

АНТАНАС АНДРИЯУСКАС¹

¹ Антанас Андрияускас родился в городе Каунас (Литва). Он является академиком Литовской Академии Наук, доктором и профессором гуманитарных наук (истории философии), заведующим кафедрой компаративистики и культурных исследований Литовского исследовательского института Культуры, президентом Литовской эстетической ассоциации. В 1973 году он закончил свое обучение в МГУ им. М. В. Ломоносова, в 1978 году защитил кандидатскую диссертацию, а в 1990 — докторскую. В 1981—1982 гг. работал в университете Сорбонны и в Коллеж де Франс; в 1996 в качестве исследователя работал в Институте искусства и археологии (*L'institute d'art et d'archéologie (L'Université de Paris-1)*), а в 1998 году в Центре исследований искусства (*Centre de Recherches sur l'art*) в Париже. В качестве приглашенного профессора работал в различных высших учебных заведениях Франции, Японии, Бельгии, Швейцарии, России и других стран. А. Андрияускас опубликовал 22 монографии, 47 исследований, 38 книг и более чем 650 научных статей на различных языках. Более чем 100 книг были подготовлены под его руководством. Поле его исследовательских интересов: история философии, эстетика, философия искусств, компаративные исследования цивилизаций, история искусства, культура Востока и история идей. Ученый был награжден «Национальной наградой за вклад в литовское образование» за серию работ, посвященных компаративным исследованиям культуры, философии, эстетики и искусства. E-mail: aandrijauskas@gmail.com

ФРАНЦУЗСКАЯ ПСИХОЛОГИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА НА ПУТИ К ПСИХОЛОГИИ ИСКУССТВА

(Перевод Евгения Доброва¹)

Абстракт

В статье исследуется вопрос, как в результате психологической реакции на спекулятивную классическую эстетику во Франции происходил процесс становления одного из самых влиятельных направлений «эстетики снизу», которое трансформировалось в отдельную область эстетических исследований — психологию искусства. Особое внимание в статье уделяется истории формирования теоретических и методологических принципов психологии искусства первой половины XX века в работах Анри Делакура, Роберта Францэ, Дениса Юсмана и других ведущих представителей французской эстетической мысли. Автор, опираясь на конкретные тексты, показывает, что французская психология искусства развивалась в условиях преодоления воздействия психологизма и антипсихологизма.

Ключевые слова

Психологическая эстетика, психология искусства, французская психология искусства, вчувствование, воображение, интуиция, Анри Делакура, Роберт Францэ, Денис Юсман.

От психологической эстетики к психологии искусства

В конце XIX века, наряду с социологической, иррационалистской, формалистской и другими теориями, отмечалось также развитие влияния психологического метода. Хотя, конечно же, не так очевидно, как в индийской и японской эстетических традициях, на Западе уже давно чувствовалась необходимость разработки психологического подхода к эстетическим проблемам и проблемам искусства. Однако

¹ *Евгений Добров* — аспирант кафедры эстетики философского факультета МГУ имени М.В.Ломоносова, ответственный секретарь редакции *Aesthetica Universalis*

только в конце XIX века, когда исследователи начали больше полагаться на строгие методы изучения эстетики и психологии искусства, стали открываться новые перспективы знания. *Появление и постепенное закрепление психологических стратегий и методов исследования, скорее всего, было связано с кризисом спекулятивной философии искусства, с распространением новых сфер изучения, с их собственными проблемами, например, экспериментальной психологией, психологией эстетического понимания, психологией искусства и т. д.*

Трансформация эстетических проблем в течение второй половины XIX века подверглась исключительному влиянию реакционного движения, вдохновленного трудами основателя позитивизма Огюста Конта и направленного против принципов спекулятивного метафизического «мышления сверху», а также влиянию радикального сдвига к эмпирически ориентированной мысли на анализ специфических фактов. Ведущие представители психологической реакции против метафизической спекуляции — Герман Гельмгольц, Густав Теодор Фехнер, Теодор Липпс, Вильгельм Вундт, Освальд Кюльпе, Иоганнес Фолькельт — полагались на достижения быстро развивающегося эмпирического знания для изучения эстетических феноменов и феноменов искусства. Используя эмпирические методы исследования физических основ визуального и слухового восприятия для экспериментов с чувственными процессами, они заложили научные основания не только психологии и физиологии, но также психологической эстетики и психологии искусства.

Возникшее на точке пересечения эстетических и психологических проблем, это новое поле научного знания развивалось поначалу (когда ученые только-только осознали вдруг важность и потенциал психологического знания) довольно-таки спонтанно. Когда психология только становилась независимой сферой знания с собственной проблематикой, было сложно в едином потоке научного

знания различить дисциплины эстетической проблематики и проблематики искусства. Однако тенденция к психологизированию эстетики в итоге настолько усилилась, что при этом появилась убежденность: эстетическое под влиянием позитивизма должно разделяться на две ветви, на философию и на психологию искусства. Некоторые исследователи также выделяют и так называемую психологическую эстетику.

