

## **Анализ художественного образа: диалектические формы в теоретическом методе Л. С. Выготского**

*В. Н. Суханов*

*Национальный исследовательский университет «МИЭТ», Москва, Россия*

*suhi61@mail.ru*

Научное творчество Л. С. Выготского рассматривается в контексте анализа художественного образа. Прослеживается путь ученого к созданию собственного исследовательского метода. Выявлена историческая необходимость и обосновано обращение советского психолога к философии Б. Спинозы. Подробно анализируется первый печатный труд Л. С. Выготского «Трагедия о Гамлете, принце Датском У. Шекспира». Показано, что уже в этой ранней работе автор проявил себя убежденным последователем диалектической философии, мастерски владеющим гегелевским методом восхождения от абстрактного к конкретному. Этим объясняется глубина анализа пьесы, противопоставленного исследованиям признанных литературоведов и философов.

Ключевые слова: художественный образ; объективно-аналитический метод; рефлексия; Гамлет; Шекспир; встреча с Тенью; окаменевшее всеобщее; воля трагедии.

## **Analysis of Artistic Image: Dialectical Forms in L. S. Vygotsky's Speculative Method**

*V. N. Sukhanov*

*National Research University of Electronic Technology, Moscow, Russia*

*suhi61@mail.ru*

The author considers L. S. Vygotsky's scientific work in the context of the artistic image analysis. He traces the scientist's way to creation of own research method. The author did reveal the historical necessity and did substantiate the Soviet psychologist's appeal to the philosophy of B. Spinoza. He did analyze in detail the first printed work of L. S. Vygotsky "The Tragedy of Hamlet, the Prince of Denmark by W. Shakespeare". He has shown that in this early work the then nineteen-year-old psychologist already proved himself to be stern follower of dialectical philosophy having a masterful command of Hegelian method of ascension from the abstractness to the specific. The author claims that it explains the depth of Shakespearean piece analysis as opposed to the research of renowned literary critics and philosophers.

*Keywords:* artistic image; objective-analytical method; reflection; Hamlet; Shakespeare; meeting the Shadow; fossilized universal; will of tragedy.

Понять суть проблем, поставленных психологом, педагогом, нейролингвистом Л. С. Выготским в работах по искусству, невозможно без обращения к деятельности мыслителей прошлого, в чистом виде проработавших эти проблемы в своих философских исследованиях. Первый вопрос, который ставит Л. С. Выготский в фундаментальном труде «Психология искусства» [1], исходя из смежных задач искусства и психологии, — вопрос о взаимодействии всеобщего, единичного и особенного. Естественно, в гегелевском формате он не звучит, но вся цепочка рассуждений выдающегося советского ученого о связи искусства и психологии, идеологии и социологии, индивидуальной, коллективной и социальной психологии, о нормативной эстетике и исторической эстетике выстроена вокруг этой проблемы.

Безусловно, имеет значение то, что Л. С. Выготский жил и творил на сломе эпох. В период послереволюционного строительства, когда старые идеалы были разрушены, а новые еще не созданы, а только намечены в форме лозунгов для широких масс, необходимо было избежать плена безвременья. Именно этот мотив в 1908 г. побудил В. И. Ленина к созданию философского труда: исчезновение материи, «доказанное» философствующими физиками, означало полное отсутствие объективных критериев истины и в эстетической, нравственной и психологической области.

В первой главе книги «Психология искусства» Л. С. Выготский начинает методологическое обоснование новой теории искусства с наиболее близкого простому народу и одновременно предельного отношения: А. С. Пушкин — рассказчик былин — народное творчество. Здесь, как видим, фиксируется диалектика всеобщего, единичного и особенного: народная

поэзия (всеобщее), профессионалы — сказители, петари, бахари (особенное), А. С. Пушкин (единичное) [1, с. 176].

Далее Л. С. Выготский задается вопросом метода в эстетических исследованиях. Здесь прослеживается диалектика субъективного и объективного: отправной точкой может быть выбран субъект (автор, читатель) или объект (произведение искусства). Выготский предлагает начинать анализ художественного произведения, отталкиваясь от «вещи», объекта: «При этом всякое произведение искусства естественно рассматривается психологом как система раздражителей, сознательно и преднамеренно организованных с таким расчетом, чтобы вызвать эстетическую реакцию. При этом, анализируя структуру раздражителей, мы воссоздаем структуру реакции» [1, с. 186].

