



УДК 159.9.01

ФИЛОСОФСКО-АНТРОПОЛОГИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ СТАНОВЛЕНИЯ КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКОЙ ПСИХОЛОГИИ В РАННЕМ ПЕРИОДЕ ТВОРЧЕСТВА Л. С. ВЫГОТСКОГО

В. А. Карнаухов
В. В. Карнаухова

*Белгородский
государственный
национальный
исследовательский
университет*

e-mail:
karnauchov_va@rbcmail.ru
karnauchova@bsu.edu.ru

Излагается опыт понимания содержания некоторых ранних работ научного творчества Л. С. Выготского, в которых мыслитель формулирует философско-антропологические идеи, обосновывающие новый идеал человека. Нетрадиционные – «неклассические» – представления о природе, сущности и предназначении человека позволили ему построить радикально новое направление в гуманитарном знании XX в. – культурно-историческую психологию.

Ключевые слова: Л. С. Выготский, философско-антропологические основы культурно-исторической психологии.

Введение

Построение любой психологической системы, как известно, напрямую или контекстуально начинается с более или менее обобщенных представлений о человеке. Иначе и быть не может, потому что психология, по определению, – наука о человеке, а по мысли Л. С. Выготского, – «последняя наука о человеке» [1, с. 436]. И поскольку в основе любого стремящегося к систематизации психологического знания лежат философско-антропологические идеи, то, по большому счету, можно сказать: какова обобщенная модель человека заложена в основу рациональных представлений об одной из важнейших «составляющих» его – психике (сознании, мышлении), такова и система психологии.

По общему представлению, неопределимый вклад Л. С. Выготского в современное гуманитарное знание заключается в том, что он является основателем радикально нового направления – *культурно-исторической психологии*. Суть неординарности – «неклассичности» – этого вектора в психологической науке и практике наиболее четко сформулирована Д. Б. Элькониным: «Первичные формы аффективно-смысловых образований человеческого сознания существуют объективно вне каждого отдельного человека, существуют в человеческом обществе в виде произведений искусств или в других каких-либо материальных творениях людей, т. е. эти формы существуют раньше, чем индивидуальные или субъективные аффективно-смысловые образования.

Признание их объективного существования вне индивидуального сознания является <...> чрезвычайным шагом в психологии. Оказывается, они изначально существуют не во мне, не внутри меня, живя по своим законам, как это предполагали все субъективные идеалисты, а существуют по своим особым законам в объективной действительности, в обществе, в его жизни, в его творчестве. И всякий отдельный индивид, который входит в эту общественную жизнь, их там находит и присваивает» [14, с. 477 – 478].

Для традиционной, *эмпирической*, психологии, – продолжает свою мысль Д. Б. Эльконин, – «все психические процессы уже заданы и социальные отношения выступают лишь как *факторы* психического развития. Для Выготского психические функции даны в форме социальных отношений, которые выступают *источником* возникновения и развития самих этих функций у человека» (*выделено нами – В. К.*) [14, с. 473].

Безусловно, факт выделения Д. Б. Элькониным главной идеи культурно-исторической психологии, является чрезвычайно важным для понимания ее сути. Однако при этом, как мы полагаем, продолжает оставаться загадкой то, из каких *интеллигентных предпосылок* родилась гениальная мысль Л. С. Выготского, что предшествовало и привело исследователя к этой революционной идее, перевернувшей не только психологию, но все гуманитарное сознание XX в.

Можно предположить, что, закладывая основы новой психологии, он исходил из нестандартных для гуманитарной науки того времени предельных – *философско-антропологических* – представлений о человеке и его природе. И хотя в текстах выда-



ющегося психолога отсутствуют однозначно сформулированные мысли и прямые ссылки на источники, мы, видимо, не ошибемся, утверждая, что, в создаваемом Л. С. Выготским новым понимании психики и сознания, наряду с онтологическими и эпистемологическими аспектами разрабатываемой им методологии, имплицитно присутствуют и антропологические идеи. Можно утверждать, что сама логика, содержание и направленность *критики* Л. С. Выготским «старой» – *эмпирической* – психологии, психологии «частичного» человека (критики, с которой начиналось построение принципиально иного ориентира в психологии [1]) подсказывает внимательному читателю его трудов, что критический анализ был бы невозможен без радикально новой постановки центрального антропологического вопроса – вопроса о природе и сущности человека, и его развития. И, соответственно, и критика состоявшихся к тому времени направлений в науке о психике и поведении, и задача построения в известной степени «перпендикулярного» вектора в психологии, отличающегося от всех известных попыток, были бы неосуществимы без обоснования *нового идеала Человека*.

В контексте сказанного представляются важными поиски ответов на вопросы: когда и при каких обстоятельствах зарождаются у Л. С. Выготского философско-антропологические идеи, и какое содержание в них заложено?