Сдвиг к недавно появившейся психологической эстетике и психологии искусства стал очевидным в двухтомнике Фехнера «Vorschule der Ästhetik» («Преддверие эстетики», 1876), в котором основатель экспериментальной психологии доказывает несостоятельность принципов ранней метафизической «эстетики сверху» и развивает научный метод, базирующийся на эмпирическом наблюдении и эксперименте. Приложимые к психологической эстетике и психологии искусства методы были воспроизведены на базе концепций, широко используемых в психологии для изучения органов чувств и нервной системы. Как результат, практикуемая Фехнером и его последователями экспериментальная психология часто имеет другое название — физиологическая психология. В этом движении от эстетики к психологии Фехнер видел надежный путь приложения известных методов исследования к качественно новым принципам анализа эстетических феноменов и феноменов искусства. Методология Фехнера была направлена на все, что можно познать через чувства, на все, что пробуждает (или не пробуждает) эстетическое удовольствие в воспринимающем субъекте. Фехнер был убежден, что психология, а, следовательно, и ее составляющие — психологическая эстетика и психология искусства, — подчиняются точным математическим принципам. Через эксперименты он искал лучшие прямоугольные формы, горизонтальные и плоскостные пропорции, комбинации цветов в надежде доказать факт того, что выбор прямоугольника с пропор-

циями золотого сечения идентифицирует эстетический вкус, а также тех людей, кто восприимчив культурно и эстетически, кто чувствителен к прекрасному и т. д.

Одним из наиболее важных концептов для Фехнера, равно как и для психологической эстетики в целом, является вчувствование (*Einfühlung*). Теория эстетического вчувствования была впервые изложена в 1887 году в поздних работах нео-гегельянца Фридриха Теодора Фишера. Он заимствовал этот термин у своего сына, историка и теоретика искусств Роберта Фишера, использовавшего «вчувствование» для соотнесения мыслей и чувств субъекта с предметами и феноменами объективного мира. В эстетике, философии и психологии искусства данный концепт соотносится, в его широчайшем смысле, с проекцией создания и предчувствования ощущений субъекта, его эмоций и опыта по отношению к объектам, созданным посредством акта творчества. Здесь вчувствование указывает на объективизацию чувства идентичности с произведениями искусства, природными формами, пейзажами и т. д. — объективизацию, пробуждающую в субъекте чувство особого эстетического удовольствия.

Таким образом, хотя Фехнер и дал начало экспериментальной психологической методологии, его базирующаяся на эстетическом вчувствовании ассоциативная теория показывает, как позитивизм, несмотря на продекларированную научную строгость, постепенно трансформировался в новый вариант субъективной эстетической теории. Через концепт вчувствования Фехнер и его сподвижник Липпс стремились к теоретическому основанию методологии, которая, суммируя данные психологических экспериментов, базировалась бы на индуктивном методе. Данная тенденция наиболее ярко выражена в дедуктивно-апперцептивной концепции Липпса, идущей от эго-субъективизма Фихте и гербартовской концепции души. Данная тенденция развита в двухтомнике Липпса «*Ästhetik*» (Эстетика, 1903—

1906). Уже здесь исследование психологической эстетики зиждилось на разнообразных экспериментах, которые в своей совокупности должны были подкрепить теоретическое обоснование. По словам Вильгельма Вундта: «Этот метод в соответствующем ключе, как отмечается в более ранних работах Липпса, и в которых метод оформляется наиболее полно, является по сути своей спекулятивным и диалектическим, в то время как экспериментирование применяется чаще всего именно для возможного подтверждения наблюдения»¹ (Wundt, Grundriss der Psychologie, §2. Allgemeine Richtungen der Psychologie).

Липпс развивал давшую имя психологическому акту теорию вчувствования, которое воспринимается субъектом как специфически реальный объект, обращающий субъект к его в высшей степени личным переживаниям и опыту. Отстаиваемый мыслителем принцип работы искусства имеет не только форму, но также и витальное содержание, наполняемое путем объективизации и вчувствования. Данная объективизация может выражаться самыми разнообразными способами и предоставлять объекту разноплановое содержание, но при этом она всегда остается ментальным опытом лишь одного субъекта. По его мнению, работа искусства видится символом эстетического объекта, и должна пониматься как результат вчувствования. Липпс полагает, что искусство должно анализироваться отдельно от реального мира, без отсылок к чему-либо, выходящему за рамки изучаемой работы. При таком подходе продукт искусства становится чистым символом, понимаемым как результат

¹ «Die Methode dieser Richtung ist demnach, wie namentlich die neueren Werke von Lipps zeigen, in denen sie deutlicher zur Ausbildung gelangt ist, eine wesentlich spekulative und dialektische, während das Experiment mehr zur eventuellen Bestätigung der Betrachtungen herbeigezogen wird.».

вчувствования.

