

ЛАРИСА ВЛАДИМИРОВНА ШЕВЧЕНКО



Родилась в 1976 году.

В 2000 г. окончила филологический факультет Томского государственного университета.

2011 г. – защита кандидатской диссертации по теме «Художественно-эстетическое в контексте энергийно-личностной онтологии».

Доцент кафедры философии и социологии Томского университета систем управления и радиоэлектроники (ТУСУР).

«ВНУТРЕННЯЯ ФОРМА ЧЕЛОВЕКА» КАК ПАРОВАЯ ЗЕМЛЯ «СОКРОВЕННОГО СЕРДЦА»

Во все времена наивности хватало чтобы выжить...

Павлентий Киринос

Начнём с проблемы, вызвавшей к жизни размышления о «внутренней форме человека». Работа в сфере высшего массового образования, в рамках так называемых гуманитарных предметов, рано или поздно подводит к необходимости выявления антропологического, онтологического ориентира: к чему апеллировать в каждом сидящем в аудитории человеке? Как возможно познавать истории Данте, Гамлета, Уинстона Смита и других? Ведь подобные истории – лишь след гораздо большего, и каким образом можно добраться до этого большего, не ограничиваясь рассмотрением следствий: культурологических, социально-исторических, поэтических и пр.? Речь не идёт о постановке неких компетенций, формировании культурологических знаний или мыслительных способностей, речь идёт о возможности личного отношения, истоком которого является «первое лицо». Поэт, филолог и философ О.А. Седакова говорит об этом так: «Забыть о том, что ты представляешь собой в третьем лице, в зеркале. Тогда твоё “первое лицо”, не социальное, не рефлексивное, и начинает существовать – вникая во что-то»¹. Таким образом, гуманитарному предмету должна сопутствовать некоторая возможность «забвения себя в третьем лице», некая презумпция «первого лица».

Здесь уместно вспомнить слова И.А. Бродского из нобелевской лекции о том, что: «если искусство чему-то и учит (и художника – в первую голову), то именно частности человеческого существования. Будучи наиболее древней – и наиболее буквальной – формой частного предпринимательства, оно вольно или невольно поощряет в человеке именно его ощущение индивидуальности, уникальности, отдельности – превращая его из общественного животного в личность. <...> Произведения искусства, литературы в особенности и стихотворение в частности обращаются к человеку тет-а-тет, вступая с ним в прямые, без посредников, отношения. <...> Эстетическое чутье в человеке развивается весьма стремительно, ибо, даже не полностью отдавая себе отчет в том, чем он является и что ему на самом деле необходимо, человек, как правило, инстинктивно знает, что ему не нравится и

¹ Седакова О.А. Чтобы речь стала твоей речью // НЛО. – 1996. – № 17. – С. 318.

что его не устраивает. В антропологическом смысле, повторяю, человек является существом эстетическим прежде, чем этическим»².

В словах поэта отношение человека к искусству, являясь залогом личного в человеке, видится как объективное, уже состоявшееся, данное, однако в нашей ситуации, в ситуации человека из образования, человека-посредника, это каждый раз ещё только должно случаться. Итак, понимание искусства как основы антропологического (личного) предполагает особый взгляд на художественно-эстетическое сознание, ведь из учебников эстетики далеко не очевидно, что это наука о способах выражения «первого лица».

В поисках подходов и концепций, соответствующих нашему пониманию эстетического и нашим задачам, мы обратились к ряду работ³, в которых рассматриваются и сопоставляются два принципа художественно-эстетического мышления, берущих своё начало в античной и ветхозаветной традициях и отражающих разные понимания мировидения и человека. Не имея возможности в рамках данной статьи рассмотреть этот вопрос подробно, предельно кратко зафиксируем основные особенности двух обозначенных принципов.

