

Читательская критика Выготского

Присила Насименто Маркес

Маркес П. Читательская критика Выготского // *Психологический журнал*
Международного университета природы, общества и человека «Дубна», 2012, № 3, с. 98-106. Электронная версия // <http://www.psyanima.ru/journal/2012/3/2012n3a5/2012n3a5.2.pdf>

Статья представляет собой анализ ранней работы Выготского о «Гамлете» на фоне исторических событий того времени, как, например, постановки «Гамлета» Гордона Крэга в Московском Художественном театре. С другой стороны, автор статьи проводит параллели между исследовательским методом Выготского и работами литературоведов-феноменологов Мишеля Дюфренна (1910–1995, Mikel Louis Dufrenne) и Морица Гейгера (1880–1937, Moritz Geiger).

Ключевые слова: Л.С. Выготский, "Трагедия о Гамлете, принце Датском У. Шекспира", читательская критика, феноменология, эстетика, Эдвард Крэг, МХТ, Мишель Дюфренн, Мориц Гейгер.

Эссе о «Гамлете» (1916) было первой работой Выготского, написанной во время его занятий в университете Шаньявского (1914-1917). Ввиду тех перспектив, которые этот текст Выготского открывает для исследователя, наша статья предлагает краткий набросок этой работы как психологического исследования (несмотря на то, что оно и не было задумано как таковое), ее связи с современной интеллектуальной атмосферой, а в особенности тот диалог, в который этот текст вступает с символистской философией искусства и мхатовской постановкой (1911-1912) «Гамлета» Эдварда Крэга (Edward Gordon Craig). И наконец, данное исследование изучает взаимосвязи между анализом Выготского и феноменологической эстетикой.

Выготский характеризовал свой критический метод, как он представлен в его «Трагедии о Гамлете, принце Датском», «читательской критикой». По его словам, «Эта критика питается не научным знанием, не философской мыслью, но непосредственным художественным впечатлением. Это — критика откровенно субъективная, ни на что не претендующая, критика читательская» (Выготский, 1998, с. 342)¹. Автор так характеризует три основные черты такой критики: во-первых, эта критика не связана с личностью автора произведения, поскольку «художественное произведение, раз созданное, отрывается от своего создателя; оно не существует без читателя; оно есть только возможность, которую осуществляет читатель» (Выготский, 1998, с. 342). Искусство при этом

¹ *Примечание переводчика.*—В этом переводе все цитаты из текста Выготского даются по изданию книги «Психология искусства»: Выготский, Л.С. Психология искусства. Ростов-на-Дону: Феникс, 1998.—А. Ясницкий.

представляется как нечто, что обладает нескончаемым символическим разнообразием и потому не может быть сведено к интерпретации, заложенной или подразумеваемой автором, поскольку в процессе порождения эстетической формы автором «его иррациональное значительнее и больше его рациональности» (Айхенвальд, цит. по: Выготский, 1998, с. 343).

Способность восприятия разных смысловых возможностей, заложенных в произведении, определяет вторую характеристику исследовательского метода Выготского: читательская критика не отрицает других возможных интерпретаций. Согласно Выготскому, «выдавая свое понимание за одно из возможных, критик и старается утвердить его как таковое, утвердить его возможность, не претендуя на единственность и исключительность и не занимаясь поэтому критикой критиков» (Выготский, 1998, с. 344). Третья характеристика метода связана с подходом к художественному объекту. Читатель—основа всего, он отвечает за воспроизведение, воссоздание и выявление смысла художественного произведения. И в то же время, важность читателя все же не превосходит важности самого произведения: «Если, с одной стороны, критик не связан ничем в сфере исследуемого произведения — ни взглядами автора, ни мнениями других критиков, то, с другой стороны, он всецело связан этим самым произведением» (Выготский, 1998, с. 345). Искусству свойственна иррациональная природа, которая не допускает окончательных и безальтернативных объяснений, таким образом, акт интерпретации неизбежно наталкивается на собственные ограничения:

«читательская» критика вовсе не полагает свою задачу в истолковании произведения. Истолковать — значит исчерпать, дальше читать незачем. Признавая иррациональный характер художественного произведения, критик вовсе не хочет разьяснять его. [...] Если прав Гете, говоря, что «чем недоступнее рассудку произведение, тем оно выше» [...], то разьяснять его — делать его доступнее рассудку — значит унижать его (Выготский, 1998, с. 346-7).