Через эстетический опыт продукт искусства одушевляется. Итак, в скульптуре, высеченной из мрамора или любого другого камня, материальные формы и конструкции «одушевлены», и в сознании воспринимающего они приобретают особое содержание и значение по причине того, что они осознаются как уникальные ценности, благодаря чему не только на материальном, но также на духовном уровне постигается их эстетическое значение. Внимание сторонников психологической эстетики переносится на субъективные психологические аспекты эстетического восприятия или же, другими словами, на в высшей степени личный опыт, который влияет на итоговые результаты процесса. Последний аспект теории Липпса позже окажет сильнейшее влияние на феноменологическую школу Эдмунда Гуссерля. Неслучайно, что в Мюнхене многие из учеников и сторонников Липпса позже примкнули к феноменологическому течению. Возвращенные в окружении Липпса идеи вне всяких сомнений повлияли на развитие феноменологии.

Достоинством внимания является тот факт, что идеи Фехнера и Липпса обеспечили развитие философии искусства. Психологическая интерпретация, появившаяся в их работах по проблемам эстетики и философии искусства, была в дальнейшем развита последователями мыслителей, использовавшими теорию вчувствования для анализа психологических аспектов искусства. Психологическая эстетика постепенно стала психологией искусства. Наиболее важными работами в данной области стали труды немецких психологов: Вильгельма Вундта, Эрнта Меймана и Рихарда Мюллера-Фрайнфельса.

Во Франции в течение 1860-х гг. появилась вторая волна психологического позитивизма (Тард Габриель, Теодюль Рибо), чьи сторонники пытались обнаружить способ приложения принципов эмпирической психологии к анализу феноменов, связанных с искусством. Однако из-за того, что в этой

стране уже была сильная, развитая гуманитарная традиция философии искусства, вторая волна не получает должного распространения. Сдвиг от позитивизма к гуманитарной концепции психологии искусства стал очевидным в работе Марио Пило «La psychologie du beau et de l'art» (Психология прекрасного и искусства, 1895). В данном труде была предпринята попытка отграничить специфическую природу эстетики от составляющих психологии искусства. В результате во Франции эмпиризм был затенен обсуждениями универсальных проблем психологии искусства, что прослеживается в работах Виктора Баша, Этьена Сурио, Анри Делакура, Андре Мальро, Жан-Поль Вебера, Дениса Юсмана, Роберта Францэ, Рене Юига и т. д. Эти мыслители стремились определить место психологии искусства в гуманитарном знании, особую природу его теоретического подхода, а также психологические и социально-психологические аспекты продуктов искусства наряду с анализом множества путей, при которых продукты искусства воздействуют на воспринимающего. Внимание также уделялось психологии творческого процесса, структуре личности художника и творческому потенциалу этой личности — вчувствованию, воображению, фантазии, вдохновению, интуиции, эмоциональному опыту и т. д. Процесс создания работ, наделенных художественной ценностью, рассматривался наряду с психологией этого процесса под следующим углом зрения: как деятель искусства погружается в творческий процесс. На развитие психологии искусства также повлияли обсуждения, нацеленные на постижение психологии художественного мышления, а также других проблем этой сферы знания.

Становление французской психологической эстетики: на пути к психологии искусства

Французская традиция психологии искусства (Эжен Верон, Виктор Баш, Анри Делакура, Андре Мальро, Жан Вебер, Денис Юсман, Роберт Францэ) по причине сильного влия-

ния быстро развивающейся художественной практики, а не спекулятивных теорий, пошла другим путем, отличным, например, от немецкой традиции психологии искусства, в которой формирование психологической мысли в своей основе разворачивалось в пространствах эстетики, психологии искусства, общей психологии и психологической эстетики.

К концу XIX века во Франции возникает волна психологического позитивизма (Эжен Верон, Габриэль Тард, Теодюль Рибо, Виктор Баш), сторонники которой совершали попытки перенести принципы эмпирической психологии на художественный анализ. Под влиянием эстетических и искусствоведческих теорий, а также психологических исследований, проблемы психологии искусства изучались в рамках экспериментальных методологических подходов. В свою очередь, под воздействием психологизма специализирующиеся в сферах эстетики и психологии искусства исследователи проявили особый интерес к областям, связанным как с проблемами эстетического восприятия, чувств, воображения, так и с проблемами художественного творчества. Однако во Франции из-за традиционно сильного гуманитарного направления, преобладавшего в психологии искусства, и его критического восприятия развития художественных практик, волна экспериментальных исследований и научных методов в изучении эстетики и психологии искусства не достигла таких же значимых результатов, как в той же Германии.

Анализируя особенности теоретической трансформации эстетики и философии искусства, доминирующих во французском академическом дискурсе, в психологию искусства, стоит, в первую очередь, заметить несколько черт, опосредующих развитие французской традиции от немецкой и британской. С одной стороны, во Франции наряду с философами, психологами и художественными критиками, формирующими академическую традицию, ведущая роль отводилась

и практикам от искусства — писателям, поэтам, художникам, не только создававшим продукты — художественные произведения, — но и публиковавшим теоретические работы. С другой стороны, напрямую сталкиваясь с комплексными проблемами художественного творчества в своей практике, они уделяли особое внимание узким проблемам психологии художественного процесса, создания продукта художественного творчества, связанным с личностью творца и его потенциалом: воображению, фантазии, вдохновению, интенции, интуиции, импровизации, условиям зарождения художественной мысли, роли эмоционального и рационального факторов в художественном процессе, художественной производительности и т. д. Среди огромного количества творцов того времени, теоретизировавших проблемы психологии искусства, в первую очередь стоит назвать Теофиля Готье, Густава Флобера, Шарля Бодлера, Артюра Рембо, Поля Верлена, Поля Сезанна, Альбера Глеза, Поля Валери, Поля Клоделя, Поля Элуара, Гийома Аполлинера, Блеза Сандрара, Марселя Пруста, Пабло Пикассо и тех представителей творческой элиты, чьи идеи и теоретические труды повлияли на развитие французской психологии искусства, посредством чего развили ее проблематику.

