которую он привлек литературным эпатажем.

Дело во времени. Как известно, эпоха Джойса идентифицируется с модерном, а его произведения — с «девятым валом» модернизма. Модерн, модернизм (тем более, постмодернизм) — это, конечно, дежурные маркеры. Но если ими что-то и обозначается, то именно своеобразная «культура», где эксперименты с «потоками сознания» позволяют найти людям ключ к пониманию устройства собственного, людского, мира, своего места в нем и его истории, а благодаря этому, прикоснуться к главным тайнам самого сознания. Такие эксперименты ставились тогда и в живописи, и в поэзии, и в музыке, и в кинематографе, и в архитектуре. Не буду приводить обширный и неоднородный список именитых «экспериментаторов» в каждой из этих сфер.

Правда, за несколько десятков лет до того, как модернизм громко возвестил о себе, с «потоками сознания» блестяще экспериментировал русский писатель Ф.М. Достоевский. Не покидая почвы классицизма. Но, наверное, неслучайно то, что внятно откликнулись на эти эксперименты лишь в XX веке — гении, рожденные или проявленные временем модерна, гении, создавшие это время: Кафка, Фрейд, Бахтин... и, кстати, сам Джойс, понимавшие, что подвластный художнику «поток сознания» обязательно вынесет в мир. И человеческое сознание станет его самосознанием.

В самосознании жизнь инвертируется по необходимости. Порой сетуют: много «стеба», а все серьезно. Прежде всего не соглашусь с тем, что стеб, качественный стеб — это несерьезно. Помните, у Довлатова: «Юмор — инверсия здравого смысла»? Здравый смысл — вещь хорошая, но он, во-первых, местечков, привязан к ситуации или к стандартному набору ситуаций, а, во-вторых, в этой своей привязке неповоротлив.

Иногда нужно инвертировать, перевернуть, чтобы обесмыслить то, что давно и само по себе потеряло всякий смысл, да, собственно, и значение. А массовое сознание вязнет в фантомных значениях и страдает от фантомной боли, вызванной смысловой кастрацией, как если бы операцию делали по живому и без наркоза. Инверсия не только утыкает в болячку, но и, утыкая, веселит. Это напоминает детскую игру у Выготского: ребенок плачет, как пациент, и радуется, как играющий. Об этом общекультурном значении юмора, иронии, комического и т. п. по-разному много написано в философии и специальной гуманитаристике.

Кажется трудным, чуть ли не безысходным, когда цветаяевский «уровень бреда» поднимается не только над «уровнем жизни», но и над уровнем стеба. То есть когда «бред» уже нет никакой возможности пересмеять, поскольку он сам справляется с этой задачей без

помощи и лучше пересмешника. Оставшиеся без работы пересмешники впадают в отчаяние. Но здесь-то и включается резервный, объективный и безличный, механизм культуры — механизм обесмысливания утративших смысл значений, результативность которого превышает эффект усилий десятка Свифтов. И, тем не менее, именно Свифты подготавливают условия для его запуска.

Похоже, сейчас power ready indicator всю мигает...

Литература — это не написанное. И даже не само письмо. Литература — это услышанное и по-особому пересказанное. «Инверсия здравого смысла» — расказчика в литературном слове.

«Инверсия здравого смысла» — эта дефиниция приложима и к литературе. Инверсия — случай «остранения», которое Виктор Шкловский [21] рассматривал не только как писательскую уловку, прием, но и как механизм пастернаковского явления образа мира в слове, «творчества и чудотворства».

В литературном слове этот мир делает колесо — поворачивается на 180 градусов. На ноги он встает иногда почти голеньким — в процессе инвертирования с него облетают все штампы здравого смысла (здравый смысл без штампов, тем более универсализированных, здравый смысл «по ситуации» не только имеет право на существование, но и жизненно необходим). На ногах и нагим мир — да — часто смотрит — комично. Но чаще — трагикомично.

Писателя, конечно, интересует не само по себе стоящее на голове. Только то, что оно рассказывает о действительности и себе из такого положения. А рассказывает оно много интересного. К примеру, про то, что Солнце вращается вокруг Земли (здравый смысл!), и что все проблемы Земли — от его навязчивого вращения...

Как там у Довлатова? «Мир охвачен безумием. Безумие становится нормой. Норма вызывает ощущение чужда»...

Литература, искусство, творчество, в целом, — всего лишь способ порождения нормы, которая может вызывать такое ощущение. И не только в безумном мире.

Поэтому у Л.С. Выготского психология искусства (психология творчества) является ключом к психологии человека, с самого начала, в разных формах творящего норму своего бытия в человеческом мире.