Читатель не намерен произвести на свет однозначную интерпретацию художественного объекта. Все, что он может, это предложить свои субъективные впечатления, которые подспудно связаны с объективностью художественного произведения. Выготский рассуждает о (не)возможности передачи этих впечатлений, «мук слова», которые испытывает критик, поскольку «никакие слова не могут передать того «потрясенного ощущения», которое одно есть истинное понимание художественного произведения [...]. Совершенно правильно Джемс относит это «потрясенное ощущение» к области переживаний мистических, основная черта которых, по его мнению, неизречимость» (Выготский, 1998, с. 347).

Таким образом, эстетическое переживание сродни мистическому опыту: «Мистическое невыразимо, трагическое не передаваемо словами. [...] Критик-

читатель всегда остается без слов для передачи неуловимого, «неизъяснимого наслаждения» (Выготский, 1998, с. 348-9). Когда критик предпринимает попытку говорить о произведении, то он на самом деле не создает самостоятельного текста, поскольку его текст имеет смысл лишь с опорой на объект исследования. Его текст, скорей, сродни заметкам, которые дают возможность прочтения. В случае «Гамлета», в частности, Выготский указывает, что существующая критика имеет тенденцию к рационализации этой трагедии и поиску интеллектуально постижимых связей между фактами. В своем анализе Выготский отталкивается от загадочности и непостижимости художественного произведения, и даже не предпринимает попытки их преодолеть:

Таинственность и непонятность не покрывала, обволакивающие снаружи туманом трагедию, которую надо разглядеть только через них или отбросив (преодолев) их, как во всей гамлетовской критике, но самая сердцевина, внутренний центр трагедии. [...] Исходная точка — миф Гамлета, реальность Гамлета. Необъяснимая первоначальная данность, реальность трагедии, которая убедительна, властно-покоряюща необъяснимой силой художественного гипноза и внушения (Выготский, 1998, с. 350-351).

Неизъяснимая загадка не есть отличительная черта трагедии, а характеризует любое произведение искусства. Таким образом, трагедия непереводаема, так же как и то впечатление, которое она производит. Читатель-критик испытывает «муки слова» в его попытке «выщипывать» тоны на внутреннем, недающемся инструменте, слыша „ухом душевным“ могучую и унылую мелодию» (Выготский, 1998, с. 353-4). Произведение критика можно, таким образом, назвать «внутренними интонациями» (Выготский, 1998, с. 354) при чтении трагедии, это то направление художественного восприятия, которое предложено критиком-читателем.

Что касается психологических составляющих, которые могут быть выделены в этом эссе, Вересов предложил такие темы как идея индивидуального восприятия и впечатления от художественного текста, а также идея культурного детерминизма личности (Veresov, 1999, p. 62.). По поводу восприятия художественного текста (которое Выготский называет «эстетической реакцией» в своей «Психологии искусства»), автор воздерживается от определенной интерпретации понятия «катарсис» в аристотелевском духе, в смысле очищения эмоций, поскольку Выготский не стремится к тому, чтобы разгадать загадку и преодолеть непознаваемое в трагедии. Трагический автоматизм, который пронизывает действия Гамлета, должен быть не объяснен, но эксплицирован. Два плана, которые развиваются в трагедии (этот мир и мир иной, представленный призраком), производят разные впечатления, конфликт между которыми не разрешается. В интерпретации Выготского, окончательное очищение эмоций, как это постулировал Аристотель, не происходит.

Другой исключительно важный момент, на котором основывается критическая программа Выготского, это акцент на эмоциональном характере эстетического переживания: «в трагедии не ее постижение (раскрытие), а ощущение» (Выготский, 1998, с. 352). Для того чтоб развить эту мысль, Выготский использует работы Вильяма Джеймса (иначе: Джемса; William James) о мистическом опыте. Согласно Козулину, «текст Выготского — это не строго академический трактат, а, скорее, частное исследование внутренних переживаний одного человека — самого Выготского — который сталкивается с культурным явлением мифологических пропорций» (Kozulin, 1990, p. 53).