В античной культуре при главенстве категорий «сущего», «эйдоса» возникает строгое понимание сферы искусства как вторичной действительности – отдельной и чётко ограниченной. «Эйдосу», идее-образцу соответствуют «объектно-овнешняющие» формы, имеющие статус идеала, нормы, правила, которые господствуют над произвольным, чувственно-конкретным. В основе художественного языка – образ-понятие («риторическое слово»), оперирующее готовым репертуаром смыслов. Основной принцип искусства – мимесис – понимается в таком контексте как натуралистически-подробное воспроизведение уже осмысленного. Специфика творческого процесса определяется категориями формы и материи, где форма – это идея, упорядочивающая неорганизованную и хаотическую массу. Таким образом, автор уподобляется творцу-демиургу, мастеру, создающему мир с помощью идей-легал. Что касается антропологического аспекта, то человек предстаёт в таком художественном мире посредством характера, маски, роли. Характер – это чужое «я» исследованное и описанное как вещь: человек, понятый объектно. Исходный смысл слова (гр. «*χαρακτηρ*») означает вырезанную печать, вдавленный отпечаток печати, т.е. чётко очерченный и зафиксированный пластичный облик, который легко распознать среди других. Маска опосредует характеристику человека в античных драматических жанрах (сами слова «*προσῳλον*» «*persona*», передающие в древнегреческом и латинском языках понятие личности, означают театральную маску и театральную роль). Таким образом, неподвижно-чёткая, до конца выявленная маска – это смысловой предел непрерывно выявляющегося лица. «Маска – это больше лицо, чем само лицо.<...> Лицо живёт, но маска пребывает. У лица есть своя история; маска – это чистая структура, очистившаяся от истории и через это достигшая полной самоопределённости»⁴. В греческой литературе образ человека однозначно и жёстко

² Бродский И.А. Нобелевская лекция. – URL: <http://lib.ru/BRODSKIJ/lect.txt>

³ Аверинцев С.С. Греческая «литература» и ближневосточная «словесность» (противостояние и встреча двух творческих принципов) // Типология и взаимосвязи литератур древнего мира. – М.: Наука, 1971. – 309 с.; Азербайхан Э. Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе. – СПб.: Университетская книга, 2000. – 511с.; Ахутин А.В. Тяжба о бытии. – М.: Русское феноменологическое общество, 1996. – 304 с.; Десницкий А. Поэтика библейского параллелизма. – М.: Библейско-богословский институт св. апостола Андрея, 2007. – 554 с.; Потеранц Г., Миркина Э. В тени вавилонской башни. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2004. – 368 с.; Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. – М.: Восточная литература РАН, 1998. – 798 с. и др.

⁴ Аверинцев С.С. Греческая «литература» и ближневосточная «словесность» (противостояние и встреча двух творческих принципов) // Типология и взаимосвязи литератур древнего мира. – М.: Наука, 1971. – С. 218.

локализуется в замкнутом, пластично-оформленном «индивидууме», как объект рассмотрения со стороны. Это предполагает строгую детерминированность человеческих самопроявлений своей «природой», своим «нравом».

Что касается ветхозаветной словесности, там также можно найти немало наблюдений за особенностями человеческого поведения, за разнообразными состояниями человека. Однако душевные свойства описываются в Библии не как предметный атрибут, а динамично, событийно. «Характер» и психологические состояния отделены друг от друга: психические состояния описываются вне тесной связи с человеком в целом, его характером. Чувства находятся вне людей, хотя и пронизывают все их действия, смешиваются с чувствами автора. В Библии душевное состояние даётся как захватывающая человека стихия, как один из общих модусов человеческого мира, внутри которого ощущают себя и автор и читатель. Человек показан здесь не как «характер» и не как «маска», а как живой и экспрессивный. Ветхозаветная традиция в целом, основываясь на устремлении к Сверхсущему Богу, не имеющему сколь бы то ни было определённых характеристик, вырабатывает особое художественно-эстетическое мышление, сравнимое с неким «органом» исповедания своих глубинных ощущений и вопрошания всегда загадочного, безусловного и чудесного Вседержителя. Этому соответствуют такие «необъективируемые» средства поэтики как параллелизм, символизм, многозначность художественного языка. Ключевой здесь является категория стиля (не как она понималась античной поэтикой – «индивидуальный стиль» как уровень владения поэтическим языком, а как она начала оформляться позже в романтической и постромантической эстетике – как выражение незримого но осязаемого и событийно постигаемого (другими) «внутреннего человека»). С таким понятием стиля тесно связан основной принцип творческой деятельности – принцип «вживания», вытекающий из максимально внимательного прислушивания к себе и к миру, что выражается в некоей дорефлективной достоверности изображаемого.

