

**ОТ В. ВУНДТА К Ф. БОАСУ:
ПРОБЛЕМЫ «ДОИСТОРИЧЕСКОГО» ИСКУССТВА
В ПСИХОЛОГИЧЕСКОМ КЛЮЧЕ**

В статье дается введение в антропологическое исследование искусства и эстетики, отражающее различные характеристики конца XIX века; изучается проблема отношения антропологии и психологии со времени первой публикации Вильгельмом Вундтом работ по искусству, мифам и религии. Автор утверждает, что именно Ф. Боас, известный американский антрополог, создал психолого-методологическую базу антропологии примитивного искусства. В статье также рассматриваются темы восприятия, репрезентации и культурного фона искусства.

«Никакое изучение народа не будет полным, если оно не включает его психологии»¹. После позитивистских «разоблачений» философии, под этой фразой А. Хэддона, звучащей как девиз для будущих научно-исследовательских программ в области народоведения или этнологии, могли бы подписаться едва ли

не все европейские и американские антропологи конца XIX — начала XX столетий.

С внедрением психологических методов и принципов в *сравнительное этнологическое* и *доисторическое* изучение искусства принято связывать имя Вильгельма Вундта, развернувшего профес-

сиональные дискуссии вокруг проблем образно-познавательной активности субъекта в обширной тематической плоскости мифа. Его теория учитывает известное обстоятельство, что в истории человечества искусство и миф довольно долго составляли неразрывное целое. Поэтому как предмет изучения они должны рассматриваться вместе.

Согласно Вундту, миф близок, но не тождественен искусству. Разница между первым и вторым выявляется при сопоставлении «рационалистической» и «символической» концепций мышления. Первая предполагает, что мышление в мифе совершается с помощью *конкретных образов*, то есть вполне осознанных представлений, характеризующихся «непосредственностью и крайне живой *реальностью*». Вторая вырывает образ из реального контекста, а значит, открывает дорогу символу. Отметим, что категорию символа Вундт адресует всякому образу, представляющему «какое-нибудь идейное содержание, не данное непосредственно в самом образе»². Подтвердим сказанное соответствующей авторской цитатой: «Миф, — утверждает Вундт, — не имеет никакого символического значения; пока миф о природе живет, явления постигаются непосредственно так, как их изображает миф; ...если же миф о природе благодаря своим антропоморфным превращениям совершенно потерял связь с явлением природы, то постепенно гаснет и воспоминание о его прошлом отношении к природе»³.

Для понимания сущности искусства по Вундту имеет смысл как сама процедура противопоставления мифа и искусства, так и обратный ей процесс отождествления сравниваемых друг с другом названных элементов духовной культуры. Определяясь с универсалиями, Вундт, в частности, предположил, что

анализ всякой духовной работы, в том числе — процесса создания произведения искусства, должен исходить из *общей для всех и каждого индивида в отдельности психической функции воображения (фантазии)*.

Что же такое фантазия? Ответ на этот вопрос встречается в тексте «Мифа и религии». Здесь фантазия есть функция, «выражение для духовных процессов вообще, если эти последние рассматриваются под углом зрения взаимодействия прежних впечатлений и следов прежних переживаний, и при том особом условии, что вытекающие из этого взаимодействия результаты пробуждают чувства и аффекты, которые проецируются воспринимающим субъектом в объекты»⁴. Логично предположить, что в случае дальнейшего развития темы «единства основных психических процессов», а именно — классификации субъективных чувств по степени их выраженности, любой исследователь, так же как это смог сделать Вундт, рано или поздно откроет для себя некоторое количество подвидов «фантазии вообще».

Особую ценность, в связи с построением психологической теории *доисторического* искусства, представляют мысли Вундта о различиях мифологической и эстетической фантазий. Свойством первой является «лишь то, что при ней проецирование чувств, аффектов и волевых стремлений в объекты усиливается до того, что объекты сами начинают казаться одушевленными существами. <...> Таким образом, мифологическое оживление и олицетворение являются повышенной степенью всех тех процессов, которые при описании эстетического действия обыкновенно называют «вчувствованием»⁵. В свою очередь, эстетическое вчувствование, если и достигает аффекта, то подчиняет по-

следний целиком и полностью *наглядному представлению*.