Выготский обращается к идеям Джеймса о мистическом опыте, когда он обсуждает ощущения, испытываемые от восприятия произведения искусства, «потрясенное ощущение», вызываемое искусством, и затем когда он рассуждает о загадочности и бездеятельности Гамлета. Четыре аспекта мистического опыта, обозначенные Джеймсом, согласно сноске самого Выготского, таковы: 1) неизреченность; 2) интуитивность; 3) кратковременность; 4) бездеятельность воли (Выготский, 1998, с. 547-548). Первый аспект ассоциируется с трудностями, неизбежно сопровождающими работу критика, поскольку ему приходится иметь дело с невозможностью выражения своего эстетического опыта в полной мере и с необходимой силой. Также у Джеймса позаимствована идея, что опыт имеет эмоциональный характер, поскольку это такая форма знания, которая осуществляется посредством чувств. Согласно Джеймсу, «[мистическая правда (mystical truth)] подобна знанию, данному нам в чувствах, более чем концептуальному мышлению (“it resembles the knowledge given to us in sensations more than that given by conceptual thought”) (James, 1999, p. 442).

Мистицизм в целом и его четвертая характеристика в особенности — бездеятельность воли — в интерпретации Выготского в высшей степени ассоциируются с Гамлетом: «Гамлет — мистик, это определяет не только его душевное состояние на пороге двойного бытия, двух миров, но и его волю во всех ее проявлениях, отрицательных и положительных, бездействии и действовании» (Выготский, 1998, с. 424). Согласно Джеймсу, «это "пребывание вне мира сего", вызываемое мистическим сознанием, доходит до такой полной отрешенности от практической жизни только у тех мистиков, которые от природы наделены пассивным характером и слабым интеллектом» (James, 1999, p. 450)².

Также примечательно и отсутствие какого-либо психологизирования художественного процесса. Выготский не прибегает к использованию каких-либо

² *Примечание переводчика.*—Цитата приводится в переводе издания 1910 г. (см. http://ru.wikisource.org/wiki/Многообразие_религиозного_опыта/Лекция_XVI_и_XVII). В оригинале: «the ‘other-worldliness’ encouraged by the mystical consciousness makes this over-abstractness from practical life peculiarly liable to befall mystics in whom the character is naturally passive and the intellect feeble». Примечательно и продолжение: «на людей же, обладающих сильным умом и характером, мистическое настроение оказывает совершенно противоположное действие. Великие испанские мистики, экстаз которых доходил до крайних пределов, проявляли, в большинстве случаев, неукротимую деятельность духа, и энергия их еще усиливалась от тех трансов, в которые они впадали».—А. Ясницкий.

психологических моделей для исследования личности автора и, соответственно, его труда. Такая позиция останется неизменной и в будущем и отмечает ту характерную черту, которая отличает подход Выготского к психологии искусства. Зенкин отмечает оригинальность психологического подхода Выготского к искусству в контексте советской литературоведческой традиции (Zenkine, 1996, p. 31)³.

Другой важный отличительный аспект эссе Выготского — это его сильные связи с традициями русского символизма. Согласно Выготскому, Гамлет находится на границе двух миров: первый — земной и видимый, и второй, который ему противоположен, но при этом его предопределяет. Трагедия разделена надвое: «слова, слова, слова» (нарратив Горацио) и «дальше – тишина». Вот это «дальше» («дальнейшее», the rest) и есть второй смысл трагедии, который не может быть обнаружен в ни в идеях, ни в логических конструктах, поскольку оно сверх-природно. Такая интерпретация созвучна духу символизма, так как «невысказанное», непроизносимое принципиально важно для символистского понимания искусства. По Бердяеву, искусство символично. Оно представляет собой мост между двумя мирами, оно вызывает скрытую глубинную реальность, которая и является подлинной реальностью. Подлинная реальность может быть выражена только символом. Однако она не может иметь непосредственного выражения в искусстве. Искусство никогда не выражает эмпирической реальности. Оно всегда проникает в иной мир, но этот мир доступен искусству лишь посредством символических трансформаций.