Заметим здесь, что, исходя из нашей дефиниции, эстетическое сознание, сложившееся в античности, репрезентирует взгляд «третьего лица», тогда как ветхозаветная поэтика даёт пример выражения «первого лица». Отметим также, что сам художественный способ видения, изображения (выражения) человека, изначально являющийся лишь функцией от понимания человека, в дальнейшем, отделяясь и оформляясь в самостоятельный художественный принцип, начинает определять наши представления о человеке (о себе, о «я»). С этой точки зрения художественное сознание – это средство открытия, явления человека «первого лица», легко превращающееся в свою противоположность – в средство закрытия и безличия. Таким образом, рассмотрение закономерностей развития таких художественно-эстетических способов и принципов, их рефлексия – важный элемент работы, связанной с представлением (и ставленничеством) человека в «первом лице».

Далее, в целях понимания закономерностей, специфики художественного мышления в целом, обратимся к распространённой в отечественной филологии периодизации культурных эпох, разработанной рядом филологов (С.С. Аверинцев, А.В. Михайлов и др.). На основе становления и трансформации категорий поэтики, типов художественных целостностей эти исследователи выделили три наиболее общих и устойчивых типа художественного сознания: 1) архаический или мифопоэтический, 2) рефлексивно-традиционалистский или нормативный, 3) индивидуально-творческий или исторический. Хронологические рубежи между этими типами сознания определены VI–V вв. до н.э. и концом XVIII в.

Первому, архаическому типу соответствует поэтика синкретизма, определяемая через основной принцип семантического тождества при различии форм, где различие

лишь внешнее проявление внутреннего единства: мифотворческое сознание повторяет одно и то же в разных формах, не связывая их причинной связью. Второму, рефлексивно-традиционалистскому типу соответствуют принципы, выработанные классической античностью. Авторы данной концепции дают такие определения традиционалистской культуры: эйдетическая, мифо-риторическая, морально-риторическая, «культура готового слова». Третий, индивидуально-творческий тип художественного сознания характеризуется тем, что в нём обретают независимость субъективные категории поэтики, вследствие чего все прежние установления приобретают качества открытости и вероятности. Литературовед С.Н. Бройтман вводит в качестве определения этого типа художественного сознания понятие «художественной модальности». В изменившемся эстетико-художественном мире образ и идея, имеющие на стадии эйдетической эстетики стабильную связь, теперь приобретают автономный статус и модальные отношения. Это в свою очередь видоизменяет все категории и принципы, ведущей становится категория «отношения», модуса, а художественный смысл теряет свою однозначную определённость и превращается в «поле» значений и отношений. Такие изменения, по мнению С.Н. Бройтмана, являются следствием нового понимания целостности мира. «Эта целостность теперь предстала не как чисто предметная или чисто идеальная, а как модальная. *Мир един не как вещь или идея, а как состояние этих двух автономных начал, между которыми всегда остаётся непроходимая черта*, – отсюда и невыразимое, или в более поздней интерпретации, соответствие, не заполняющее “зияния”»⁵.

В работе, посвящённой творчеству Д. Джойса, анализируя процессы, происходящие в современном искусстве, С.С. Хоружий пишет: «В XX веке получили распространение новые выразительные средства и художественные системы, полней и разнообразней реализующие возможности эстетической формы и придающие ей новые функции. Здесь отвергаются любые идеи, вносимые в произведение искусства извне, безотносительно к художественным заданиям, налагаемым в качестве внешнего заказа. Но взамен этого, сама художественная система произведения, его поэтика, способна нести в себе любое, вообще говоря, концептуальное содержание. Уже не языком лобовых деклараций, но собственным, имманентным искусству, эстетическим языком в ней могут быть закодированы модель мира, концепция человека, парадигмы человеческих отношений. У современной прозы её истинная философия – в её поэтике, она внедрена, встроена в неё»⁶. «Аналитическая и техническая направленность этой поэтики ведёт к тому, что формальные средства обретают самоценность и суверенность, почти переставая служить обычным образовательно-повествовательным целям и, в частности, созданию “цельных образов”»⁷.

Эти и подобные суждения об особенностях современных художественных реалий основываются на представлении о некоем некогда целостном и едином, а ныне подвергшемся трансформации художественно-эстетическом сознании, выраженном в постулатах классической эстетики (в вышеприведённой типологии это рефлексивно-традиционалистский тип). Однако если вслед за А.В. Ахутиным рассматривать античную и библейскую культуры как альтернативные выходы из мифологического сознания, то выделенные нами выше два типа художественно-эстетического сознания, «встретившиеся» впоследствии в процессе становления христианской доктрины,

⁵ Теория литературы: Учебное пособие для вузов: В 2 т. / Под ред. Н.Д. Тамарченко. – Т. 2: Бройтман С.Н. Историческая поэтика. – 2-е изд., испр. – М.: Академия, 2007. – С. 229.