Хорошим завершающим аккордом в обсуждении темы вундтовского «следа» в психологической теории этнологического и доисторического художественного творчества рубежа XIX–XX веков может стать гипотеза «коллективности мифологического сознания», к сожалению, не получившая в работах «отца психологии» должного освещения, по всей видимости, по причине ее слабой согласованности с общим руководящим исследовательским принципом об универсальности законов индивидуального мышления. Судя по отдельным высказываниям, вводя понятие «коллективного», Вундт преследовал одну единственную цель — провести разделительную грань между мифом и искусством, о чем красноречиво свидетельствует следующий пример: «Различие ... между мифологией и собственно поэзией заключается в том, что *миф создается целым народом*, а поэтическое произведение же — это продукт творчества отдельного лица»⁶.

Добавим к этому, что, выступив в роли первооткрывателя темы психологии доисторического искусства, Вундт, сам того не подозревая, обесценил ее в самом начале, хотя бы тем, что лишил смысла расхожее в антропологических и артистических кругах начала XX века понятие «первобытное искусство».

Среди американских этнологов, специализировавшихся на проблемах искусства коренных народов мира, самым большим поклонником и пропагандистом вундтовского наследия был Франц Боас. Получив образование в университетах Германии, начав карьеру преподавателя и ученого в университете Киля, он и после переезда в США продолжал пристально следить за тем, как и в каком направлении продвигаются учеными Европы исследования в области искус-

ства вообще и народного искусства в частности.

Предваряя дальнейший рассказ о теоретико-методологических открытиях американской антропологии искусства, обрисуем кратко ситуацию с «наукой об искусстве», сложившуюся в начале XX века в европейских странах — законодательницах «научной моды»: Австрии, Англии, Германии.

Без сомнений, психология занимала почетное место в Венском университете, где курсы по психологии посещались студентами многих гуманитарных специальностей. Это подтверждает Юлиус фон Шлоссер в своем «Очерке об одном фрагменте Монтеня»; речь идет о страницах, где автор произведения обсуждает вопрос о происхождении орнамента и видит в нем скорее психологический, чем технический характер. Косвенным свидетельством непререкаемого авторитета психологии в «ученой Вене» служит работа Эммануэля Леви «Отражение природы в искусстве греческой архаики», постулирующая идею, что во всех цивилизациях морфология искусства объяснима с помощью психологии, которая, в свою очередь, тесно связана с физиологией; в случае же с пластическими искусствами — с особенностями сетчатки глаза.

Продолжая «австрийскую хронику», вспомним труд Генриха Гомперца «Некоторые психологические условия возникновения натуралистического искусства», в котором автор объяснил натурализм изображений эпохи палеолита древними представлениями о магических свойствах изображений, отождествляемых со своими прототипами. «Да простится мне эта метафора, — восклицает Эрнст Гомбрих, резюмируя все вышесказанное о методологии искусства, — но я бы сказал, что мы, венские ученые, впитали в себя методы психоло-

гии вместе с молоком нашей альма-матер»⁷.

Дорогу психологии в Англии расчитил эволюционизм. В его научной программе было все, что могло бы на первых порах поддержать начинающего антрополога, увлекшегося историей и теорией искусства: идея единства человеческого рода с вытекающим отсюда тезисом о единообразном развитии культуры; представление об однолинейной направленности и поступательном характере этого движения; наконец, требование выведения законов культурной эволюции из психических свойств индивида.

«Эволюция в декоративном искусстве» Г. Бэлфора и «Эволюция в искусстве» А. Хэддона — именно эти две лондонские публикации 1893 и 1895 годов — сразу же привлекли к себе внимание специалистов. По оценке Ф. Боаса, англичане возглавили довольно внушительную армию теоретиков-«реалистов», склонных видеть в искусстве одновременно и средство, и результат объективного познания человеком окружающего мира. Подкрепим высказанное мнение цитатами из хэддоновского текста: «Тщательно изучив большое количество рисунков, мы пришли к выводу, что как простые, так и сложные образцы являются вариациями на оригинальную тему. В большинстве случаев *рисунки* — это копии или точные изображения естественных/искусственных объектов. Ясно также, что мы имеем дело с *реалистическими образами*, представлениями реальных объектов, а не с ментальным творчеством художников»⁸.