Стоит напомнить, что в конце XIX века воскрешенная волна позитивизма не разорвала узы с французской традицией спиритуалистической эстетики (*spiritualistic aesthetics*) и психологии искусства. Мостом, объединяющим эти две ветви знания, становится знаменитый художественный критик и философ, ученик *l'École Normale Supérieure* (Высшая нормальная школа — *Е.Д.*) — Эжен Верон, исследовавший проблемы эстетики и психологии искусства, прибегая к методу психоанализа. Его труд «*L'esthétique*» (Эстетика), изданный в 1878 году, обратил на себя заслуженное внимание общественности и был переведен не только на основные западные языки, но и на японский. Развивая индивидуалистические тен-

денции, мыслитель особенно фокусируется на личности художника и его потенциале, создавая «исследование индивидуальности художника или, другими словами, исследование философских манифестаций гениальности» (Véron 2007 132).

Отрекаясь от первостепенной роли прекрасного в классической эстетике и философии искусства, Верон смещает акцент на представления об эстетическом опыте. Исходя из этого, ученый, углубляющийся в проблемное поле, обычное для ассоциативной психологии, напрямую соотносит особенность эстетических феноменов с чувствами удовольствия или неудовольствия, испытываемыми во время процесса художественного восприятия. Верон заостряет внимание на том факте, что чувства зрения и слуха крайне важны для данного процесса, так как они напрямую связаны с мозговыми центрами, отвечающими за чувства и создание идей. Отсюда вытекают две основные разновидности художественной ориентированности, обращенной к чувственным удовольствиям, чье возникновение непосредственно зависит от работы органов зрения и слуха, к различным зрительным и слуховым колебаниям, которые явственно определяют характер двух разных по своему модусу форм художественного выражения: *выражающая*, передающая интеллектуальные эмоции, и *изобразительная*, прежде всего, напрямую взаимодействующая со зрением и слухом.

Согласно Верону, разнообразные внешние стимулы посредством чувств влияют на человеческий мозг, на его интеллектуальную, творческую и другие виды деятельности. Таким образом, исследователь пытался выяснить объективную физиологическую природу эстетики и художественного творчества, ее основания и источник. Верон ставит во главу угла поэзию как единственную, по его мнению, форму искусства, способную непосредственно выражать чувства и идеи, ввиду того, что искусство, отталкивающееся от музыкальности и языковых нюансов, создает непосредствен-

ное воздействие на сознание воспринимающего через разноплановые звуковые колебания.

В то же время, на концепцию психологии искусства по Верону несомненное влияние оказала традиция социологизирования эстетики и психологии искусства. Ученый связывал интеллектуальный аспект художественного потенциала творца и процесс художественного творчества с чувствами общности и симпатии, которым он отводил исключительную роль в процессах интеллектуального созревания и развития искусства (Ibid., p. 108). Итак, эволюция искусства, согласно работам Эжена Верона, напрямую соотносится с развитием вышеупомянутых чувств.

Еще более радикальный поворот от позитивизма к гуманитарному направлению психологической концепции искусства оформился в работах Виктора Баша. Мыслитель известен своим анализом фундаментальных немецких эстетических трудов. В 1896 он издает первый четырехтомник, посвященный истории эстетической мысли (Basch, 1896), где в значительной мере внимание отводится психологической теории вчувствования. Отдельные аспекты теории вчувствования были проанализированы в работах по эстетике, индивидуализму и интеллектуальной жизни. Баш соотносит вчувствование с символизмом, объясняя термин символического вчувствования его символическим содержанием, присутствующим в процессе восприятия мысленного феномена. Изучая теорию вчувствования, он исследует различные элементы эстетического восприятия, творческого потенциала художника и произведения искусства. Базируясь на немецкой традиции, он пытается разрешить проблемы специфики эстетики и психологии искусства. Тем не менее, в его основных теоретических и методологических убеждениях и исключительном внимании к теоретическому обобщению художественной практики Баш сам остается типичным французским культурным явлением, его идеи во многом были связаны

с концепциями психологии искусства Этьена Сюрю, Анри Делакруа, Андре Мальро — его современников и последователей.

Обсуждая раннюю стадию развития психологии искусства во Франции и сравнивая ее с немецкой традицией, можно говорить о том, что во французской психологической эстетике и отталкивающейся от нее психологии искусства интерес к эмпирическому исследованию не закрепился. Французский эмпиризм был подавлен теорией, определяющей место психологии искусства в гуманитарной научной системе, спецификой данных теоретических подходов, психологических и социально-психологических аспектов художественной деятельности, влиянием этой деятельности на воспринимающего (Анри Делакруа, Андре Мальро, Жан Вебер, Денис Юсман, Роберт Францэ, Рене Юнг и др.).