⁶ Хоружий С.С. «Улисс» в русском зеркале // Джойс Д. Собрание сочинений: В 3 т. Т. 3. Улисс: роман (часть III). – М.: ЗнаК, 1994. – С. 441.

⁷ Там же. – С. 471.

видятся как противоречивые и сложносуществующие основания европейского эстетического сознания. Причём, если античные принципы были отрефлексированы, теоретически оформлены и стали образцом эстетики в её классическом понимании, ветхозаветные и новозаветные художественно-эстетические феномены не имели такой степени осознанности и вынужденно осмыслились посредством категорий, берущих начало в «Поэтике» Аристотеля. В «чистом» виде такие художественные формы и принципы не являлись предметом искусства, а всецело принадлежали сфере культа (литургия, иконопись), и лишь в условиях разрушения канонов классической эстетики, её фундаментальных категорий, у них появляется возможность проявления и легитимации. Это даёт основания посмотреть на современное состояние эстетического сознания в ином залого.

В свете такого взгляда, примечательны наблюдения героини современного романа, фиксирующие неустрашимую экспансию «безличных» форм в искусстве и в жизни: «Я не сознавала, что девять десятых своего времени трачу именно на поиски собственного отражения – будь то в стекле витрин, глазах окружающих или своих собственных мыслях, ещё не понимая до конца, что среди зарослей этих множащихся зеркал теряется из виду та главная дорога, которую единственно и следует иметь перед собой. <...> Уже давно всё в мире выстроено на видении, которое, впрочем, не ведает, что творит»⁸. «Всё происходит в воздухе, кишашем готовыми образами, вот почему мы так быстро стареем. Готовая истина, как земляной червь, пропускает сквозь себя человека, не успевающего очнуться от первозданного сна детства»⁹. «И музыка и книги и жизнь объединились против нашего воображения, готовые образы и надуманные чувства обобрали его, и мы давно путешествуем зайцами, за чужой счёт, наперёд известными маршрутами»¹⁰. «Человеческий глаз распахнут как щель копилки, в которую, толпясь, проскальзывают картины – чем ярче и доходчивее, тем вернее. На передний план выплывает всё, что имеет форму, что прошло режиссуру, отесняя, отбирая у сердца догадку, что прозрачность и есть несущая конструкция бытия, как пузырьки воздуха, лепятся души, над оболочкой вещи такие играют зарницы, но человеческий глаз не спешит их увидеть»¹¹.

В поисках идей и концептов, осмысляющих «перволичные»¹² формы сознания, нас привлек ряд понятий, ключевой в которых, на наш взгляд, является идея «внутренней формы». Кратко обозначим основные вехи осмысления этой идеи. В трудах В. фон Гумбольдта¹³ понятие «внутренней формы» стало необходимым для того, чтобы объяснить сложную природу отношений слов и вещей: не имея объективных значений, и в то же время, не являясь произвольной системой знаков, язык понимался Гумбольдтом как звуковой знаковый материал, и уподоблялся мостику между субъективным и объективным. В ранних трудах отечественного литературоведа А.А. Потебни «внутренняя форма» стала пониматься как «ближайшее этимологическое значение слова, тот способ, каким выражается содержание»¹⁴. В отличие от гумбольдтовской внутренней формы языка, равномерно пронизывающей все акты языковой деятельности, внутренняя форма слова в поздних работах Потебни

⁸ Полянская И. Прохождение тени. – М.: Вагриус, 1999. – С. 17.

⁹ Там же. – С. 68.

¹⁰ Там же. – С. 147.

¹¹ Там же. – С. 161.

¹² Оговоримся, что этой метафорой нами обозначается гипотетический тип художественного сознания, берущего истоки в библейской традиции и не имеющего на сегодняшний день целостного концептуального осмысления.

¹³ Гумбольдт В. Избранные труды по языкознанию. – М.: Прогресс, 2000.

¹⁴ Потебня А.А. Слово и миф. – М.: Правда, 1989. – С. 175.