Василий Толмачев напоминает, что «symbolon» (σύμβολον) означает «соединение» и, таким образом, символ—это проявление связи между несовершенством и идеалом или, более точно, это атрибут ожидания высшей красоты (Tolmachov, 2005, p. 20). Петерсон указывает, что Мережковский перечисляет три наиболее важных элемента символистского искусства: мистическое содержание, символы и расширение артистического восприятия (Peterson, 1993, p. 16).

В свою очередь, согласно Вячеславу Иванову, реализм в искусстве является представлением объектов в их естестве. Следовательно, художник воспринимает объект, как он представляется, и не стремится накладывать на него свою субъективность. О Шекспире он говорит, что тот — «тайновидец земного мира и ясновидец мира духовного» (Ivanov, 2005, p. 208)⁴. По мнению Выготского, миф в «Гамлете» не аллегория, а реальность. По Иванову: «Реалистический символизм раскроет в символе миф. Только из символа, понятого как реальность, может вырасти, как колос из зерна, миф. Ибо миф — объективная правда о сущем. [...] Не даром, по Платону, в гармонии анти-

³ См. http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/roman_0048-8593_1996_num_26_92_4262

⁴ *Примечание переводчика.* См. оригинальный источник: Вячеслав Иванович Иванов. Две стихии в современном символизме. Собрание сочинений в 4 томах. Брюссель 1974. Том 2. С. 546: http://www.rvb.ru/ivanov/vol2/01text/01papers/2_366.htm — А. Ясницкий.

индивидуалистического мира, ему желанного, задача поэта, „если он хочет быть поэтом, творить мифы”» (Ivanov, 2005, p. 220)⁵.

Объект символистского искусства — это все же реальность, но это реальность другого рода, которая близка к пониманию цели такого искусства Ивановым: *a realibus ad realiora* (т.е., «от реального к более реальному») (Ivanov, 2005, p. 229)⁶, а поэзия при этом понимается как путь к тому, чтобы проникнуть в суть реальности и познать ее. Для достижения этой познавательной цели художественная форма имеет фундаментальное значение. Так, Кристина Поморска утверждает, что символистская теория оперирует с дуализмом формы и содержания, *signum* и *signatum*. Знак приобретает свое значение и должен рассматриваться вместе с заключенным в нем содержанием (Pomorska, 1972, p. 83).

Другим важным явлением в культурной среде того времени была постановка «Гамлета» Гордона Крэга (Edward Gordon Craig) в Московском Художественном театре (МХТ) в 1912 году. Станиславский подчеркивал, что Крэг расширил наши представления о внутреннем содержании трагедии. Гамлет у Крэга представлен не как безумец, но отличается от других персонажей благодаря тому, что он стал видеть «иной мир», оборотную сторону жизни. С этого момента реальность приобретает для него совершенно новый смысл. Он стремился разгадать загадку и смысл бытия, и этот груз обрек его на сомнения и отчаяние (Stanislavski, 1989, p. 457-8). Все эти мысли, обсуждаемые Станиславским, появляются и в эссе Выготского: отрицание безумия Гамлета; потусторонний мир как противоположность мира зримого; реальность контакта с миром иным. Станиславский также упоминает мистицизм, связанный с появлением призрака, который также играет важную роль в анализе Выготского.

Наконец, эссе Выготского может рассматриваться и как «отличный пример феноменологической или экзистенциальной психологии» (Kozulin, 1990, p. 51). Для того, чтоб лучше прояснить некоторые места соответствия критического и литературоведческого метода Выготского и феноменологической эстетики, некоторые аспекты эссе о «Гамлете» можно сопоставить со взглядами на искусство Мишеля Дюфренна (1910–1995, Mikel Louis Dufrenne) и Морица Гейгера (1880–1937, Moritz Geiger). Идея читательской критики соотносится с представлением Дюфренна о том, что «каждый читатель потенциальный критик» (Dufrenne, 2002, p. 169). И Дюфренн и Выготский в основу своего анализа кладут способность суждения, которая предшествует и предопределяет институционализированную критику.

В свою очередь, Гейгер предлагает такую классификацию областей знания, которая выделяет эстетику как автономную науку, как предмет в составе философии, и как приложение других наук, таких как, например, психология (Geiger, 1958, p. 86). Выготский развивает идеи в области эстетики как

⁵ Там же, с. 554.