Ученик Выготского А.В. Запорожец описывал, как дети 2–3-летнего возраста выполняют физические упражнения. Педагог демонстрирует, как правильно строить движение, а малышу еще трудно выделить это в качестве образца из общего потока движений, которые он наблюдает. Можно, конечно, «созвездничать», «срисовать» внешний рисунок движений, что детям в этом возрасте вполне удается. Но осмысленно вытащить из него эталон — не по силам. Только вот что интересно. Малыши сразу замечают, как ошибаются их сверстники, и могут их поправить. Почему? Потому что сознание в эту пору устроено так, что ребенок не только не выделяет эталона из потока сложных движений, но по-настоящему — и самого себя из мира людей. Он видит чужую двигатель-

ную ошибку как свою (свою-то пока не разглядишь), и лишь через нее соотносит собственное действие с эталоном. Твоя шишка набивается, но на лбу ближнего. Что важно — на живом лбу.

По Выготскому, это — «интрапсихическая» форма его сознания, со своей проблемой он сталкивается вовне. Не погрязая в хаосе собственного опыта, из которого только предстоит создать «порядок», причем самому, хотя при посредстве культурного образца, который первоначально осмыслен через то, что и как делает сверстник. Тогда и «хаос» постепенно становится «управляемым». И норма входит в детскую жизнь осмысленно, а не как фрагмент «фильминой грамоты» мира взрослых. Ведь иной раз таковой и остается. В школе детям нередко с трудом дается

понимание, за что им ставят тут или иную отметку, а в самой отметке — они видят лишь учительский «каприз». Потому что не способны *оценить* свое действие (ответ, решение) безотносительно к тому, что поставили. Оставаясь рабами отметки, тогда как оценка — это свобода. Самостоятельное осмысленное, *развивающееся*, произвольное действие ребенка с опорой на инструменты культуры (норму, образец, модель и т. п.) — это тот феномен, который, по сути, и открыл Выготский для психологии и образования.

Увы, образованием принципиальное для него открытие Выготского востребовано лишь в рамках «экспериментального поля», которое к тому же постоянно сужается. Впрочем, это тема отдельного об-суждения.

### **Литература**

1. *Аристотель*. Поэтика. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1957. 184 с.
2. *Библер В.С.* От наукоучения — к логике культуры (Два философских введения в двадцать первый век). М.: Издательство политической литературы, 1991. 199 с.
3. *Выготский Л.С.* Мышление и речь // Собр. соч.: в 6 т. Т. 2. Проблемы общей психологии / Под ред. В.В. Давыдова. М.: Педагогика, 1982. С. 6—361.
4. *Выготский Л.С.* История развития высших психических функций // Собр. соч.: в 6 т. Т. 3. Проблемы развития психики / Под ред. А.М. Матюшкина. М.: Педагогика, 1983. С. 6—328.
5. *Выготский Л.С.* Психология искусства. М.: Педагогика, 1987. 344 с.
6. *Джойс Дж.* Улисс // Собр. соч.: в 3 т. Т. 3. М.: ЗнаК, 1994. С. 4—339.
7. *Ильенков Э.В.* Об идолах и идеалах. М.: Политиздат, 1968. 319 с.
8. *Ильенков Э.В.* Что же такое личность? // С чего начинается личность. М.: Политиздат, 1979. С. 183—237.
9. *Ильенков Э.В.* Философия и культура. М.: Республика, 1991. 464 с.
10. *Камю А.* Бунтующий человек. М.: Политиздат, 1990. 467 с.
11. *Кудрявцев В.Т.* На путях к глубинно-вершинной психологии // Вопросы психологии. 2006. № 5. С. 113—125.
12. *Кудрявцев В.Т.* Секрет Пушкина и тайна души человеческой // Известия Южного федерального университета. 2014. № 7. С. 21—25.
13. *Кудрявцев В.Т.* Воображение — «третий глаз» культуры // Вестник РГГУ. Серия «Психология. Педагогика. Образование». 2015. № 1. С. 12—24.
14. *Курганов С.Ю.* Ребенок и взрослый в учебном диалоге. М.: Просвещение, 1989. 127 с.
15. *Михайлов Ф.Т.* Общественное сознание и самосознание индивида. М.: Наука, 1990. 28 с.
16. *Павич М.* Хазарский словарь. СПб.: Азбука, 1997. 408 с.
17. *Фейербах Л.* О спиритуализме и материализме, в особенности в их отношении к свободе воли // Избранные философские произведения: в 2 т. М.: Государственное издательство политической литературы, 1955. С. 410—445.
18. *Флоренский П.А.* У водоразделов мысли: в 2 т. Т. 2. М.: Правда, 1990. 447 с.
19. *Хлебников В.* Радио будущего // Творения / Общ. ред. и вступ. ст. М.Я. Полякова; сост., подгот. текста и коммент. В.П. Григорьева и А.Е. Парниса. М.: Советский писатель, 1986. С. 200—207.
20. *Хоружий С.* «Улисс» в русском зеркале (комментарии) // Джойс Дж. Собр. соч.: в 3 т. М., 1994. С. 340—355.
21. *Шкловский В.Б.* О теории прозы. М.: Федерация, 1929. 267 с.
22. *Шоттер Дж.* М.М. Бахтин и Л.С. Выготский: интериоризация как «феномен границы» // Вопр. психол. 1996. № 6. С. 107—117.