понимается как то, что сконцентрировано в особых, динамически акцентированных точках речи и представляет собой особый чувственно-смысловой сгусток. В специальной работе Г.Г. Шпета эта категория понимается как проявление авторской личности, индивидуальное проявление языка, который именно в такой индивидуальной надстройке и обретает свой высший смысл. Современный исследователь С. Зенкин делает следующее заключение: «переосмысление идеи внутренней формы слова/языка в русской теории первой трети XX в. было связано с поисками аналитических инструментов для анализа форм творческого присутствия человека в языке»¹⁵. Одно из глубоких пониманий внутренней формы принадлежит В.В. Бибихину: «Внутренняя форма есть чистое отношение, не требующее для себя никакого объективного закрепления, ни собственно даже содержания вообще <...>. Для чистого отношения достаточно чтобы содержание, чувство, опыт, настроение, восприятие, что угодно, отсутствие восприятия, «вторично участвовало» – в чём? В самом себе! Надо, чтобы что-то вступило в «отношение», сначала к себе самому»¹⁶.

В контексте нашей задачи (оспособление презумпции «первого лица») внутренняя форма видится как некий канал, предназначенный для сообщения сокровенного, предельного «я» с внешним, сформованным «он» («она»). Однако метафора «канала» не позволяет в полноте отобразить содержание взятого нами в своих задачах понятия «внутренней формы», а именно, его принципиальной двуплановости. Помимо связи, внутренняя форма позволяет удерживать промежуточную позицию между «я» и «он», за счёт которой возможен процесс адаптации одного к другому. Это скорее можно назвать «путём». Причём важно понимать, что даже если и посчастливится как-либо оформить, соорудить такую «внутреннюю форму», к ней ни в коей мере нельзя относиться как к инструменту, гарантирующему тот или иной результат, подобное отношение в данном контексте можно охарактеризовать как манипуляцию. Такой «канал-путь» нужно понимать не более чем оспособление возможности.

В поисках феноменов «внутренней формы» и их осмысления, наше внимание привлекли такие понятия как «внутренняя речь» Л.С. Выготского, «опосредствование» Б.Д. Эльконина, «помысел» С.С. Хоружего и, особенно, поскольку это относится к сфере эстетического, «внеаходимость» М.М. Бахтина. Не вдаваясь в разбор особенностей названных феноменов, отметим, что, не имея однозначной формализации, «внутренняя форма» всё же обладает потенциальной устойчивостью, что позволяет в той или иной мере «воспроизводить» этот феномен, в том числе и в образовательной практике. Описание такого опыта и будет представлено во второй части статьи.

Итак, в процессе работы в различных заведениях массового образования, у меня появилась острая потребность в таком стиле работы, который бы отражал презумпцию «первого лица». Говоря другими словами, в некий момент я поняла, что когда относишься к сидящим в аудитории людям как к кому-то (скорее чему-то) известному, определяемому, к примеру, законами возрастной психологии, социологии и пр., то общение в учебной аудитории начинает формализоваться и превращается в безысходное начётничество и скуку. И это ещё не самое страшное! В некоторые моменты появляется презрение к людям, таким определённым и однозначным. Не раз на опыте удостоверилась, что как только позволяешь такому отношению возникнуть, можно даже не открывать дверь аудитории, ничего собственно образовательного в такие минуты не происходит, а скорее наоборот. Тогда я стала учиться не видеть студентов и школьников определёнными и понятными, а смотреть на них как на исток чего-то

¹⁵ Зенкин С. Форма внутренняя и внешняя // Русская теория: 1920–1930-е годы. Материалы 10-х Лотмановских чтений / Сост. и отв. ред. С. Зенкин. – М.: РГГУ, 2004. – С. 161.

¹⁶ Бибихин В.В. В поисках сути слова // Слово и событие. – М.: Эдиториал УРСС, 2001. – С. 77.

большого, потаённого и сокрытого до времени, возможно даже грозного и опасного, но всё-таки живого и интересного. Такой взгляд существенно изменил сам учебный процесс. Появились особые требования к материалу, с которым нужно работать, основная работа перенеслась в пространство «интер» (между). Возникло два плана: «внешний» – освоение какой-либо темы, концепции, технологии, условно говоря, объективной информации и «внутренний» – усилие проявить и почувствовать своё отношение к объективному, понять своё место в нём (или их отсутствие).