Назвать «системой раздражителей» гениальное поэтическое произведение, такое как роман в стихах «Евгений Онегин», — значит в некоторой степени низвести его, умалить его значение, но это можно объяснить характерными чертами времени жизни и творчества Л. С. Выготского. В психологии главенствовали интроспекция и эмпиризм, он же господствовал в физике, а в искусстве — полнейший субъективизм и отрицание канонов, вследствие чего изучение его не было предметом науки, напротив, приветствовались рассуждения о «непознанном». Были и теоретики (в частности, С. Л. Франк), обосновавшие такое состояние вещей. Между тем еще Гегель вынес ему весьма суровый приговор: «Если <...> субстанциальное сохраняется лишь в сердце, то оно не может быть признано в качестве высшего, тогда бог — также лишь нечто субъективное, и направление субъективности в лучшем случае — лишь линия, прочерченная в пустоте» [2, с. 258].

По этой причине Л. С. Выготский призвал в свои духовные помощники Б. Спинозу. В учении нидерландского философа бог — бесконечная и неделимая природа, обладающая бесконечным количеством атрибутов, из которых нам известны только два — мышление и протяжение. Фактически лейтмотив книги «Психология искусства» заключен в высказывании Спинозы, вынесенном в эпиграф: «...Того, к чему способно тело, до сих пор никто еще не определил. <...> Но я показал уже, что они не знают, к чему способно тело и что можно вывести из одного только рассмотрения его природы...» [3, с. 419—421].

Можно сказать, что этими словами Выготский охарактеризовал понятие психологии вообще и психологии искусства в частности. Понятие, которое еще требовалось раскрыть, развернуть при помощи «объективно-аналитического метода» [1, с. 185].

Впервые Выготский применил этот метод, еще не подвергая рефлексии, в работе «Трагедия о Гамлете, принце Датском У. Шекспира» (1915—1916). Пьесу Шекспира, признанную вершиной его творчества, Лев Семенович через 10 лет (в книге «Психология искусства») назовет «системой раздражителей», как и все произведения искусства. Однако очевидно, что она не имеет ничего общего с формальными системами и «репрезентативными структурами», столь популярными в современной психологии [4; 5]. Система Выготского обнаруживает сходство не с ее подходами и методами, а скорее с системой Гегеля. Неизвестно, прочитал ли Выготский, в 1915 г. 19-летний юноша, сочинение немецкого философа «Наука логики», но метод восхождения от абстрактного к конкретному явно прослеживается на всем протяжении анализа трагедии. Исследователь ищет и находит в ней

исходную абстракцию — встречу Гамлета с тенью отца — и детально анализирует эту абстракцию вплоть до выявления (в художественной форме) базового противоречия, ведущего весь дальнейший сюжет.

При этом нельзя сказать, что ранний Выготский осознанно владеет методом, поскольку он, скорее всего, действительно не читал Гегеля в полном объеме. Но гениальная интуиция психолога вынуждает его с первых страниц работы творить сам метод, зафиксировав противоречие субъекта и объекта в чтении и анализе пьесы. И именно в напряжении, удержании этого противоречия выводит на базовую абстракцию произведения Шекспира.

В начале исследования «Трагедии о Гамлете» Лев Семенович цитирует слова Ю. И. Айхенвальда, близкие его мыслям: «...Воспринять писателя — это значит до известной степени воспроизвести его... <...> Если читатель сам в душе не художник, он в своем авторе ничего не поймет. Поэзия — для поэтов. Слово для глухих нем» [6, с. 21].

Начало созвучно гегелевскому парафраза известной французской поговорки: «Для камердинера нет героя». Иначе говоря, Выготский дает понять: до того, как воспринять произведение, нужно уже жить его духом. И вместе с тем поднимает проблему истины: одного предварительного отождествления себя с автором и через него — с персонажем недостаточно, сотворение «собственного Гамлета» не решает «вопрос о верности толкования».