Шекспировские пролегомены: апология бытия «целостного» человека

В истории выготскианства известно, что своеобразной «прелюдией», первой пробой пера, точкой, в которой напрягается и начинает бить «артерия» мысли Выготского, является «Этюд о Гамлете» [5]. С полной уверенностью можно говорить, что здесь впервые в своем научном творчестве Л. С. Выготский задает философско-антропологический «архетип» исходных представлений о Человеке, которые все последующие годы будут вести мыслителя к воплощению его замысла.

Одна из первых и наиболее важных концентраций мысли Л. С. Выготского для построения будущей культурно-исторической концепции осуществлена в связи с пониманием и интерпретацией центральной фигуры шекспировской трагедии – Гамлета.

В историко-биографической литературе оценки первой пробы пера юного критика неоднозначны. Чаще говорят о Выготском как о мистике, приписывают ему иррациональность и религиозность, склонность к интуитивизму, вспоминают его юношескую увлеченность работами А. Бергсона, У. Джемса. Вот, что пишет в связи с этим М. Г. Ярошевский: «Предчувствие великих потрясений преломилось у многих русских интеллектуалов в представления, отражавшие растерянность перед роковым ходом событий, выведивших на исторический простор новые социальные силы. Углубляются мистико-религиозные настроения. Чувство отъединенности личности от общества как враждебной ей силы, абсурдности и безысходности человеческого существования становится главным мотивом творчества ряда русских писателей, литературных критиков, мыслителей, в том числе и Л. С. Выготского, о чем свидетельствует его написанный в студенчестве (в дальнейшем радикально переработанный) трактат о Шекспировском "Гамлете"» [15].

Но так ли это? Можно ли его обвинить в мистицизме и религиозности? Если – «да», то на каком основании? Может быть его «заразил» мистичностью и религиозностью сам У. Шекспир? Но оценки современных шекспироведов указывают на абсолютную «автохтонность» позиции и интерпретации Выготским «Гамлета» [9], а не на его сопринадлежность к религиозно-мистическому направлению в критике шекспировских произведений.

По мнению современных шекспироведов, оригинальность позиции Выготского заключается в том, что он впервые в истории шекспироведения и литературно-театральной критики «Гамлета» предлагает иначе, чем это было до него, решить «проблему характера» главного героя. (Напомним, что своеобразной эстетической «мишенью» для критиков в трагедии гениального драматурга и поэта конца XVI – начала XVII в. в. У. Шекспира оказался именно *характер* Гамлета: драматурга обвиняли в том, что его герой получился «бесхарактерным» («бледным», «невыразительным») и этот «существенный» авторский «просчет» значительно снизил художественную ценность пьесы в целом.) Несколькоими годами позже, в «Психологии искусства», Л. С. Выготский четко и однозначно сформулирует свою позицию, но в «Этуде» он подвергает скрупулезному анализу саму «материю» трагедии, размышляет по поводу характера героя, пытается выявить скрытый художе-



ственный замысел автора. У самого Шекспира все, что связано с Гамлетом и его характером действительно «тяжеловесно», мистично и запутанно – к тому обязывала «конструкция» трагедии и законы жанра. Л. С. Выготский, как мы считаем, наоборот, предпринимает попытку снять завесу таинственности с образа главного героя, сделать материал драматургического произведения прозрачным и понятным: «бесхарактерность» Гамлета, по Выготскому, это – его «бесстрастность», не подверженность повседневному человеческим, потребностно заданным устремлениям – страстям. Обычное житейское суждение в эпоху Шекспира: «Убили отца, запятнали честь семьи – следует немедленно отомстить и сурово наказать виновника!» И если человек следует древней заповеди, которую усвоил с раннего детства и уверовал в нее как в закон жизни, не подвергая критическому осмыслению, тогда ни у кого не возникает подозрений: «Он – такой, как все мы, у него есть характер, он – настоящий мужчина!». У Шекспира – все было наоборот, все – нетипично. И критики возопили: «Это парадоксально! Это не соответствует канонам театральной эстетики! Здесь великий Шекспир явно просчитался!» – кричали наперебой театроведы как в эпоху Шекспира, так, впрочем, и современники Выготского. Юный критик, в отличие от других, «бесхарактерность» Гамлета не посчитал ошибкой драматурга. Его заключение следующее: так было задумано автором, это – художественный прием, преследующий цель оказать *воздействие* на зрителя (читателя) и, таким образом, художественными средствами сценического искусства «вывести» его вместе с главным героем трагедии в иную плоскость понимания возможностей организации поведения человека в подобной – аффективной – ситуации. (Психологическую семантику феномена «бесхарактерности», понимаемого как «бесстрастность», помогает понять пример, но уже не из художественного произведения, а из наблюдений за проявлениями обиденной жизни русских сельских жителей середины XX в., который, обсуждая проблемы характера, приводит Ю. Б. Гиппенрейтер [6, с. 290].)