О серьезности намерений автора, стремлении подвести научную базу под историко-искусствоведческие исследования свидетельствуют призывы Хэддона по возможности использовать в аналитике искусства методы естественных

наук (в частности — метод «биологической дедукции»), а также психологические методики по изучению действия механизма восприятия. «Наука об искусстве должна уметь опереться на принципы физики и биологии. Я не уверен, что в отношении установления «физических оснований» искусства сделано все возможное. Приятные ощущения от линий, форм и цвета связаны с «синхронными» вибрациями (характеристиками звуковых волн — Ю. Н.). Они могут возвыситься до аналогичных состояний, вызываемых звуками или «прерывистыми» вибрациями. Возможно, стоит принять во внимание характер этих вибраций, но также следует учесть и другие факторы, а именно: физиологические (структурные) параметры человеческого глаза и другие его качества индивида»⁹.

Перефразируя и переадресуя отзыв К. Маркса о труде А. Бастиана «Человек в истории», английскому антропологу А. Хэддону, скажем, что это была «попытка естественнонаучного объяснения психологии и психологического объяснения» искусства.

В указанный период времени на территории Германии антропологи были преимущественно заняты вопросами происхождения искусства. Для этой национальной научной школы характерны исследования интерпретационного характера, в которых появление разного рода изображений и украшений в доисторические времена берется как данность, а сущность феномена искусства раскрывается через его гипотетические функции.

Большинство предположений такого рода обобщают опыт экспедиционно-полевых работ этнографов. У Карла фон Штайнена, к примеру, понимание изобразительного искусства аборигенов Новой Гвинеи целиком определяется господством охотничьего быта и техно-

логией. Эрнст Гроссе со всем вниманием отнесся к жизнеобеспечивающей функции первобытного искусства: «Если бы энергия, расходуемая на художественное творчество и эстетическое наслаждение, была совершенно потеряна для серьезных и существенных задач жизни, ... то естественный подбор, без сомнения, давно уже выкинул бы, как негодные, нации, расточающие свои силы столь произвольно, и выдвинул вперед народы, одаренные более практически...»¹⁰.

Без сомнения, с позиций функционализма подходил к вопросам искусства Карл Бюхер. В специальном исследовании «Работа и ритм» он выдвинул гипотезу о происхождении музыки и поэзии из трудовых ритмов в тот исторический период, когда духовно-практическая деятельность людей была синкретична и не знала специализации. По мнению Бюхера, трудовые ритмы, тесно связанные с биологическими ритмами (процессами релаксации и напряжения мускулатуры), вносят известную долю порядка в монотонные движения, необходимые для гребли, ковки, ткачества, поковки дров и других подобных операций. «Частота и наполненность» ритма во многом зависят от типа материала, техники его обработки и особенностей формы будущего изделия. Короткие восклицания, которые издают люди при каждом основном движении, образуют основной субстрат древнейших трудовых песен, а сами песни «представляют собой не что иное, как "вокализованные" фигурации тех естественных звучаний и шумов, которые неразрывно связаны с самой работой или вызываются ею»¹¹.

Научные суждения исследователей, как правило, несут отпечаток представлений, доминирующих в тех обществах и в то время, где и когда они живут и

работают. Поэтому в случае с Германией мы были вправе ожидать от ее антропологов глубокой заинтересованности и эрудиции в вопросах психологии. Вместо этого мы столкнулись с желанием немецких ученых направить «науку об искусстве» на путь развития, который открывала перед бывшими гуманитарными науками европейская социология. «Мы будем рассматривать искусство первобытных людей как социальное явление, социальную функцию»¹², — сказал Гроссе, довольно точно обозначив этой фразой свой научный интерес и научные приоритеты коллег.

Возвращаясь в русло психологической парадигмы, вспомним имя Ф. Боаса, который, собственно, и перенес на американскую почву концептуальные модели естественнонаучной и гуманитарной психологии. Попытаемся усвоить, прежде всего, почему, отчетливо представляя себе ситуацию начала века в виде нескольких методологических альтернатив (наличие социологического, исторического, эстетического и других подходов), он сделал свой выбор в пользу «психологии народов» Вундта.