Подступы к решению Выготский видит в том, что истина целиком в произведении, целиком в объективности, которую мы тем полнее раскроем, чем больше забудем себя в этом раскрытии. Отметим: здесь — истина в объективном, в развитии сюжетной линии пьесы.

Через страницу исследователь фиксирует диаметрально противоположную позицию: «Критик или артист, создающий своего Гамлета, должен быть фанатиком. *Мой* Гамлет есть абсолютная истина — другого нет и не может быть: только в таком настроении можно создать что-нибудь действительно свое (Горнфельд). <...> Имеющий сказать свое что-либо, новое слово, создающий своего Гамлета — может быть “веротерпим” только объективно, в предисловии, но не на страницах своей работы» [1, с. 7—8].

На наш взгляд, в противоположности этих высказываний нет ошибки, поскольку они оба истинны, так как имеют одну субстанцию — дух произведения. В ней читатель-критик должен быть изначально, дабы его творение не стало «линией, прочерченной в пустоте». Однако начинающему психологу Выготскому еще предстоял долгий путь к гегелевскому пониманию духа, а без осознания этой субстанции критического анализа двигаться в верном направлении невозможно.

Но Выготский движется, его ведет само произведение Шекспира. Ученый акцентированно выделяет ключевой момент пьесы — встречу принца Гамлета с тенью отца: «Наконец, токи встречаются, и их стечение озаряется удивительным светом, который заливают всю трагедию. Гамлет и Дух сходятся, и это одно определяет весь ход мысли, весь строй чувств, всю судьбу датского принца, а через него — и весь ход действия трагедии» [1, с. 59].

Противоречие метода Выготского отождествляется с противоречием пьесы Шекспира. Исследователь действительно «теряет» себя в авторе, но делает это по-гегелевски, оставаясь собой. В этом и есть уникальность истинной критики: она — всегда отождествление

противоречия читателя (критика) и художественного творения. И критерий истины любого произведения искусства — способность притягивать к себе и воплощать собой противоречие читателя. При этом Выготский подчеркивает, что читатель не может не быть критиком. Даже не владея словесным способом выражения катарсиса от «встречи с Тенью», он тем не менее все равно молчаливо вопрошает вместе с героем: «Что делать нам?»

В завершающей части анализа пьесы Выготский приходит к выводу: «Тень не единственная причина, не первопричина всех событий в пьесе, не последний двигатель ее механизма. Гамлет находится <...> во власти чужой силы <...> Если бы его рукой водила Тень, он убил бы сейчас по явлению Духа, а тут Тень все толкает его — *что же* сдерживает?» [1, с. 112].

Действительно, Гамлет не во всем слушается Тени. Более того, он подвергает ее проверке (выступление бродячих артистов со стихами Гамлета) и даже после этого все равно медлит. Не совершает решительных поступков, а лишь занимается предельным восхищением артиста («Что он Гекубе?») и предельным самобичеванием, некая таинственная сила не позволяет принцу сразу схватиться за кинжал.

Очевидно, эта же сила гнала Гамлета к Тени, причем так, что вынуждала буквально сражаться с друзьями, сопротивляться их предостережениям, угрожать «превращением в духов», если те не уступят дорогу. Но напор, натиск, решительность Гамлета после встречи с Тенью исчезают.

Выготский утверждает, что эта завязка пьесы подобна кульминации, хотя с формальной стороны построения сюжета быть ею никак не может. В этом специфика и пьесы Шекспира, и работы

«Трагедия о Гамлете». Анализ, проведенный молодым Выготским, уникален и тем, что ни один именитый критик трагедии не воспринял момент «встречи двух миров» с диалектических позиций, не увидел «встречу» как исходную абстракцию, которая в модифицированном виде проходит весь сюжет вплоть до *всеобщей гибели*. Этого не заметил даже такой великий критик, как В. Г. Белинский, недооценили К. Фишер и А. Шопенгауэр. И в споре с выдающимися умами прошлого Выготский обрел сходство с Гамлетом, сражавшимся с друзьями. Но, как известно еще с античных времен, в споре за истину нет друзей. И самой суровой критике подвергся Белинский за свое духовное ослепление.