Шекспировский Гамлет в варианте критики Выготского впервые интерпретируется как герой-философ, который своим бездействием, странностью, «бесхарактерностью» являет другой, «нездешний», «потусторонний» мир – мир не бесконечных, конкретных (эмпирических), рационально понимаемых сцеплений повседневной жизни, а мир универсальных (иррационально, интуитивно угадываемых) сущностей, образующих «территорию» общих законов мироздания. Один мир – «слова, слова, слова...» (ср. библейское – «суета сует»), другой – «молчание».

Безусловно, если не вникать в суть позиции самого Льва Семеновича, то ее поверхностное восприятие способствует возникновению иллюзии ирреальности и некоторой «религиозности» в интерпретации трагедии. Эффект «сюрреалистичности» создается, надо полагать, из-за отсутствия в словаре юного критика необходимых рационалистических средств, необходимых в этом случае философско-антропологических терминов, и, вследствие этого, доминирования метафор. Это легко понять, поскольку, согласимся с замечанием М. Г. Ярошевского, «в годы, когда Выготский был поглощен «Гамлетом», слово имело в его эстетическом самосознании единственный смысл. Слово воспринималось как *лишенный рациональной структуры символ, исполненный намеков на невыразимое*. Именно такими слышались Выготскому слова «обитателя двух миров» – «здешнего и нездешнего» – Гамлета» [15, с. 298]. Интересен в этом плане и проливает некоторый свет комментарий Вс. Вяч. Иванова в адрес статьи Вяч. Иванова «Шекспир и Сервантес» (1916): который «сравнивает время – эпоху Шекспира и Сервантеса – с предутренним часом: «И оба увидели, каждый по-своему, как по ложбинам и горным ущельям скользили и стлались, убегая от солнца, последние тени спугнутой ночи в саванах мглы... *Иррациональное в жизни запечатали они в утро рационализма*, тайну подметили при дневном озарении, разрывающем все покровы таинственного, и от этого глубокого отзвучия сокровенных сущностей стали их создания [*Шекспира и Сервантеса* – В. К.] глубоки, как сама жизнь». Удивительные слова о трагедии вообще неизбежно приводят Вячеслава Иванова к признанию «слов загадочного принца» («порвалась дней связующая ночь») «центрального в его творчестве» (Л. Шестов) и даже «многознаменательным и даже всеобъемлющим свидетельством Шекспира о себе самом». «Шекспир в круге своего творчества решает *мировую проблему* и провозглашает свой религиозный постулат чисто трагически – выходом в безумие и признанием *иррационального или сверхразумного начала в видимом мироустройстве*, никогда не объяснимом до конца, ибо «много в нем такого», как напоминает



Гамлет другу Горацио, «о чем не снилось нашим мудрецам». В изображениях безумствования Шекспир сообщает нам свои глубочайшие постижения...» [5, с. 141].

Подчеркнем то, что если Шекспир и Сервантес, по мнению Вяч. Иванова, увидели «сокровенные сущности» человеческого бытия, убегающими в ярком утреннем свете рождающейся эпохи рационализма (и, соответственно, определенным образом трактуемых и понимаемых феноменов сознания и познания), то Л. С. Выготский, улавливает едва различимые проблески «сущности» Человека в полутьме заката, в «саванах мглы» уходящей эпохи – эпохи *классической рациональности*.

Итак, мы имеем основания для вывода: Гамлет для Выготского – герой-философ, который являет своей персоной *полноту человеческой жизни*: одновременно он – человек, влекомый эмпирически обусловленной необходимостью – мщением за поруганную семейную честь, и в то же время он – человек, не делающий этого. Гамлет – герой, *преодолевающий* страсть, поставивший себя выше обыденной суеты: месть не застила ему глаза, и поэтому он – «бесхарактерный». «Там» он – «обычный» человек (мы бы сказали, соответствующий «усредненной норме»), «здесь» он – человек «не такой, как все», с «помешанным рассудком» (так его склонны воспринимать окружающие), человек «с избытком», выбивающийся из «общего строя». Трагедия Гамлета в том, как он ценой собственной жизни решает предельный по напряженности и сложности – «человеческий» – вопрос: «Быть или не быть?» – «Родиться Человеком или не родиться?» (Попутно позволим заметить, что в контексте обсуждаемых особенностей «феномена Гамлета» становится понятной значимость для самого Л. С. Выготского, как отмечают биографы [11], такой исторической личности как Мартин Лютер (1483 – 1546) с его знаменитым: «Hier stehe ich!..» (немец.) – «На том стою!..», а так же настойчиво просят аналогии с сократовско-платоновским: «Познай в себе человека!»)