Вклад Делакруа в институализацию психологии искусства

Новый этап развития психологии искусства во Франции, при котором был осуществлен переход к системному и комплексному анализу специфических проблем психологии искусства, ассоциируется с ключевой работой Анри Делакруа «*Psychologie de l'art. Essai sur l'activité artistique*» (Психология искусства. Эссе о деятельности художника, 1927). В начале книги автор говорит об отказе от претензий на выделение универсального концепта философии искусства или психологии искусства (Delacroix 1927 1). Тем не менее, наряду с «Психологией искусства» Льва Выготского труд Делакруа, несомненно, является одним из фундаментальных трудов, посвященных всестороннему рассмотрению данной сферы научного знания в традиции западной мысли до Второй мировой войны. В затронутом «Эссе» Делакруа фокусирует внимание читателя на идеях, развитых К. Фидлером, касательно творческой деятельности художника, социально-психологического анализа субъекта художественного твор-

чества, продуктов художественной деятельности — произведений искусства, а также ряда психологических аспектов предчувствования творца и создания художественных ценностей. Перечисленные слои частично отражены в самом названии вышеупомянутой книги Делакруа.

Он заявляет, что главным объектом его исследования является не искусство, но художественная мысль и те поставленные во главу угла чувства, необходимые для аутентичного восприятия процесса художественного творчества и его продукта — художественного произведения. Книга состоит из двух основных частей. В первой внимание направлено на важность феноменов, связанных с игрой в творческом процессе, обсуждению взаимоотношений между игрой и творчеством. Далее обсуждаются анализ эстетических и психологических аспектов художественного творчества, спектр духовных состояний художника, проблемы, связанные с осмыслением идей, и, наконец, отношения между художником и творчеством. Во второй части с эстетической и психологической позиций анализируется большинство конкретных проблем, связанных с созданием музыки, поэзии и различных видов изобразительного искусства.

Отталкиваясь от частных примеров музыкальных и поэтических произведений, а также от истории изобразительного искусства, мыслитель ставит акцент на проблемах изучения игровой природы искусства, художественного предчувствования, психологических аспектов личности художника и процесса художественного созидания. Делакруа известен не только своим тонким анализом, но он также, несомненно, являлся одним из проницательных мыслителей периода, когда психология искусства только начинала обретать форму как наука, закладывая основания для новых исследовательских проблем — проблем психологии процесса художественного творчества.

Тщательно рассматривая всю совокупность проблем психологии искусства, Делакруа верно замечает, что «вгля-

дываясь в психологический аспект, можно часто заметить сходства, переполненные различиями» (Ibid., p. 43). Необходимой составляющей художественного творчества он видит его игровую природу: «Игра, — подчеркивает Делакруа, — идентична искусству тем, что эмансипирована и свободна от реальности» (Ibid., p. 43—44).

Делакруа объясняет искусство как созидание, как реализацию глубинных духовных волнений. *Художник — наблюдатель или творец (l'artiste-contemplateur ou créateur)*, — наделен особыми способностями: они определяются специфическими чертами выражения своих чувств и впечатлений, характерных для его страны или региона. С другой стороны, художник в известном смысле детерминирован на создание конкретных форм чувственного диапазона. И наконец, произведение искусства раскрывается как последнее слово искусства и, в то же время, как завершенность таинственного гения творца. Из этой мысли проистекает особое мнение Делакруа по поводу творческого процесса художника и результата его творческой деятельности. На его взгляд, вся работа художника-созидателя направлена на наделение значением по-особому гармоничного целого и его отдельных, согласованных между собой элементов в конкретном произведении искусства, в котором частные аспекты человеческой жизни в известной мере запечатлеваются в гармоничных формах.

Базируясь на эстетических представлениях Этьена Суррио, Делакруа также устанавливает свое отношение к теории вчувствования, получившей значительное отражение в немецкой традиции эстетики, философии и психологии искусства. Делакруа задает следующие основные вопросы: сохраняет ли теория вчувствования свою научную ценность по сей день? Насколько значимо утверждение ее сподвижников, что в ходе эстетического акта художественного творчества или предчувствования результатов этой деятельности мы идентифицируем нас самих с предчувствуемыми объек-

тами? На эти вопросы он не дает цельных ответов, но признает, что в жизни и особенно в творческой активности мы зачастую в определенной степени вдыхаем жизнь в ее объекты, одушевляем их и, устанавливая связи между этими объектами, придаем определенную многоуровневость нашим отношениям с этими объектами. Данный процесс является в некоторой степени игровым взаимодействием между Я и тем, что Я не является, между напряжением, характеризующим скованностью, и опьяняющим чувствованием свободы.