Приведу пример. Типичное занятие по речевой практике, где студентам нужно сделать краткий доклад (сообщение) на выбранную тему¹⁷. В обычном варианте это занятие предполагает выступление, выделение формальных критериев (богатство лексического запаса, применение риторических фигур, раскрытие темы и пр.) и их оценку. Когда же появляется «второй» план – план личного отношения, то такое занятие кардинально видоизменяется. Изначально мы обсуждаем некоторые формальные критерии, но акцент делаем не на них, а на выборе темы сообщения, на её осознанности, при этом вполне возможна ситуация отказа делать сообщение, однако нужно внятно объяснить причину. Далее, после того как чьё-либо сообщение прозвучало, начинается не столько оценка внешних параметров, сколько попытка отношения. Так, очень часто выясняется, что выступления, которые с точки зрения формальных критериев безупречны, вызывают внутренний дискомфорт, отчуждение, скуку; а, к примеру, не скрытые признаки волнения и стеснения говорят о важности для говорящего его темы и этим зарождают интерес; а излишняя искренность вызывает страх, понимание своей неготовности к такому восприятию, незащищённости и неспособленности, неуместности этого в данной ситуации; выясняется, что смех выражает очень разное: от ощущения бесчувствия, до солидарности и единения. Однако эти обобщения не отражают основного: главным в этом задании является то, как именно каждый человек высказывает своё отношение. Разумеется, очень часто отказываются высказываться, лукавят, говорят банальности и пр., но даже если у одного-двух человек из группы получается, то это всегда порождает особую атмосферу заинтересованности, захваченности и осознание важного образовательного события.

Подобные практики подтолкнули меня к поиску некоторых моделей, идей, позволяющих вообразить взаимосвязь «внутреннего» (невыразимого во всей полноте «сокровенного сердца») и «внешнего» (сформованных, утвердившихся представлений о человеке: его ролей, характерных типологий и пр.). Такой идеей и явилась идея «внутренней формы». Так, перенос этой концепции на антропологические реалии, помог мне обобщить некоторые наблюдения. В последние годы я стала обращать внимание на такую особенность студентов и школьников, как их «стилизованность» (от понятия «стилизация», а не от «стиль»), гибкость в освоении «внешних» форм, кои в современной культурной среде представлены в огромном разнообразии. Так, однажды я стала свидетелем того, как весьма юная девушка, представившись новым друзьям фотографом (дело было в летнем семейном лагере, куда приезжают отдыхать родители и учителя с разновозрастными детьми), предложила провести фотосессию. Находясь неподалёку, я с любопытством прислушивалась к её словам, как искусно она просила новообретённого клиента изменить позу, сделать определённое выражение лица и пр. Речь её была очень гладкой, динамичной. Уже вечером, эта же девушка проводила пробное занятие для всех желающих по шейпингу, что тоже сопровождалось очень чёткими, уверенными пояснениями. Ощущая ту лёгкость и техническую отлаженность с которой всё это делалось, я с улыбкой вспоминала один

¹⁷ Речь идёт о студентах первого курса технических специальностей.

разговор со своей хорошей знакомой, которая, посещая различные школы фотографии, имея опыт работы в фотосалоне, а также недюжинные навыки самообразования в этой сфере и некоторое признание сообщества, мучительно осознавала отсутствие отваги и дерзости назвать себя фотографом: «Больше всего мне бы хотелось после слова “фотограф” в своём портфолио поставить точку. И больше чтобы там ничего не было!» – говорила она.

Ещё одну любопытную сцену я наблюдала в начале очередного учебного года. Студентки первого курса филологического факультета обсуждали сценарий своего выступления на мероприятии посвящения. В группе было около 10 человек и все очень активно участвовали в обсуждении, предлагалось множество разных номеров, и после каждого предложения следовал краткий оценочный комментарий, который давали 3–4 человека, державшие основную инициативу. Поначалу я особо не прислушивалась к разговору студенток, расценив его как обычный и малоинтересный, однако после первых 5 минут мне показалось, что разговор этот весьма необычен, во всяком случае, для меня. И необычен он был тем, что эти девушки очень хорошо могли определить, какой номер будет смотреться на сцене, а какой нет. Наличие такого крепкого «внешнего зрения», видения себя со стороны меня очень удивило. Где же они за свои 17 лет жизни уже научились такой «режиссёрскости»? И подобные примеры можно продолжить.