Чрезвычайно важные размышления о Гамлете, помогающие нам понять позицию Л. С. Выготского, находим у М. К. Мамардашвили: «...Обратите внимание, что делает Гамлет. <...> Он якобы колеблется; вместо того, чтобы действовать – рассуждает. Бледная нерешительность. <...> В действительности это вполне *грамотная метафизическая трагедия*. <...> Он желает поступить как человек. Он себя собирает. Во имя чего? Чтобы преодолеть сцепление причин и следствий. А каково сцепление причин и следствий? У тебя убили отца, убей кого-нибудь из семьи убийцы. Потом будет убивать кто-то из этой семьи и т.д. Вот эта цепь, которая и есть человеческая история, *сцепление натуральных вещей*. Кровь за кровь – и сцепилось: и пошло, и пошло. Не хочешь так поступать. А Гамлет хочет поступать свободно и, если убивать, то по смыслу, чтобы убийство вытекало из собранного Гамлета. Собравшего свое бытие. И он как бы «подвешивает» себя – на чем? Он приостановил *натуральную цепь*: нет, так не пойдет. Ибо не известно, во что это выльется и что породит. И что он делает, чтобы помочь себе собраться? Среди прочего – и я к этому вел – спектакль ставит – внутри спектакля. То есть искусством занимается. Театр для театра. *Театр ему нужен, чтобы выявить смысл, который так вот просто, тыкая пальцем, выявить нельзя. Нужно построить машину переживания, и тогда она катарсисно (как разъясняет трагедия) выявит завершённый смысл*» [10].

Но что здесь для нас главное? А главное то, что Л. С. Выготский, очарованный «философией» Гамлета У. Шекспира (не исключено и героев М. де Сервантеса), пытается сформулировать для себя еще трудно артикулируемые в дефинициях философско-антропологические вопросы: *кто есть Человек и какова его сущность, каковы его природа и место в мире, каким образом он осуществляет предназначенное ему высшее назначение?* Другими словами, в «Этюде» он – в самом начале построения антропологической основы своей будущей психологической теории. Л. С. Выготский сосредотачивается на построении интеллигибельной формы, открывающей ту картину мира («действительность»), которая немислима без человека «в полном объеме», что и составит, как мы полагаем, первооснову его будущего прорыва в психологии. Л. С. Выготский закладывает *философско-психологические основы* своей будущей теории, включающей в себя, прежде всего, *антропологические* составляющие. Примечательно то, что отчетливое понимание необходимости такого рода психологического знания (не тождественного современному толкованию содержания понятий «теоретическая психология» и «методология психологии») для продуктивного развития всей науки в целом приходит только в наше время. «Ее [философ-



ской психологии – В. К.] существенной частью является, – подчеркивают В. П. Зинченко, А. И. Назаров, – в отличие от классической экспериментальной психологии, продолжение дискурса о целостном человеке, не синтезированном из экспериментальных данных, о душе и духе, о взаимоотношениях души и тела, об одушевлении тела и овнешнении души» [7].

Мы нашли, как нам кажется, пульсирующую «артерию» мысли Л. С. Выготского. Теперь предстоит разобраться, какая в ней бьется «энергия».

От апологии к полаганию. Апология бытия «целостного человека» имплицитно предполагает понимание того, что у человека в его взаимоотношениях с миром одни жизненные акты совершаются *спонтанно*, а другие требуют *усилия рождения*. Мы склонны предполагать, что у Л. С. Выготского в сцеплении его рассуждений по поводу «характера» шекспировского Гамлета зарождается сгусток – уже совсем не похожих на бергсоновские – интуиций, которые позже оформятся в блестящую идею о естественной, спонтанной психике и преднамеренных – культурных по происхождению, свободных по сути – психических актах, посредством которых человек осуществляет свою жизнедеятельность. По словам Д. Б. Эльконина, «разрабатывая проблемы психологии искусства, Л. С. Выготский одновременно создавал *общую схему исследований в объективной психологии*, связывал ее суть и ее смысл» [14, с. 478].

Однако идею дальше – «Земля Выготского» постепенно выдвигается из туманной дали. Толстые тетради шекспировских пролегоменов пытливого юноши не остались пылиться в папках. Лев Семенович не останавливается на констатации *идеи двойственной природы психики человека*: эта мысль требует дальнейшего обоснования и развития. Этому он и посвящает годы гомельского периода своей жизни.