Из этого проистекает точка зрения, согласно которой в ходе анализа данных процессов в их психологическом аспекте диапазон вчувствования и симпатии определяется через загадочный феномен интуиции и множество форм ее выражения. Согласно концепции психологии искусства Делакура, именно интуиция становится важным инструментом познания множества аспектов процесса художественного творчества, помогая проникнуть в глубинные уровни различных этапов художественного творчества и, отталкиваясь от них, создать новое художественное творение.

Делакура интересуется точками зрения сподвижников теории вчувствования, в которой особое внимание отводится психологическому исследованию различных манифестаций интуиции. Делакура рассматривает приверженцев этой теории как представителей пост-кантианского романтизма, другими словами, придерживающихся взглядов Фридриха Шеллинга и Артура Шопенгауэра на идеи философии искусства. Делакура отдает должное неоспоримым заслугам Шопенгауэра, но при этом выше оценивает теории Т. Липпса, Й. Фолкельта, Э. Гроссе и Р. Мюллер-Фрайнфельса, лишённые излишеств.

В процессе художественного созидания и акта эстетического предчувствования мы глубоко эмоционально реагируем на различные наталкивающие на размышления ритмизованные формы, цвета, звуки, и, в некотором смысле, все они становятся неотделимыми составляющими нашей сущно-

сти. И в звуках, и цветах отображены не только различные элементы формы, но также особые вибрации, влияющие на сознание воспринимающего, вызывающие гармоничные или подчиненные структуре взаимосвязи с различными формами искусства, особые чувства симпатии. Они побуждают к более глубокому восприятию сути воспринятых структур и при этом неосознанному сравнению их витально-го распространения.

Делакруа критически оценивает теорию вчувствования Липпса и ее сущность, заключающуюся в эстетической симпатии. У Липпса и у других сторонников немецкой теории вчувствования он видит некую неопределенность, опасную для научного метода, и говорит о том, что эстетические черты данного принципа должны быть выделены более четко. Другими словами, базовые концепты этой теории, такие как имитация, симпатия и одухотворение становятся чересчур тривиальными. Делакруа подчеркивает, что «для Липпса эстетическая симпатия устраняет подлинные для повседневной жизни элементы реальности, что предполагает отделение их от объекта» (Ibid., p. 53). Суть проблемы состоит в явно обозначенном определении состояний, взаимодействующих с нашими субъективными и объективными чувствами и решениями, обусловленными некоторыми объектами. В итоге это порождает важный эстетический факт — связи между нами и внешними объектами; т.е. содержание объектов, их форма, наполнение, другими словами, идея, которая передает появление чего-либо нового. Мы ощущаем чувство эстетической симпатии по отношению к воспринимаемым объектам. В зависимости от их ценности, размера или композиции, мы ограничены конструкцией данных объектов, являющихся художественными (Ibid., p. 53). Отсюда следуют упреки в адрес концепции Липпса и его последователя Фолкельта; согласно Делакруа, чувство симпатии в их работах представлено чересчур упрощенным.

Самым интересным аспектом проблем психологии ис-

куства являются размышления Делакруа о природе искусства, творческом потенциале художника и особенно частности художественного процесса созидания. В этих сферах он показывает себя чрезвычайно пронизательным мыслителем, искусно исследующим наиболее сложные проблемы, критически обзревая достижения предшествующей психологической эстетики и психологии искусства. При рассмотрении классической философии искусства он обращает внимание на нечеткость рассуждений о том, что понимается под словом «художник» и под формами его творческого выражения. Для Делакруа художник, в первую очередь, человек, который, будучи музыкантом, поэтом либо живописцем, способен выражать бесконечность личностных манифестаций. Продуктом его творчества, таким образом, является произведение искусства, способное выразить черты его личности и частные составляющие его творческого потенциала, жизненного опыта, профессиональной техники, эстетических идеалов, приоритетов и множество других качеств.

С другой стороны, в процессе художественного созидания каждый художник, полагаясь на свои уникальные творческие силы, находится в поиске соотношения волнующих его идей с частными эпизодами своего существования. Вдохновение, согласно концепции психологии искусства по Делакруа, становится бесконечно важным компонентом творческого потенциала художника и процесса созидания как такового. Вдохновение определяется как своеобразный поток творческого процесса, придающий энергию духу художника, направляющий его во множестве других компонентов процесса художественного творчества. «Вдохновение», — подчеркивает мыслитель, — «есть особое потрясение, вызванное эмоциональным переполнением, очарованием от объекта, на который направлено внимание». Вдохновение — известная дестабилизация душевного равновесия и при этом адаптация к новому, новая систематизация предшествующего опыта. Ритм жизни не терпит пауз. По-

стоянно возникают новые ритмы. Ментальная деятельность приостанавливается, и качественно новое появляется в момент деятельности не-ментальной, но творческой» (Ibid., p. 184). Неслучайно в своей книге Делакруа отводит значительное пространство изучению вдохновения, ассоциируя с ним другие спонтанные элементы творческого потенциала художника.