О факторах, способствующих таким процессам, хорошо говорит А.В. Михайлов на примере изменений в музыкальном искусстве XX в.: «Сейчас течения искусства всё более отождествляются с “модой”, в которой – отражение развития по образцу развития техники: стили быстро сменяют друг друга и ненадолго делаются языком искусства; будучи внутри себя техническим изобретением, они испытывают судьбу всякого технического новшества, которое, устаревая, делается ненужным и отбрасывается всяким новым, более совершенным. Так же как техническое нововведение, музыкальное изобретение существует *для всех*; не будучи всеобщим, оно может распространяться, но не может усваиваться, становясь внутренним. Всякий индивидуальный синтез в искусстве, где творческое начало находит выход наружу через все свои отчуждённости в технической рациональности, сейчас же начинает рассматриваться с точки зрения некоего технического достижения и потому сразу же усредняется, становясь предметом чисто внешнего подражания, собственно говоря, чисто технического воспроизведения, индивидуальный результат завоёвывает мир искусства в качестве некоего *анонимного*, безликого жаргона. Искусство перестаёт быть необходимостью, а делается пережитком по мере того, как глубже в его сущность проникает рационализация»¹⁸. Следовательно, можно предположить, что при таком стремительном умножении и развитии внешних форм в культуре, у человека, по аналогии, также развивается способность к быстрой смене, потреблению «внешних» форм себя, результатом чего может стать невозвратное искажение и подмена внутреннего пространства как такового. Однако, тот факт, что в современной культуре «формальные средства обретают самоценность и суверенность» и, следовательно, уже не детерминируют формы внутренние, даёт основания для оптимистического взгляда. Освободившийся таким образом «сокровенный сердца человек» (1 Петр. 3, 4) получает возможность крепнуть для грядущего возрождения и основания новой цельности, возникающей по иным законам – от внутреннего к внешнему. Ну а «внутренняя форма», как канал и путь такой общительности, подобна сегодня паровой и залежной земле, которая принесёт ещё неведанный урожай.

¹⁸ Михайлов А.В. Концепция произведения искусства у Теодора В. Адорно // О современной буржуазной эстетике: Сборник статей. Вып. 3 / Отв. ред. Б.В. Сазонов. – М.: Искусство, 1972. – С. 163.

Вдохновлённая этими соображениями я предприняла попытку организовать такую образовательную практику, где бы можно было работать на созидание «внутренних форм» и осознание «внешних». Договорившись со своей коллегой (учителем средней школы) мы собрали небольшую группу разновозрастных людей (школьников-подростков и студентов) и предложили им в счёт зачётных единиц создать и обсудить какие-либо «эстетические объекты», художественные высказывания на доступном для них языке. В целом, весь прожитый нами процесс можно разделить на несколько условных этапов, имеющих свою специфику (табл.).

Этапы и способы работы над художественным высказыванием

Этапы	Способы работы	Особенности
1. Создание «первичного» художественного высказывания	Поиск нужной мотивации; личный пример	Созданные работы отличаются фантазийностью, стилизованностью – «художественно-эстетическим иждивением», «индивидуалистской одержимостью собой» – излишне трепетным отношением к себе как к автору
2. Осмысление работ взрослыми (нами – педагогами)	Продуктивное незнание – не извлекать очевидных значений, смотреть «боковым зрением». Внимание не на основные элементы, а на второстепенные, неосознанные «проговорки»	Очень сложно находиться в позиции простодушного и любопытного читателя (зрителя) и одновременно критично оценивающего произведение
3. Совместное рассмотрение, рефлексия	Аккуратное «выталкивание» из фальшивых форм, актуализация «своего» видения	Те, кто ответственно проживали этот этап (сами выражали своё отношение к своей и не своим работам, отваживались слушать отношения других по поводу своей работы) и осознавали большую степень отчуждённости и искусственности обсуждаемых работ, в дальнейшем, при попытке нащупать «своё» видение обращался к «доиндивидуальному» (мифическому) сознанию, к детским ощущениям
4. Инициация и создание очередного художественного высказывания		Для работ характерен отход от фантазии к документальности, к памяти, к сложным моментам жизни (не обязательно своей)