В соответствии с фактами биографии мыслителя, этот период, с одной стороны, – время педагогической деятельности и штудирования психологической литературы: зарубежных и отечественных авторов. В итоге рождается несколько статей, посвященных актуальным психологическим проблемам, и объемная рукопись «Краткого курса педагогической психологии». По его убеждению, «...у человека в отличие от животных есть история, и этот исторический опыт, т. е. не физическая, а социальная наследственность, отличает его от животного». «Животное приспособляется пассивно, на изменения среды оно реагирует изменениями своих органов и строения своего тела. Оно изменяет себя, чтобы приспособиться к условиям существования. Человек же активно приспособляет природу к себе. Вместо изменения органов он изменяет тела природы так, что они служат ему орудиями» [3, с. 40 – 43].

В то же время гомельский период творчества Л. С. Выготского характеризуется как время активной деятельности в качестве литературного и театрального критика, которой сопутствовал глубокий анализ ставших классическими и новейших для того времени исследований по языкознанию, по теории литературы и искусства, эстетике. О серьезности такой работы можно судить по многочисленным ссылкам, предметному и именному указателям в «Психологии искусства». В итоге появились многочисленные критические статьи на литературные произведения и театральные постановки и диссертация на тему «Психология искусства».

Дальнейшее проникновение Л. С. Выготского в содержательную область «антропологических матриц» человеческого бытия мы находим в «Психологии искусства» [4]. Здесь он идет дальше и предпринимает попытку ответить на вопрос: каким образом человек как социальное и культурное существо *преодолевает в себе биологическую природу?*

Мы уверены в том, что на этом этапе на развитие мысли Л. С. Выготского, да и, пожалуй, на становление культурно-исторической парадигмы в целом наибольшее влияние оказал *русский формализм* – явление уникальное, имеющее мировое значение и по достоинству оцененное не только отечественными [13], но и зарубежными исследователями (Оге А. Ханзен – Лёве, 2001). Официальное название русской «формальной школы» – ОПОЯЗ – общество изучения поэтического языка или общество изучения теории поэтического языка – научное объединение, созданное группой теоретиков и историков литературы, лингвистов, стиховедов – представителей так называемой «формальной школы» и существовавшее в 1916-1925 годах. Сама «формальная школа» просуществовала до начала



1930-х годов и оказала значительное влияние на теоретическое литературоведение и семиотику. В различное время в работе ОПОЯЗа принимали участие: историки литературы (В. Б. Шкловский, Б. М. Эйхенбаум, Ю. Н. Тынянов), лингвисты (Р. О. Якобсон, Е. Д. Поливанов, Л. П. Якубинский), стиховеды (С. И. Бернштейн, О. М. Брик), с ОПОЯЗом был связан В. В. Маяковский.

В чем заключалась сила влияния формализма в литературе и искусстве на развитие психологической науки?

Вот что пишет об исторической и научной значимости русской «формальной школы» современная исследовательница проблем истории и теории литературы и искусства И. Ю. Светликова: «Взбунтовавшись против господствующего убеждения об образном характере творческого мышления, формалисты задели самый нерв не только учения Потебни, но *целой интеллектуальной парадигмы*, в рамках которой стало возможным появление как потебнианской теории, так и других теоретических построений XIX в. *Психология*, на которую они опирались, *рассматривала чувственные образы как основной, а фактически и единственный материал в работе мышления*. Сомнение в том, что образ действительно играет доминирующую роль в поэтическом творчестве, означало радикальнейший разрыв с *предшествующей интеллектуальной традицией*, сформировавшейся под влиянием идеалов классической рациональности, поскольку в конечном счете *речь шла о преодолении не столько литературоведческих или эстетических стереотипов, сколько психологических и, следовательно, значимых для всех гуманитарных наук*. Формалисты могли и не осознавать этого вполне отчетливо, однако их концепции оказывались в русле описываемой тенденции» [13, с. 53-54].

Таким образом, формалисты одни из первых в России объявили войну господствовавшей во второй половине XIX – начале XX в.в. позиции субъективизма по отношению к явлениям сознания. И хотя по свидетельствам биографов, Л. С. Выготский лично не участвовал в деятельности русской «формальной школы», с формальным движением в литературоведении его связывали достаточно тесные узы: с одной стороны, по линии литературно-критической деятельности он просто не мог не знать труды ее представителей, с другой – он отлично был информирован о достижениях формалистов опосредованно, через горячо любимого двоюродного брата Д. И. Выгодского, в круг общения которого входили такие известные представители формального движения в искусстве как В. Б. Шкловский, Б. М. Эйхенбаум, Ю. Н. Тынянов.

Некоторые положения формальной школы Л.С. Выготский подвергал критике, но в целом он положительно оценивал формальное течение в теории искусства и считал его позитивной реакцией против интеллектуализма, т. е. против признания за художественным творчеством познавательной функции как основной, а также против доминирования в психологии искусства и эстетике теории образности, разрабатываемых в русской лингвистической школе А. А. Потебни.