Монолог принца при первой встрече с тенью отца Белинский называет «слишком длинным для его [Гамлета] положения и немного риторическим» [7, с. 260]. Выготский продолжает: «Белинский “оправдывает” Шекспира: “...но это не вина ни Шекспира, ни Гамлета: это болезнь XVI века, характер которого, как говорит Гизо, составляла *гордость от множества познаний, недавно приобретенных, расточительность в рассуждениях и неумеренность в умствованиях*” (курсив. — Л. В.)» [1, с. 60 прим.].

С целью развенчать заблуждение Белинского Выготский приводит развернутую цитату из монолога Гамлета:

«Святители небесные, спасите!  
 Благой ли дух ты, или ангел зла,  
 Дыханье рая, ада ль дуновенье,  
 К вреду иль к пользе помыслы твои,  
 Я озадачен так таким явленьем,  
 Что требую ответа. Отзовись  
 На эти имена: отец мой, Гамлет,  
 Король, властитель датский, отвечай!  
 Не дай пропасть в неведенье. Скажи мне,  
 Зачем на преданных земле костях  
 Разорван саван? Отчего гробница,  
 Где мы в покое видели твой прах,  
 Разжала с силой челюсти из камня,  
 Чтоб выбросить тебя? Чем объяснить,

Что, бездыханный труп, в вооруженье,  
 Ты движешься, обезобразив ночь,  
 В лучах луны и нам, глупцам созданья,  
 Так страшно потрясаешь существо  
 Загадками не нашего охвата?  
 Скажи: зачем? К чему? Что делать нам?»  
 [1, с. 59—60].

Далее молодой исследователь отвечает Белинскому: «Остается сказать, что, хотя в этой пламенной исступленной мольбе не видно и следа “гордости от множества познаний” (в этом проникнутом такой тоской незнания монологе!), “расточительности в рассуждениях” (где здесь вообще “рассуждения”?), “неумеренности в умствованиях” (?), однако не этим опровергаются рассуждения Белинского. Указание на длинноты неверно потому, что это не есть заверченный монолог, а ряд прерывающихся и исступленных вопросов все нарастающего безумия, отчаяния и ужаса, ведь Тень молчит, отсюда эта исступленная страстность, возрастание вопросов, длительность, длиннота, затягивание муки — из безмолвия Тени. Указание на его “риторичность” говорит о том, что Белинский не почувствовал, не воспринял поэтической красоты и силы этого места» [1, с. 60 прим.].

Как отмечалось, Выготскому на момент написания работы «Трагедия о Гамлете» было 19 лет, но причина резкости его суждения — не в юношеском максимализме и субъективности. Выготский судит Белинского по законам красоты, которые он и чувствует, и пытается вывести, не боясь длиннот и повторов, поскольку гениальное чутье выводит его на стык Красоты и Истины. Это дает основания утверждать, что, находясь на позиции законов красоты («почувствовал и воспринял красоту и силу этого места»), Выготский судит всех критиков «Гамлета» и с позиции законов истины: «...Почти никто не принимает “Гамлета” всего ни на сцене, ни в критике» [1,



с. 61 прим.]. Причина этого неприятия в том, что понять и принять «Гамлета» *всего* невозможно без понимания всеобщего пьесы — той самой нити, которая, несмотря на то что в Датском королевстве «порвалась связь времен», незримо и прочно связывает весь сюжет.

Однако это всеобщее недопонимают, что равнозначно непониманию, не только литературный критик Белинский, но и философы — К. Фишер и А. Шопенгауэр: «К. Фишер говорит: “Вопрос содержит в себе такой ужас перед мрачной мировой загадкой, что Шопенгауэр особенно охотно приводит именно эти слова”. Но К. Фишер понимает его слишком общо (ужас, мировая загадка etc.), не вдвигая его в самую трагедию; для нее, для ее “узких” пределов (в их понимании) он только философское украшение» [1, с. 61 прим.].