⁶ Там же, с. 561.

автономной науки, поскольку он имеет дело с определенным художественным произведением и не имеет намерения делать общих заключений о природе искусства или применять психологические понятия к анализу произведения искусства. Также, в круг интересов Выготского не входит анализ отношения между автором и произведением. Для Дюфренна биографический подход начинается за пределами произведения искусства, с поиска информации об авторе, и, затем, ограничивается лишь теми данными, которые дают материал для общей теории художественного творчества (Dufrenne, 2002, p. 194). При этом ни Выготский, ни авторы-феноменологи не отрицают понятия авторства; с целью разработки этого понятия они обращаются лишь к тем данным, которые предоставляет для анализа само произведение искусства. По Дюфренну, автор не являет собой правды искусства, но его правда — *в искусстве* (2002, p. 183).

Что же касается роли читателя/критика, заметны параллели между концепцией Выготского и определением критика у Дюфренна, согласно которому критика представляет собой «совместное мечтательство и расшифровку», которые дополняют первичные смыслы зрительных образов или нарративов, так что опыт критика наполняет новым смыслом опыт автора (2002, p. 185). Такое обновление у Дюфренна в тексте Выготского можно соотнести с его понятием бесконечного символического разнообразия художественного объекта. Идея, что искусство представляет собой объект *для* сознания, близка к мысли Выготского, согласно которой искусство есть реализованная возможность, поскольку в обоих случаях мы имеем дело с не-имманентистским взглядом на художественный объект. По Гейгеру, скульптура имеет эстетический смысл не как реальный конкретный камень, а как нечто, заданное наблюдателю. Таким образом, смысл задает явление, а не реальность (Geiger, 1958, p. 88).

Понимание статуса искусства у Выготского находит свои параллели в феноменологической установке рассматривать искусство как феномен. Согласно Гейгеру, ключ к построению эстетики как автономной, самостоятельной науки в обращении к элементам, которые составляют произведение искусства как феномен: нельзя следовать вторичным взглядам и мнениям, все дело в том, чтоб строго придерживаться феномена и только его. Такая практика не может быть обретаема ни в ходе изучения курсов по эстетике или психологии, ни посредством усвоения чьих-то мнений или исторически выработанного знания. Единственный способ достижения правильного подхода — посредством собственной деятельности, собственного анализа (Geiger, 1958, p. 98). Такой подход обнаруживает принципиальное сходство между эстетическим кредо Гейгера и отказом от «критической критики» в пользу «читательской критики» у Выготского.

Дюфренну принадлежит идея о том, что смысл искусства наполняет слова как сущность явления и не может быть оттуда извлечен, транслирован или концептуализирован (Dufrenne, 2002, p. 197). Эта идея близка позиции Выготского, что деятельность критика ограничена и искусство несводимо к

рациональности. Дюфренн также подчеркивает мифический характер искусства: любое великое произведение искусства — это миф, и если символ представлен мысли, как утверждает Кант, то он также этой мысли противостоит. Для Выготского, искусство как миф есть реальность, которую читатель стремится постичь, и в то же самое время окончательная объективация смысла художественного произведения невозможна, потому как объективация искусства и есть самоё это искусство.

Дюфренн также защищает ту мысль, что искусство имеет значение, смысл, и именно это значение и составляет горизонт для критика. Его намерение — понять суть художественного произведения, а не ограничить себя каталогизацией и перечислением элементов и структур, которые воплощает в себе произведение искусства. Сходным образом Выготский постулирует задачу постичь дух произведения в целом, прояснить механизм связи событий трагедии, выявить общий смысл трагедии. Такой общий смысл задан в самой трагедии, он существует в ней, в ее действиях, интонациях и словах. Это — глубинная основа трагедии, ее источник.