В «Психологии искусства» Л. С. Выготский, апеллируя к традициям античной поэтики, основанной Аристотелем, утверждает, что *искусство в истории человеческого общества* изначально, с момента своего возникновения выполняло не познавательную, а иную функцию, в первую очередь, – *психологическую*, т.е., функцию воздействия на человека с целью изменения (организации, построения) его поведения. Следовательно, с его точки зрения, предметом научного анализа в психологии искусства должно быть не слово и не образ, сами по себе, а то, что, собирая их вместе в единую целостность, приводит к эстетическому эффекту (к «эстетической реакции») – оказывает воздействие на человека, воспринимающего художественное произведение.

Так, что же, если не «могучее слово» и не «впечатляющий образ» создает эстетический эффект воздействия и должно изучаться психологией искусства?

Здесь Л. С. Выготский делает неожиданный и очень важный для обоснования своей будущей теории поворот мысли: такой *воздействующей силой* обладает **художественная форма** – то, над чем так усердно работали представители формальной школы. (Например: В. Б. Шкловский «Искусство как прием» (1917); Б. М. Эйхенбаум «Как сделана «Шинель» Гоголя» (1919), «Мелодика русского лирического стиха» (1922), «Теория „формального метода“» (1926); В. М. Жирмунский «К вопросу о формальном методе» (1923) и др.) Утверждая свою позицию в заочной полемике с выдающимся русским лингвистом



А. А. Потебней, он обрушивает «громы и молнии» критики на интеллектуализм в психологии искусства: «В интеллектуализме <...> как нельзя ярче сказалось совершенное непонимание психологии формы художественного произведения. Ни Потебня, ни его ученики ни разу не показали, чем объясняется совершенно особое и специфическое действие художественной формы» [4, с. 18]. Тот, кто не понимает, что такое художественная форма, художественный прием, «тот равным образом не понимает, для чего слова в стихе располагаются не в том порядке, как в обычной речи, и какой совершенно новый эффект дает это искусственное расположение материала» [4, с. 27]. И поскольку «...искусство начинается там, где начинается форма» [4, с. 19], первая аксиома психологии художественной формы заключается, по утверждению Л. С. Выготского, в том, «что только в данной своей форме художественное произведение оказывает свое психологическое воздействие. <...> Интеллектуальные процессы оказываются только частичными и составными, служебными и вспомогательными в том сцеплении мыслей и слов, которое и есть художественная форма. Самое же это сцепление, то есть самая форма, как говорит Толстой [Л. Н. Толстой – В. К.], составлена не мыслью, а чем-то другим» [4, с. 19].

Таким образом, у Л. С. Выготского художественная форма это – «искусственное расположение материала», то есть, искусственная конструкция, построенная из эстетического материала (в данном случае – из слов и образов) для достижения заранее спланированного (специально задуманного) результата – достижения эффекта воздействия на человека, воспринимающего художественное произведение, с целью оказания влияния на его поведение. (Не исключено, что этот мотив был одной из точек сопряжения мысли состоявших в дружеских отношениях Л. С. Выготского и С. М. Эйзенштейна – выдающегося кинорежиссера и теоретика киноискусства.) Вследствие такого влияния «вместе с трагическим героем мы начинаем ощущать себя в трагедии *машиной чувств, которая направляется самой трагедией, которая приобретает над нами поэтому совершенно особенную и исключительную власть*» [4, с. 95]. Форма в искусстве является необходимым условием приведения зрителя (слушателя, читателя) в то состояние, в котором человеку что-то открывается в переживании (точнее, – в сопереживании вместе с героями трагедии, басни, новеллы, лирического стихотворения, анекдота, наконец, и т. п.), что невозможно в повседневной жизни и вне этой специально созданной формы остается закрытым, недоступным. (Несколько позже «искусственные конструкции» у Л. С. Выготского получают название психологических орудий («инструментов») – психологических «ловушек для природы» – и их ряд значительно расширится: «машина, анекдот, лирика, мнемоника, воинская команда, церковь» [1, с. 406].) И исторически, т.е. по своему происхождению, и функционально эта форма не является результатом мысли, а обязана чему-то другому. Но что же это за всесильное, мистическое «другое»? Какой такой невидимый и таинственный демиург стоит за этим? В дальнейших рассуждениях Л. С. Выготским постепенно открывается завеса загадочности.