Вдохновение предоставляет художнику первичные импульсы. Однако позже в процесс созидания вовлекаются другие эмоциональные и рациональные компоненты творческого процесса, сталкивая творца с дополнительными сложностями. Благодаря этому художник может сохранить чистоту творческой убежденности. Итак, согласно Делакруа, в процессе созидания для художника чрезвычайно важно «с новым взглядом подойти к гармонии всей совокупности деталей созданной работы и к своим первоначальным убеждениям» (Ibid., p. 210). Рассуждая о природе искусства и о процессе творчества, спонтанно задействующем различные элементы творческого потенциала художника, Делакруа особо выделяет взаимодействие между элементами интуитивными, эмоциональными, игровыми (которые заранее не были запланированы, сложны для обнаружения, имеют природу спонтанную, комплексную), и противопоставленным им множеством составляющих аполлонического начала. «Итак, искусство», — пишет Делакруа, — «является более составной, сложной деятельностью, нежели чем простой игрой [...] Искусство, как и игра, является творческой деятельностью, но при этом оно создает гармонично существующую реальность, создает мир, значимо существующий по своим правилам и законам» (Ibid., p. 45).

Трансформация французской психологии искусства (Юсман, Францэ)

Таким образом, в рассматриваемой области Делакруа видится одним из самых значительных мыслителей своего

времени, определившим наиболее перспективные концепции психологии искусства и впоследствии развившим от них психологию процесса художественного творчества. Влияние его идей прослеживается в трудах двух других мыслителей — А. Мальро и Д. Юсмана.

Один из наиболее влиятельных французских философов искусства второй половины XX века, Андре Мальро создал собственную концепцию психологии искусства. Еще в 1937 году он выдвинул свои первые идеи в этой сфере. Через несколько лет он опубликовал на трех языках фундаментальный труд «*La psychologie de l'art*» (Психология искусства, 1947—1953). Мальро слабо интересовался вопросами объекта психологии искусства, теоретическими основаниями и взаимодействием с родственными дисциплинами, методами исследования, категориальным аппаратом и другими сходными проблемами. Он рассматривал психологию искусства как неотделимую часть универсальной философии искусства и ее гуманитарных начал, центром внимания которой были философские аспекты художественного творчества и восприятия художественного произведения. Используя широкий контекст мировой художественной культуры, Мальро в первую очередь анализирует различаемые черты самобытного художественного творчества и разнообразные достоверные критерии, созданные теми или иными цивилизациями. Идеи немецкой теории вчувствования, сопряженные с программными взглядами сравнительной философии искусства и художественной критикой, особым образом трансформированы Мальро в рамках психологии искусства. Идеи и принципы, разработанные Мальро в его философии и психологии искусства, были подробно отражены в предыдущих текстах автора настоящей статьи (Andrijauskas 1993, 55—62).

Д. Юсман, другой последователь В. Баша и его ученика Э. Сурио, в отличие от Мальро, начал свое исследование проблем психологии искусства с нахождения точных опре-

делений исследуемого объекта и основных проблемных областей. С его точки зрения, психология искусства является составной частью более широкого эстетического знания. Центром ее внимания выступает исследование психологических проблем эстетического предчувствования и творчества. Из этого образуются три проблемных поля психологии искусства: предчувствование, художественное творчество и художественное исполнение. Находясь под влиянием идей В. Баша, Юсман близко соотносит эстетическое предчувствование с эстетическим удовольствием. Далее он соотносит их с проблемами процесса художественного созидания. Он объясняет созидание как процесс рождения, полный наслаждения, родственный по ощущениям экстатическим религиозным переживаниям. Подчеркивая важность вдохновения для творчества, Юсман выделяет основные факторы художественного процесса: оригинальность, спонтанность и качественная продуктивность.

Юсман — истинный сторонник интуитивистской психологии искусства, нивелирующей роль мысли и рациональных факторов в процессе художественного творчества. Он пишет: «Созерцание раскрывается в искусстве как побочный фактор, <...> психология художественного творчества может охватить сознание художника только через интегрированный взгляд, а не через разделение творческих начал и процессов» (Юсман 1954, 83). Сосредотачивая свое внимание на сравнительно узких психологических проблемах художественного творчества и интерпретации музыкальных и сценических произведений, в своей концепции психологии искусства Юсман разделяет проблемы художественного творчества и созерцания произведений искусства. Эта намеренная узость исследовательского поля в противоположность универсалистским стремлениям Мальро, возможно, являлась главной причиной менее значимого влияния Юсмана на историю идей психологии искусства.

В этом отношении более перспективным путем шли ис-

следования двух других основателей психологии искусства, коими являлись Ж. Вебер и Р. Францэ, уделявшие больше внимания решению актуальных теоретических проблем и разработке методов психологии искусства. Сторонник теории психоанализа, Ж. Вебер начинает свою «Психологию искусства» с объяснения специфичности объекта и методов психологии искусства, ее связи с эстетикой, философией искусства, историей искусства и художественной критикой. Вебер подчеркивает, что проблемы психологии искусства тесно взаимосвязаны с вышеупомянутыми родственными областями знания и их методологическими принципами. Вебер пишет: «Мы концептуализируем психологию искусства как исследование сознательных и бессознательных состояний, соотносимых с созданием продуктов художественной деятельности и их созерцанием» (Weber 1961, 1).