Краткий набросок параллелей между читательской критикой Выготского и феноменологической эстетикой Дюфренна и Гейгера имеет своей целью показать возможность диалога между двумя этими подходами, однако не ставит знак равенства между ними. Важно подчеркнуть, что Выготский написал свое эссе в 1915-1916, в культурной атмосфере русского символизма и в свете незадолго до этого состоявшейся постановки Гордона Крэга. Эти культурные процессы и события в значительной мере отложили отпечаток на интерпретацию шекспировской трагедии в работе Выготского. В случае же Дюфренна и Гейгера, на повестке дня стояла, с одной стороны, институционализация эстетики как автономной области знания, а с другой стороны, полемика со структурализмом. Тем не менее, несмотря на видимые различия, в данной работе мы сознательно фокусировались на чертах сходства между этими подходами.

Литература:

1. ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, prefácio, introdução, comentários e apêndices: Eudoro Sousa. 5. ed. [S.I.]: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1998. (Estudos gerais Série universitária. Clássicos de filosofia)
2. BIÉLY, Andriéi. Simbolismo e arte contemporânea russa. In: CAVALIERI, A.; VÁSSINA, E.; SILVA, N. (orgs) *Tipologias do simbolismo nas culturas russa e ocidental*. São Paulo: Humanitas, 2005.
3. BILLINGTON, James Hadley. *The icon and the axe: An Interpretative History of Russian Culture*. Nova Iorque: Vintage Books, 1970.
4. DUFRENNE, Mikel. A crítica literária: estrutura e sentido. In: *Estética e filosofia*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
5. DUFRENNE, Mikel. Crítica literária e fenomenologia. In: *Estética e filosofia*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

6. GEIGER, Moritz. A estética fenomenológica. In: *Problemática da estética e estética fenomenológica*. Salvador: Publicações da Universidade da Bahia, 1958.
7. IVANOV, Viatchesláv. Duas forças no simbolismo moderno. In: CAVALIERI, A.; VÁSSINA, E.; SILVA, N. (orgs) *Tipologias do simbolismo nas culturas russa e ocidental*. São Paulo: Humanitas, 2005.
8. JAMES, William. *The varieties of religious experience: a study in human nature*. Nova Iorque: The Modern Library, 1999.
9. KOZULIN, Alex. *Vygotsky's psychology: a biography of ideas*. Cambridge, Massachussets: Harvard University Press, 1990.
10. LANG, D. M. Sumarkov's "Hamlet". A Misjudged Russian Tragedy of the Eighteenth Century. *The Modern Language Review*, vol. 43, nº1, 1948.
11. LANGDRIDGE, Darren. Phenomenology and Critical Social Psychology: Directions and debates in theory research. *Social and Personality Psychology Compass*, nº2/3, 2008.
12. PETERSON, Ronald. E. *A history of russian symbolism*. Amsterdam, Philadelphia: J. Benjamin Pub. Co., 1993
13. POMORSKA, Krystyna. *Formalismo e futurismo*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
14. SHAKESPEARE, William. Hamlet. In: *Tragédias e Comédias sombrias*. Tradução Barbara Heliadora. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.
15. STANISLAVSKI, Konstantin. *Minha vida na arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.
16. TOLMACHOV, Vassíli. Sobre as fronteiras do simbolismo. In: CAVALIERI, A.; VÁSSINA, E.; SILVA, N. (orgs) *Tipologias do simbolismo nas culturas russa e ocidental*. São Paulo: Humanitas, 2005.
17. VAN DER VEER, René; VALSINER, Jaan. *Vygotsky: uma síntese*. Tradução Cecília C. Bartalotti. São Paulo: Loyola, 1996.
18. VERESOV, Nikolai. *Undiscovered Vygotsky: Etudes on the pre-history of cultural-historical psychology*. Frankfurt: Peter Lang, 1999.
19. VIGOTSKI, Liev Semionovitch. *A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca*. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
20. VYGODSKAIA, Gita L.; LIFANOVA, Tamara M. Lev Semenovich Vygotsky. *Journal of Russian and East European Psychology*. Março-Abril, vol. 37, n. 2, 1999.
21. ZENKINE, M. Serge. Romantisme et critique littéraire en Union soviétique : le paradigme héroïque. *Romantisme*. Nº 92 (Romantisme vu de Russie), 1996.

Поступила в редакцию: 25.07.2012 г.

Сведения об авторе

Присила Насименто Маркес (Priscila Nascimento Marques) –
магистр, аспирант Университета Сан-Паулу, Бразилия (Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil)
E-mail: pri_nmarques@yahoo.com.br