Советский философ Э. В. Ильенков в «Заметках о Вагнере» писал, что финал оперы «Гибель богов» — заключительной в тетралогии Р. Вагнера «Кольцо нибелунга» — воссоздает дух философии Шопенгауэра [8]. Концовка пьесы «Гамлет» близка по развязке тетралогии Вагнера. И не удивительно, что Шопенгауэр взял на вооружение своей теории именно монолог Гамлета при встрече с Тенью. Но увидеть в этой встрече нечто большее, чем «ужас, мировую загадку», немецкий мыслитель-иррационалист, конечно, не мог. Признание за этим монологом не только философского украшения, но и философского бытия означало бы признание философии Гегеля и ее ядра — метода восхождения от абстрактного к конкретному, а это было для Шопенгауэра неприемлемо.

Ужас при встрече с Тенью и при *всеобщей гибели* в развязке — состояние, близкое к духу философии Шопенгауэра, но философское основание этой встречи совсем иное. Мельчайшие

детали имеют значение, поэтому Выготский так досконально анализирует пьесу, в особенности «встречу с Тенью». За «ужасом встречи», за неизбежностью смерти он видит жизнь, неразрывность нити всеобщего, ту жизненность и силу, которую называет *волей трагедии*: «Сама Тень подчинена тому же в трагедии, чему подчинено все и во власти чего находится Гамлет, — “так надо трагедии” <...> *не воля тени* господствует здесь; она сама подчинена, как и все здесь, иной воле, воле трагедии» [1, с. 113].

Рационального объяснения этому термину Выготский не дает, поэтому в его исследовании есть элемент мистики — но вместе с тем суть вопроса зафиксирована абсолютно верно: в истинных произведениях искусства творение мастера само движет сюжет.

Рационалистическое определение кардинального термина Выготского — воля трагедии — остается актуальной задачей в начале XXI в.

Проанализируем события, предшествующие завязке пьесы. Неся ночной караул, друзья Гамлета встречают тень его отца и сообщают о ней принцу. Тот выражает желание встретить эту тень, неодолимое и настолько сильное, что Гамлет становится неудержимым, его не останавливают даже опасения друзей, преграждающих ему дорогу. Встреча еще предстоит, но «фабула», как ее называет Выготский, уже работает. *Воля трагедии* уже действует. Однако здесь она тождественна воле Гамлета. Наследный принц столь же властен, как и линия сюжета.

Но встреча происходит — и активность Гамлета исчезает. Отныне и вплоть до развязки он абсолютно ведомый персонаж. И даже действия — убийство Полония, подмена писем, «проверка призрака», дуэль с Лаэртом — он совершает по необходимости, они вторичны, нет главного — потенции к действию,

куража, твердой уверенности в себе. Пассивность Гамлета, его нерешительность, сомнения и сам вопрос «быть или не быть?», переживший эпоху и Шекспира, и написания работы Выготского, проистекают — как настаивает молодой исследователь — из встречи с Тенью. Но далее всесторонний анализ встречи приводит ученого к выводу, что вовсе не Тень движет Гамлетом. Дело в том, что его толкает к действию (до завязки пьесы) и удерживает от действия (после завязки) не сама Тень, а встреча с ней. Выготский столь принципиально, бескомпромиссно и эмоционально отставил значимость этого момента потому, что *встреча с Тенью* есть понятие всей пьесы — и субъективных, и объективных ее моментов. Из этого исходного единства и происходит размежевание *Гамлета* (объективный момент) и *воли трагедии* (субъективный момент). И это же единое удерживает различные моменты. При внешнем сходстве с философией Шопенгауэра здесь утверждается логика Гегеля: «ничто» принца Гамлета (при всей внешней активности) встречается с «бытием» отца Гамлета (при всей бесплотности духа) и далее бытие и ничто существуют лишь во взаимном переходе — начинается живая жизнь пьесы.

После этой завязки Гамлет выходит в сюжет как хранитель истины — тождества субъективного и объективного, — но при этом теряет свою индивидуальность. Выготский акцентирует и этот момент, проводя параллель с героями Ф. М. Достоевского: «Ср.: Гамлета нет на сцене (см. текст) — рассуждения С. Н. Булгакова <...> о Ставрогине, мистичности его образа: “Ставрогин... есть герой этой трагедии... и в то же время его нет, страшно, зловеще, адски <...> Ставрогина нет и, в сущности, и ее нет, как лица [Хромоножки], как индивидуальности...” <...> Так и Гамлета нет» [1, с. 116 прим.].