В разные периоды истории, определяя смысл искусства как особой сферы деятельности людей, теоретики шли разными путями: видели его назначение то в познании реального мира, то в созидании мира вымышленного, идеального, то в выражении внутреннего мира художника, то в организации общения людей, то в чисто игровой активности. В каждой из этих версий присутствие индивидуального, случайного психологического фактора казалось само собой разумеющимся. Между тем, науке надлежит игнорировать опыт всего случайного. Снять это противоречие довольно сложно, однако не невозможно. История появления этнической психологии — яркий тому пример.

В программной статье первого номера немецкого «Журнала психологии народов и языкознания» необходимость развития новой науки объяснялась потребностью исследовать законы душевной жизни не только отдельных индивидов, но также целых общностей, народов (этносов). В складывавшейся ситуации оттолкнуть от себя предложения к научному сотрудничеству, не испробовав новые методики, подходы мог бы менее прозорливый и талантливый этнолог, но только не Боас.

Боас использовал в своих работах следующий ряд наиболее общих, в равной мере применимых для каждой из названных наук (то есть психологии искусства и этнографии/антропологии искусства) положений:

— фундаментальный принцип тождества психических процессов у людей всех рас;

— мнение о «производности» искусства от истории;

— представление о детерминированности истории искусства социально-культурным и психофизиологическим факторами.

Выбор не был случайным. Осуществляя старт с перечисленных позиций, казалось, можно было рассчитывать на успешное решение двуединой задачи: открыть законы, управляющие деятельностью человеческого разума, и реконструировать историю человеческой культуры и цивилизации¹³.

В работах 1920–30-х годов Боас, однако, гораздо сдержаннее говорил об общих законах развития человеческой культуры, все дальше отходя от эволюционизма. Он, в частности, требовал большой осмотрительности в интерпретации культурных явлений, когда у разных народов в разных странах обнаруживались сходства и параллельные

формы или когда, к примеру, возникал вопрос, какая из сопоставляемых форм древнее: реалистический или геометрический стили орнамента.

Психология вытесняет хронологию, полагал Боас, если следствие (происхождение) ставится в зависимость от психологической причины (мотивации): «При изучении происхождения графического и пластического искусств первобытных людей следует различать два аспекта: 1) существование конвенционального типа искусства производного от технического мастерства и 2) другие типы, развивающиеся из попыток людей *представить* в графическом виде интересующие их объекты. ... Во втором случае мы сталкиваемся с образами, в отношении которых В. Вундт использовал характеристику «*Augenblickskunst*» — то есть считал их *формами, передающими мгновенные впечатления* от конкретного опыта и возникающими в определенный момент времени. Такие графические рисунки и скульптурные изображения практически лишены художественного (декоративного) элемента. Они всегда технически несовершенны и грубы по форме»¹⁴.

Из той же самой потребности людей чувствовать и осмысливать мир происходит реалистическое искусство, с той лишь разницей, что 1) из всех видов изобразительного искусства оно более всего сохраняет «верность натуре», свойство, ассоциирующееся у людей с близкими, но не тождественными по смыслу понятиями «правдивость», «объективность», «схожесть»; 2) на «переднем плане» реализма стоит *не впечатление, а восприятие*¹⁵.

Сложная природа изобразительности, полагал Боас, находит отражение в многозначности английского слова «representative» (репрезентативный), выступающего в роли определения к существ-

вительному «искусство»¹⁶, а особенность изобразительного способа репрезентации состоит в том, что он осуществляется путем демонстрации зрителю некоторых свойств и отношений отсутствующего объекта, благодаря чему воспринимающий субъект может буквально *увидеть* репрезентируемый объект в самом изображении. При этом визуальное правдоподобие последнего зависит от возможностей воздействия изображения на зрителя, точнее, от способности изображения *заставить* зрителя видеть в нем отсутствующие объекты.