Основными исследуемыми объектами психологии искусства для французского теоретика становятся предчувствование, художник и произведение искусства. Таким образом, проводя исследования в психологии искусства, Вебер затрагивает три группы проблем: психологию предчувствования, психологию художественного творчества и психологию художественного произведения, которые анализируются как с психологической, так и с онтологической позиций. Используя достижения теории психоанализа, Вебер выдвигает интроспективную, психоаналитическую и психофеноменологическую исследовательские стратегии в качестве основных методов психологии искусства. В его работах читатель может ощутить сильное влияние психоаналитических методов и исследовательских стратегий, зачастую направляющих мыслителя к изучению периферийных проблем, менее значимых для развития психологии искусства.

При рассмотрении теоретических и методологических установок Вебера Роберт Францэ оставался более последовательным мыслителем, представившим свою концепцию в монографии «*Psychologie de l'esthétique*» (Психология эсте-

тики). Он отделяет предметное исследовательское поле психологии искусства от других родственных этому полю проблемных областей, называя их «*psychologie de l'esthétique*» (психологией эстетики). Он пишет: «Психология эстетики не является психологией искусства. Замена этих терминов была осуществлена по причинам расширения концептосферы данного знания. Из соображений точности, и в то же время выступая против чрезмерных спекуляций в сфере философии прекрасного, современная позитивистская эстетика шаг за шагом перестает быть наукой о прекрасном, оставляя в себе место лишь для науки об искусстве, а точнее — для мысли об искусстве. Но чем больше такой ограниченный, осторожный взгляд, казалось бы, находит оправдание в случае дефицита проверенных методов исследования, тем более бесполезным и фатальным видится его применение сейчас, когда гуманитарное знание создает инструменты, позволяющие устанавливать факты и связи, смущающие частного наблюдателя, на поверку являясь столь же хаотичными, сколь обреченными забвению [...]. Таким образом, здесь мы говорим об эстетике более общей, нежели наука об искусстве, и широта этого термина соответствует распространению науки, чей строгий методологический контроль можно оценить» (Francès 1968, 1–2).

Помимо ставших традиционными проблем психологии искусства ученый также интересовался дисциплинами, развившимися позднее от психологии искусства, — проблемами психологии процесса художественного созидания, которым он в своих работах отводил значительное место). Контекстуальное поле художественного творчества и коммуникации было объектом пристального изучения Францэ, внутри которого он различал проблемы художественного творчества, его художественные составляющие, предчувствие в пределах продукта художественного творчества, оценку, формальный язык и семантические структуры множества художественных форм. Психология искусства здесь соприкасается с эстети-

кой, психологией эстетики, психо-социологией, психологией процесса художественного созидания и с другими побочными дисциплинами, изучающими психологические аспекты искусства. Францэ пишет: «Все эти вопросы рассматривались либо одновременно и в общих чертах, без конкретных отсылок к социокультурным и историческим изменениям, либо же специально фокусируясь на различиях между культурами или цивилизациями. Каждый из этих подходов является значимым, и они не пересекаются. Важно только сравнение того, что было глубоко изучено. Понимание общих механизмов упрощает детализированный анализ их функционирования в пределах особых культурных границ. Кросс-культурные сравнения наконец демонстрируют то, что в итоге, в контексте этих механизмов, остается, изменяется или исчезает» (Ibid., p. 14–15).

Позже исследователь суммирует теоретические и методологические представления психологии искусства в своей статье, опубликованной в коллективном сборнике «Психология искусства и эстетики» (*Psychologie de l'art et de l'esthétique*), во вступлении к которой он отметит: «Данный коллективный труд, в первую очередь, является синтезом исследований в различных гуманитарных областях, в особенности в сферах психологии и искусства, и в более разработанной — эстетике» (*Psychologie de l'art et de l'esthétique* 1979, 7).

Попытки А. Мальро, Ж. Вебера, Р. Францэ и других представителей французской психологии искусства расширить влияния проблемного поля психологии искусства и укрепить ее теоретической и методологической базы не были забыты. В последних десятилетиях XX века эффект феноменологического, герменевтического, психоаналитического и семиотического методов становится заметно сильнее во французской психологии искусства, из них вырастают междисциплинарные и ещё более специализированные формы исследований частных проблем этой сферы знания.

Ссылки:

Andrijauskas, A. (1993). André Malraux meno filosofija. In.: Filosofija, sociologija, 1993, Nr.1, p. 55—62.

Basch, V. (1896). Essai critique sur l'esthétique de Kant. Paris: F. Alcan.

Delacroix, H. (1927). Psychologie de l'art. Essai sur l'activité artistique. Paris: F. Alcan.

Francès, R. (1968). Psychologie de l'esthétique. Paris: PUF.

Huisman, D. (1954). L'esthétique. Paris: PUF.

Psychologie de l'art et de l'esthétique. (1979). Sous dir. Robert Francès et al. Paris: PUF.

Véron, E. (2007, 1878). L'esthétique. Paris: Vrin.

Weber, J.-P. (1961). La psychologie de l'art. Paris: PUF.