Гамлет есть, и в то же время его нет. Он есть застывшая «встреча с Тенью» или, в терминологии Шеллинга, «окаменевшее всеобщее». После завязки Гамлет становится субстанцией пьесы, все события происходят «в нем» и через него. Отчужденность принца от сюжета — только видимость. За внешней пассивностью скрывается объектность, субстанциальность, тогда как субъектность принадлежит *воле трагедии*.

Еще раз подчеркнем: Гамлетом движет не Тень, а встреча с Тенью, его *личная* встреча, которую он жаждал и за которую сражался. В связи с этим не совсем верно утверждение, что Гамлет после встречи *только* объективен, *только* пассивен. Воля трагедии — субъектность — находится в нем самом, но в снятом виде, в принце объектность снимает субъектность. Точно так же и воля трагедии, чтобы проявить себя, после завязки трагедии снимает объектность, действуя всегда и во всем через Гамлета.

На наш взгляд, высказывание Выготского: «Гамлет находится все время во власти чужой силы, чужой воли» [1, с. 112] неточно. Как нам представляется, это единственное место работы «Трагедия о Гамлете», где диалектическое чутье изменило молодому ученому и он напрямую последовал за сюжетом, внешним образом. Конечно, главным героем пьесы руководит «иное», но это «свое иное», в снятом виде находящееся в принце. Гамлет подобен *субстанции* Спинозы, *абсолютному* Шеллинга. Субстанция Гамлета вступает в противоречие с Датским королевством (*this machine*). Гамлет хоть и герой пьесы, но не субъект, однако и «машина» не субъект. Тем не менее Гамлет действителен, а королевство недействительно. «Эта машина» в конце пьесы обретает собственную форму — погибает: не только физически гибнут люди, но и трон достается Фортинбрасу.

Но субстанция Гамлета не уничтожена, Истина не гибнет. Она переходит к читателю в виде глубокого эстетического переживания, сопереживания судьбе Гамлета.

Есть основания предполагать, что именно этот аналитический труд Выготского побудил его к глубокому изучению философии Спинозы. Конечно, тезис Маркса «общественное бытие определяет сознание» справедлив, однако непосредственно из бытия нельзя вывести положения Спинозы. Не случайно в начале исследования «Трагедии о Гамлете» Лев Семенович приводит высказывание Юлиа Айхенвальда: «Слово для глухих немое» [1, с. 6]. Тем не менее эта первая печатная работа выдающегося советского ученого свидетельствовала о пробуждении его философско-психологического слуха. Анализируя творение Шекспира, юный исследователь впервые задумался о том, на что способно не «активное» искусство, а «пассивное» тело. «Мыслящее тело», — как впоследствии определил его Э. В. Ильенков [9].

Вплоть до XXI в. даже в среде последователей и исследователей Ильенкова звучат обвинения в адрес Эвальда Васильевича: будто бы он создал «своего Спинозу», а у подлинного не было термина «мыслящее тело». Однако советский философ был фанатично убежден в своей правоте. Мышление, по Ильенкову, — это умение мыслящего тела действовать по контуру вещи. Причем человеческое мышление отличается от животного умением действовать по идеальному контуру.

Проблема идеального в отечественной философии начала XX в. еще не исследовалась, но все серьезные ученые сознательно или бессознательно готовили базу для ее решения. Так, Выготский вплотную подводит читателя к тому, чтобы увидеть в рассмотрении

центрального места трагедии «Гамлет» — встречи с Тенью — идеальный момент: представление в одном материальном теле другого, точнее его всеобщей природы. То, что представление материального тела — отца Гамлета — в сыне носит мистический характер, может и помочь пониманию сути, и осложнить его.

Не случайно Выготский пишет, что Гамлет в этой встрече получает второе рождение. Психолог четко фиксирует связь отца и сына, совсем не биологическую, под «семенной связью» понимает «новое семя отца (замогильное), давшее ему вновь *новую жизнь, новое рождение*» [1, с. 67].