Приведу несколько примеров, иллюстрирующих разные этапы процесса. Так, первый «урожай» работ в жанровом плане представлял собой, как правило, фантастику, фэнтези, либо (реже) приключенческие рассказы. Основной строительный материал таких работ – это провокативный сюжет и экзотические, необычные ситуации. В одном из рассказов («Тестер бога») главный герой, живя достаточно скучной и унылой жизнью, однажды, возвращаясь домой, увидел сидящего на крыше многоэтажки человека, занимающегося весьма необычным делом – он сбрасывал с крыши разные предметы, наблюдал за их падением и высчитывал что-то в уме. Поднявшись на крышу, герой узнаёт, что человек этот – тестер бога, задача которого провести ряд экспериментов и высчитать то отклонение в физических законах, которые произошли на Земле за последние годы. Рассказ заканчивается тем, что человек-тестер спрыгивает с крыши, вызывая у главного героя смешанные чувства страха и восторга. Когда подошло время анализировать (осмыслять) работы, то изначально я не нашла в этом рассказе чего-то «внутреннего». Рассказ был написан очень лаконично, достаточно сухим языком. Сам автор (студент вуза) своей основной

заслугой считал идею о разбалансировке законов вселенной. Далее я попыталась представить себя живущей в мире этого рассказа, смотрящего глазами главного героя. И тогда у меня появилась одна «зацепка», «шероховатость» – а ведь в том месте, когда «тестер» прыгает с крыши, у героя появляется бóльший интерес, чем тогда, когда он замечает странного человека на крыше, и даже чем тогда, когда этот человек ему объясняет что он тестер бога. Зачем автору нужен этот прыжок? Ведь можно было бы спокойно разойтись, или он мог бы просто исчезнуть, или не просто, а как-нибудь очень мудрёно – это было бы более логично, учитывая взгляды автора (здесь: реального человека, а не категории произведения).

На третьем этапе обнаружилось любопытное обстоятельство. В процессе общего рассмотрения работ¹⁹, высказывания мнений участники очень тяжело осваивали первоначальные формы речи. Только единицы говорили отношенческими конструкциями: «я почувствовал», «я ощутил», «я понял» и пр., большинство же сразу начинало с определений: «это очень распространённый приём», «это удачный ход», другие же скрывались за конструкциями типа «всем нравится», «можно понять». Порой, из любопытства, я засекала время, чтобы узнать, когда человек, которого обязали начинать свою речь со слов «я почувствовал», перейдёт на безличные формы. В среднем для этого требуется от 10 до 30 секунд.

Когда были прожиты «разоблачения» и мы задалась вопросами о том, а как можно писать (говорить, видеть) иначе, то разговор вышел на детские воспоминания, на такие произведения как мультфильмы Хаяо Миядзаки, Юрия Норштейна. Я увидела в этом некую закономерность. Чтобы выйти из отчуждённых форматов, необходимо, видимо, сперва вернуться назад – в архаику мифа, к истокам, и уже оттуда пытаться найти другую дорогу.

Очередные работы (4 этап) поразили меня своей документальностью. Почти все кто решился на это предприятие, создали произведения, основанные на своём жизненном опыте. Хотя точнее будет сказать: на жажде своего жизненного опыта. Если провести параллель с направлениями в искусстве, то такие работы можно сравнить с эпохой реализма. «Третье лицо» в таких работах сдаёт позиции. Разумеется, здесь нет и «первого лица», но есть понимание потребности в нём, есть неподдельный интерес к своей жизни, к жизни не придуманной, а случающейся. При обсуждении этих работ прозвучали, важные, на мой взгляд, фиксации. Одна девушка заметила, что ритм её жизни изменился, что она стала ощущать время не только количественно, но и качественно: когда время становится глубоким и интересным, а когда пустым и скучным. Другой молодой человек отметил, что ему стало интересно с самим собой, наедине, чего раньше он и представить себе не мог, так как образ его жизни был всецело обусловлен внешними событиями.

От себя могу добавить, что данный опыт для меня очень ценен. Он принёс гораздо больше, нежели чем я могла вообразить: умение работать в событийном режиме, не форсируя ситуации; не основывать свои действия на формальных представлениях о результате; уповать на возможность «первого лица» в каждом.

¹⁹ Изначально было оговорено, что предоставление своих работ на рассмотрение и все суждения – дело сугубо добровольное.