Архитектором и, одновременно, строителем такой могущественной искусственной конструкции является не естественная, а «вторая» – социальная, культурная – природа человека: «...искусство есть общественная техника чувства, орудие общества, посредством которого оно вовлекает в круг социальной жизни самые интимные и самые личные стороны нашего существа. Правильнее было бы сказать, что чувство не становится социальным, а, напротив, оно становится личным, когда каждый из нас переживает произведение искусства, становится личным, не переставая при этом оставаться социальным» [4, с. 121]. «Искусство есть социальное в нас, <...> которое объективировано, вынесено вне нас, материализовано и закреплено во внешних предметах искусства, которые сделались орудиями общества» [4, с. 121].

Искусство, по Л. С. Выготскому, решает две наиважнейшие культурно-психологические задачи. С одной стороны, возникая как «сильнейшее орудие в борьбе за существование» человека, оно обозначает границу между биологическим и культурным и открывает возможность катарсически «изживать в искусстве величайшие страсти, которые не нашли себе исхода в нормальной жизни» [4, с. 119]. (Ср.: Ю. М. Лотман, рассматривая проблемы специфики семиозиса культуры, исходит из того, что «своеобразие человека как культурного существа требует противопоставления его миру природы, понимаемой как внекультурное пространство. Граница между этими двумя мирами не только будет



отделять человека от других внекультурных существ, но и будет проходить *внутри человеческой психики и деятельности*. Определенными своими сторонами человек принадлежит культуре, другими же связан с вне-культурным миром» [8, с. 31].)

Искусство воздействует на человека, и он, идентифицируя себя с героями и их поступками, сопереживая им, должен посредством своего условного (воображаемого) участия в разыгрываемом сценическом действии как бы «перескочить» из своей обыденной (эмпирической) жизни в какую-то *иную, более совершенную*. С другой, – антиципируя, искусство организует поведение на будущее, оно есть «установка вперед, требование, которое, может быть, никогда и не будет осуществлено, но которое заставляет нас стремиться *поверх нашей жизни к тому, что лежит за ней*» [4, с. 123].

У Л. С. Выготского мы не находим четко сформулированных гипотез или утверждений о происхождении искусства, но ход его мыслей дает основание утверждать, что *идея психологической функции искусства* как центральной функции этого культурного института обсуждается в историческом контексте. Эта логика, апеллирующая к культурно-исторической природе искусства, спустя некоторое время найдет отклик в работах М. М. Бахтина, Ю. М. Бородая, А. Ф. Лосева, Ю. М. Лотмана, Б. Ф. Поршнева, В. Я. Проппа и др. отечественных исследователей.

Может показаться, что в «Психологии искусства» у Л. С. Выготского возникает еще одна самостоятельная тема, что исследователь удаляется от той антропологической точки, которая была им обозначена как исходная в «Гамлете» и ранних статьях. Однако мы полагаем, что мысль автора культурно-исторической концепции не уходит в сторону, а расширяется, становится более содержательной, обоснованной с точки зрения «новой» антропологии и, соответственно, предметно более определенной. Первоначально интуитивно выделенный комплекс – «слово/мысль/поведение» [2] – в своем значении близкий полубихевиоральным терминам «раздражитель», «реакция», «стимул-средство» содержательно трансформируется в обоснованную с позиций антропологии формообразующую интеллигентную конструкцию, позволяющую приблизиться к пониманию культурно-психологической системы, имеющей свою «архитектуру», «морфологию», функционально отвечающую амплификацией поведения на конкретные социальные (и личностные) задачи.

Заключение

Новаторство Л. С. Выготского заключается в том, что он в процессе поиска философско-антропологических и онтологических основ своей теории преднамеренно нарушает методологическое «табу» классической науки и выходит за пределы монодисциплинарности подходов («естественнонаучного» или «спиритуалистического», или механистически сочетавших и тот и другой подходы, как, например, в психологии В. Вундта), доминировавших в традиционной психологии. Л. С. Выготский вторгается в область отношений до этого серьезно, по существу, не изучавшихся психологией, – в гуманитарную сферу (антропологии, философии, филологии, поэтики, искусства и т.д.). Он ищет ответы на поставленные вопросы не в области изучения природных вещей и отношений между ними (например, в устройстве мозгового субстрата и процессах высшей нервной деятельности, отвечающих на воздействия внешних агентов) и не в области понимания интенциональности иррационального «духа», он намечает перспективу и начинает поиск в сфере «культурной антропологии» – в сфере познания конкретных, реальных («общественных») отношений между людьми, опосредованных *культурными образованиями* (узелок на память, жребий, сон кафра, лирика, басня, новелла, трагедия, письмо, счет, указательный жест, церковь, воинская команда и т. д.), развернутыми в социальном пространстве и исторической перспективе.