Эта небиологическая связь «отца и сына» и дала Ильенкову основание утверждать свою правоту в споре о концепции идеального. «Ильенков <...> как никто другой отстаивал и теоретически обосновывал отсутствие каких-либо изначальных, естественно-определенных характеристик человека. <...> Понятие *идеального*, разработанное им в русле лучших классических образцов истории философии, утрачивает свою чистоту и монистическую завершенность, стоит только допустить элемент врожденности каких-либо человеческих свойств» [10, с. 38].

Кровный принц уже рожден, но при встрече с Тенью рождается Гамлет-личность — и не только он. В рефлексии этой сцены Выготский выходит на собственное личностное начало и, более того, выводит на начало себя читателя «Трагедии о Гамлете». И уже не великий психолог, а сам читатель понимает: «В напряженной и прерывистой экспрессивности этого разговора <...> с яркостью обрисовывается <...> полуудивление Гамлета — точно он узнал нечто удивительное, но что и раньше видел в очах своей души, точно подтвердилось и оправдалось в действительности



прежнее ощущение его. Гамлет не ужасается — Дух его *ужаснул бы*, — его удивляет, как исполнившееся пророчество его души. И *он сам* идет навстречу Тени, *сам* хочет ее обо всем спросить, вывести» [1, с. 58].

Образ бытия личности, будучи основанием и целью ее движения, может возникнуть лишь из противоречия, лишь из «встречи двух миров», — «самодостаточного и самосознающего своего существования и непонятной зависимой встроенности в этот сумасшедший мир» [10, с. 31]. Как сделать так, чтобы ребенок *сам* потянулся к идеальному бытию, как действовать педагогу, психологу, чтобы раскрылись «очи души», чтобы ученик захотел *сам* обо всем выспросить? Можно предположить, что именно на эти вопросы вышел юноша Выготский, именно всеобщность встречи Гамлета с отцом побудила молодого психолога к поиску философских оснований своих исследований. *Неразрывность связи Гамлета и отца как прообраз связи физического и психического, поиск и нахождение этой связи в философии Спинозы*, — так был предопределен творческий путь ученого. Тень — это собственная форма Гамлета-человека, которую он ждал, предчувствовал, надеялся встретить. И вместе с тем это собственная форма личности Выготского, предчувствовавшего рождение нового мира.

### Литература

1. **Выготский Л. С.** Анализ эстетической реакции: Трагедия о Гамлете, принце Датском У. Шекспира. Психология искусства. М.: Лабиринт, 2001. 479 с. (Собрание трудов).
2. **Гегель Г. В. Ф.** Философия религии: в 2 т. Т. 1. М.: Мысль, 1975. 532 с. (Философское наследие).
3. **Спиноза Б.** Избранное. Минск: Попурри, 1999. 591 с.
4. **Шиян О. А.** Диалектические структуры в репрезентации процессов развития у старших дошкольников // Обучение и развитие:

современная теория и практика: материалы XVI международных чтений памяти Л. С. Выготского (Москва, 16—20 нояб. 2015): в 2 ч. Ч. 1. М.: Левь, 2015. С. 157—160.

5. **Веракса Н. Е.** Структуры репрезентаций у дошкольников // Обучение и развитие: современная теория и практика: материалы XVI международных чтений памяти Л. С. Выготского (Москва, 16—20 нояб. 2015): в 2 ч. Ч. 1. М.: Левь, 2015. С. 124—126.

6. **Айхенвальд Ю. И.** Силуэты русских писателей. Кн. 1 / Под ред. Л. М. Сурица. М.; Берлин: Директ-Медиа, 2017. 590 с.

7. **Белинский В. Г.** Полное собрание сочинений. Т. 2: Статьи и рецензии. Основания русской грамматики: 1836—1838. М.: Изд-во АН СССР, 1953. 766 с.

8. **Ильенков Э. В.** Заметки о Вагнере // Искусство и коммунистический идеал: избр. статьи по философии и эстетике / Э. В. Ильенков. М.: Искусство, 1984. С. 332—342.