Зададим очередной вопрос: «какие качества изображения действуют на нас принудительно»? И, как и прежде, найдем ответ у Боаса: «Когда мы изучаем продукты искусства простых людей, мы находим, что в целом *используемый метод* совершенно чужд нашим современным чувствам». Европейский художник рисует буквально то, что видит, хотя он знает, что «на самом деле» это неверно, в то время как туземец рисует то, о чем знает: «если мы видим человека со стороны спины, то глаза, нос, и рот остаются невидимыми», но без них человек не человек. «Эта идея настолько фундаментальна для большинства простых людей, что мы находим, практически в каждом случае создания изображения, попытку *представлять те элементы, которые считаются существенными характеристиками объекта*. Очевидно, что когда

это происходит, действие другого принципа, а именно — воплощать в образе моментальные впечатления — откладывается в сторону»¹⁷.

Вместе с Боасом мы пришли к выводу, что для всех народов мира «принудительно» действующими на психические процессы чувственного познания факторами являются *некоторые культурные условности*. Для туземцев это: схематизм или символика, симметрично развернутые изображения, перемещение на другое место деталей, произвольно оторванных от целого, воспроизведение одного лица в фас двумя профильными изображениями и многое другое. Для европейцев это: линейная, воздушная перспектива, перспектива деталей, различное затенение трехмерных объектов и так далее.

В наши дни уже никто не сомневается, что теория и практика разных наук, двигаясь навстречу друг другу, способны предлагать новое решение старых проблем. Ясно, что следует изучать не только конечный результат, но и сам процесс и решения (приемы, мотивы, в каком отношении находится содержание этих задач к реальной практике представителей народов, с которыми проводится данное исследование). Думается, что диалог Вундта—Боаса — это достойный вклад в развитие методологии междисциплинарных гуманитарных исследований.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Фрагмент высказывания английского антрополога А. Хэдона цитируется по книге: Коул М. Культурно-историческая психология. М., 1997. С. 57.

² Цит. по.: История религии. От слова к вере. Миф и религия. М.; СПб., 2002. С. 273.

³ Там же. С. 179.

⁴ Цит. по кн.: Сердюков Ю. М. Практикум по философии. Петропавловск-Камчатский. 1994. С. 36.

⁵ Там же. С. 36.

⁶ Цит. по.: История религии. От слова к вере. Миф и религия. М.; СПб., 2002. С. 274.

⁷ Цит. по.: Базен Ж. История истории искусства от Вазари до наших дней. М., 1995. С. 245.

⁸ *Haddon A. C.* Evolution of Art, London, 1895. P. 308–309.

⁹ *Ibid.* P. 306–307.

¹⁰ *Гроссе Э.* Происхождение искусства. М., 1899. С. 290.

¹¹ См.: *Шерстобитов В.* У истоков искусства. М., 1971. С. 130.

¹² *Гроссе Э.* Указ. изд. С. 47.

¹³ Об этом подробнее см.: *Boas F.* Language and Culture. New York, 1940.

¹⁴ *Boas F.* Race, Language and Culture, New York, 1949. P. 535–540.

¹⁵ «Когда психологи говорят о восприятии, они обычно имеют в виду процесс, при помощи которых люди организуют и перерабатывают информацию преимущественно сенсорного происхождения». Они же подчеркивают, что восприятие включает в себя активную переработку информации и не является пассивной, «непосредственной копией» внешнего мира. См. об этом: *Коул М., Скрибнер С.* Культура и мышление. М., 1977. С. 81.

¹⁶ «Внутри фразы «изобразительное искусство» скрыто суждение, что художественное произведение влияет на нас не столько формой, сколько, прежде всего, ... содержанием». Цит. по: *Boas F.* Primitive Art. Oslo, 1927. P. 64.

¹⁷ *Boas F.* Race, Language and Culture. New York, 1949. P. 535–540.

Yu. Novik

FROM W.WUNDT TO F.BOAS: PSYCHOLOGICAL PROBLEMS OF «PRIMITIVE» ART

An introduction to the anthropological study of art and aesthetics reflecting a variety that characterized the subject at the end of the 19th century is given. The issue of the relationship between anthropology and psychology since Wilhelm Wundt's first publication of his works on art, myth and religion is studied. It is claimed that it was F. Boas, a well known American anthropologist, who created a psychological methodological basis of the anthropology of primitive art W. Wundt's arguments about a psychological unity of mankind. The themes of perception, representation, cultural background of art are also in focus in this paper.