Все это убеждает нас в том, что в своих ранних работах Л. С. Выготский начал построение новой антропологической модели Человека, которая, в чем мы уверены, явилась исходной установкой для создания культурно-исторической психологии. Эта установка, прежде всего, направлена на понимание человека целостного, человека «в полном объеме», исходя из представлений о *границах феномена человека*, т.е. о границах возможностей человека. Согласимся с мнением А. А. Пузырея, что Человек для Л. С. Выготского это – всегда человек возможный, становящийся, «это установка на *«вершинное»* в человеке, или, говоря словами Достоевского: на «человека в человеке», т. е. на человека *в перспективе его развития*,



т. е. взгляд на человека, на его психическую и духовную организацию, с точки зрения того, чем вообще *может быть* человек и с точки зрения *путей*, которые существуют для него в плане достижения этого возможного его состояния, путей, которые раскрываются, в частности, *искусством и психологией искусства*» [12, с. 61] (*курсив автора* – В. К.). И второе, может быть более важное для самого Л. С. Выготского (и созвучное революционному пафосу той эпохи, в которой ему пришлось жить и работать), – *идея культурно-антропологической практики в контексте психологии – идея развития* высших психических функций и, соответственно, высших форм сознания и поведения.

Список литературы

1. Выготский Л. С. Исторический смысл психологического кризиса / Собрание сочинений: В 6-ти т. Т. 1. Вопросы теории и истории психологии. – М.: Педагогика, 1982. – 291 – 436 с.
2. Выготский Л. С. Методика рефлексологического и психологического исследования / Собрание сочинений: В 6-ти т. Т. 1. Вопросы теории и истории психологии / Под ред. А. Р. Лурия, М. Г. Ярошевского. – М.: Педагогика, 1982. – С. 43 – 62.
3. Выготский Л. С. Педагогическая психология / Лев Выготский, под ред. В. В. Давыдова. – М.: АСТ Астрель Хранитель, 2008. – 671 с.
4. Выготский Л. С. Психология искусства / Предисл. А. Н. Леонтьева; Комментар. Л. С. Выготского, В. В. Иванова; Общ. ред. В. В. Иванова. – М.: Искусство, 1986. – 573 с.
5. Выготский Л. С. Трагедия о Гамлете, принце Датском, У. Шекспира/Психология искусства/Под ред. М. Г. Ярошевского. – М.: Педагогика, 1982. – С. 251 – 291.
6. Гишпенрейтер Ю. Б. Введение в общую психологию. – М.: Изд-во МГУ, 2002. – 334 с.
7. Зинченко В. П., Назаров А. И. Форум психологических поколений. Послесловие / Робинсон Д. Н. Интеллектуальная история психологии. – М.: Институт философии, теологии и истории св. Фомы, 2005.
8. Лотман Ю. М. Семиосфера. – С.-Петербург: «Искусство – СПб». 2000. – 704 с.
9. Луков Вл. А. Шекспировские штудии: Трагедия «Гамлет»: Материалы научного семинара / Моск. гуманит. ун-т. Ин-т гуманит. исследований. – М., 2005. – 75 с.
10. Мамардашвили М. К. Необходимость себя: Введение в философию. Доклады, статьи, философские заметки. – М.: «Лабиринт», 1996. – с. 7 – 154.
11. Мещеряков Б. Г. Л. С. Выготский и его имя / Гуманитарные и общественные науки: Сб. статей. Вып. 1. Дубна. 2000. – С. 51-60.
12. Пузырей А. А. Культурно-историческая теория Л. С. Выготского и современная психология. – Изд-во Моск. ун-та, 1986. – 117 с.
13. Светликова И.Ю. Истоки русского формализма: традиция психологизма и формальная школа.– М.: Новое литературное обозрение, 2005.– 176 с.
14. Эльконин Д. Б. Избранные психологические труды. – М.: Педагогика, 1987. – 560 с.
15. Ярошевский М. Г. Послесловие. Л. С. Выготский как исследователь проблем психологии искусства / Выготский Л. С. Психология искусства/Под ред. М. Г. Ярошевского. – М.: Педагогика, 1989. – С. 292 – 323.

PHILOSOPHICAL AND ANTHROPOLOGICAL BACKGROUND OF CULTURAL-HISTORICAL PSYCHOLOGY IN THE EARLY PERIOD OF VYGOTSKY'S WORK

V. A. Karnauhov
V.V. Karnauhova

**Belgorod National
Research University**

e-mail:
karnauhov_va@rbcmil.ru
karnauchova@bsu.edu.ru

The paper discusses the contents of several early works of L. Vygotsky, where the philosopher formulates philosophical-anthropological ideas justifying the new ideal man. They contain unconventional «nonclassical» ideas about the nature, essence and purpose of man which allowed Vygotsky to build a radically new direction in the humanitarian science in the XX-th century known as named the Cultural-Historical psychology.

Keywords: L. Vygotsky, philosophical and anthropological basis of cultural-historical psychology.