9. **Ильенков Э. В.** Мышление как атрибут субстанции // Диалектическая логика: очерки истории и теории / Э. В. Ильенков. 2-е изд., доп. М.: Политиздат, 1984. С. 26—55.

10. **Лобастов Г. В.** Диалектика разумной формы и феноменология безумия. М.: Русская панорама, 2012. 559 с.

Поступила после доработки 26.07.2018

**Суханов Валерий Николаевич** — кандидат технических наук, старший научный сотрудник Научно-образовательного центра «Зондовая микроскопия и нанотехнология» Национального исследовательского университета «МИЭТ» (124498, Москва, г. Зеленоград, пл. Шокина, д. 1), [suhi61@mail.ru](mailto:suhi61@mail.ru)

### References

1. Vygotskii L. S. Analiz esteticheskoi reaksii: Tragediya o Gamlete, printse Datskom U. Shekspira. Psikhologiya iskusstva (Esthetic Reaction Analysis: The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark by W. Shakesreare. Psychology of Arts), M., Labirint, 2001, 479 p., Sobranie trudov.
2. Gegel' G. V. F. (Hegel G. W. F.) Filosofiya religii, v 2 t. T. 1 (Philosophy of Religion, in 2 Vols., Vol. 1), M., Mysl', 1975, 532 p., Filosofskoe nasledie.
3. Spinoza B. Izbrannoe (Selecta), Minsk, Popurri, 1999, 591 p.
4. Shiyani O. A. Dialekticheskie struktury v reprezentatsii protsessov razvitiya u starshikh do-shkol'nikov (Dialectical Structures in Representation of Developmental Process in Elder Preschoolers), *Obuchenie i razvitiie: sovremennaya teoriya i praktika*,

materialy XVI mezhdunarodnykh chtenii pamyati L. S. Vygotskogo (Moskva, 16–20 noyab. 2015), v 2 ch., Ch. 1, M., Lev”, 2015, pp. 157–160.

5. Veraksa N. E. Struktury reprezentatsii u doskol’nikov (Structures of Representation in Preschoolers), *Obuchenie i razvitiie: sovremennaya teoriya i praktika, materialy XVI mezhdunarodnykh chtenii pamyati L. S. Vygotskogo (Moskva, 16–20 noyab. 2015)*, v 2 ch., Ch. 1, M., Lev”, 2015, pp. 124–126.

6. Aikhenval’d Yu. I. Siluety russkikh pisatelei. Kn. 1 (Outlines of Russian Writers. Book 1), Pod red. L. M. Surisa, M., Berlin, Direkt-Media, 2017, 590 p.

7. Belinskii V. G. Polnoe sobranie sochinenii, T. 2, Stat’i i retsenzii. Osnovaniya russkoi grammatiki: 1836–1838 (Complete Works, Vol. 2, Papers and Reviews. Foundations of Russian Grammar: 1836 to 1838), M., Izd-vo AN SSSR, 1953, 766 p.

8. Il’enkov E. V. Zametki o Vagnere (Notes on Wagner), *Iskusstvo i kommunisticheskii ideal, izbr. stat’i po filosofii i estetike*, by E. V. Il’enkov, M., Iskusstvo, 1984, pp. 332–342.

9. Il’enkov E. V. Myshlenie kak atribut substantsii (Thinking as Attribute of Substance), *Dialekticheskaya logika, ocherki istorii i teorii*, by E. V. Il’enkov, 2-e izd., dop., M., Politizdat, 1984, pp. 26–55.

10. Lobastov G. V. Dialektika razumnoi formy i fenomenologiya bezumiya (Dialectics of Rational Form and Phenomenology of Unreason), M., Russkaya panorama, 2012, 559 p.

Submitted after updating 26.07.2018

**Sukhanov Valeriy N.**, Candidate of Engineering Science, senior research scientist of Research and Education Center “Probe Microscopy and Nanotechnology”, National Research University of Electronic Technology Technology (Russia, 124498, Moscow, Zelenograd, Shokin sq., 1),  
[suhi61@mail.ru](mailto:suhi61@mail.ru)