



## Суггестия: границы и перспективы культурологического понятия

УДК 130.2 + 792.01

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2025-2124-88-99>

**А. В. Марков**

Российский государственный гуманитарный университет,  
Москва, Российская Федерация,  
e-mail: markovius@gmail.com

**О. А. Штайн**

Уральский федеральный университет  
имени первого Президента России Б. Н. Ельцина,  
Екатеринбург, Российская Федерация,  
e-mail: shtaynshtayn@gmail.com

*Аннотация.* Термин «суггестия», ключевой в концепции антропогенеза Б. Ф. Поршнева, изначально означал не прямое внушение, но намек, подтекст, подводное течение мысли. Так он использовался в романтической критике и трудах А. Н. Веселовского и получил практическое продолжение в театральной антропологии: ружье на стене, которое выстрелит, суггестивно. В статье прослеживается потенциал этого термина в различных контекстах изучения культуры. Романтическая суггестивность была связана с демократизацией языка и восприятием культурных символов как многозначительных и действенных, при этом жанр назначал субъектов таких действий. Театральная антропология XX века в разных ее версиях потребовала понимать суггестию как механизм, выстраивающий текущую форму субъективности. Проникновение театральной антропологии в общие модели теоретического описания литературы и искусства поставило идею пересборки субъективности в центр размышлений о суггестии. Возможно раскрытие семантического потенциала термина суггестия в наши дни с опорой на феноменологию и применение аппарата истории понятий и критики непереводаемости. Суггестия тогда может стать нормативным термином культурологии, не сводясь к значениям «намек» и «внушение», но понимаясь как фигура мысли, связывающая разные эффекты реальности в искусстве и культурных практиках.

*Ключевые слова:* суггестия, психология искусства, театрализация жизни, антропогенез, театральная антропология, история понятий, потенциал термина.

*Для цитирования:* Марков А. В., Штайн О. А. Суггестия: границы и перспективы культурологического понятия // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2025. №2 (124). С. 88–99. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2025-2124-88-99>

МАРКОВ АЛЕКСАНДР ВИКТОРОВИЧ – доктор филологических наук, профессор кафедры кино и современного искусства, Российский государственный гуманитарный университет

ШТАЙН ОКСАНА АЛЕКСАНДРОВНА – кандидат философских наук, доцент кафедры социальной философии, Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина

MARKOV ALEXANDER VIKTOROVICH – DSc in Philology, Professor at the Department of Cinema and Contemporary Art, Russian State University for the Humanities

SHTAYN OKSANA ALEKSANDROVNA – CSc in Philosophy, Associate Professor at the Department of Social Philosophy, Ural Federal University named after the first President of Russia B. N. Yeltsin

© Марков А. В., Штайн О. А., 2025



## SUGGESTION: LIMITS AND PROSPECTS OF THE CULTURAL CONCEPT

**Alexander V. Markov**

Russian State University for the Humanities,  
Moscow, Russian Federation,  
e-mail: markovius@gmail.com

**Oksana A. Shtayn**

Ural Federal University named after the first  
President of Russia B. N. Yeltsin,  
Ekaterinburg, Russian Federation,  
e-mail: shtaynshtayn@gmail.com

**Abstract.** The term Suggestion, a key in Boris Porshnev's concept of anthropogenesis, originally meant not direct incitement, but a hint, subtext, undercurrent of thought. Thus it was used in Romantic criticism and the works of Alexander Veselovsky, and it gained a praxis in theatrical anthropology: the gun on the wall that will go off is suggestive. The article traces the potential of this term in various contexts of cultural studies. Romantic suggestiveness was related to the democratization of language and the perception of cultural symbols as meaningful and efficacious, while genre appointed the subjects of these actions. Twentieth-century theatrical anthropology in its various versions demanded to understand suggestivity as a machine constructing an ongoing modality of subjectivity. The infiltration of theatrical anthropology into the general models of theoretical description of literature and art put the idea of rebuilding subjectivity at the center of thinking about suggestion. It seems feasible to explore the semantic potential of the term «suggestion» nowadays, relying on phenomenology and applying the apparatus of the history of concepts and the critique of untranslatability. Suggestion can then become a normative term of cultural studies, not reduced to the meanings of hint and one-way influence, but understood as a figure of thought connecting various effects of reality in art and cultural practices.

**Keywords:** suggestion, psychology of art, theatricalization of life, anthropogenesis, theatrical anthropology, history of concepts, the conceptual potential of the term.

**For citation:** Markov A. V., Shtayn O. A. Suggestion: limits and prospects of the cultural concept. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2025, no. 2 (124), pp. 88–99. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2025-2124-88-99>

### Введение: от рефлексии к катарсису туда и обратно

Слово «суггестия» латинское, происходит от *sub* + *gero*, буквально «подводка», «поддевание». Глагол *gero* изначально означает «носить, таскать», причем в широком смысле, вроде «носить длинные волосы», и уже от этого переносное значение – *совершать, приносить, причинять*, как мы говорим, «приносить пользу» или «нести всем людям добро».

Если в буквальном смысле суггестия – незаметное принесение чего-то, намек, закулисное действие или подтекст, то в бытовой речи, как в русском языке, так и в западных языках, это слово чаще используется не в значении «намек», а «прямое внушение». Такой смысл

это слово приобрело в деловом английском, а под его влиянием – во французском и других. Suggestion – то предложение, которое вносится и принимается, например, во время кризиса фирмы. Коррелятом к suggestion оказывается «интерес»: предложение воспринимается с интересом и тогда начинает работать. Сам по себе интерес – слабое ощущение в моральном отношении, это не восторг, не энтузиазм; но сочетание суггестии и интереса приводит к тому, что люди, до этого скептически относившиеся к любым предложениям, принимают это и выводят фирму из кризиса.

Очевидно, что для исследования предметов истории и культуры ограничиваться смыслом «внушения» для слова *суггестия*

не получится: современная эстетика настаивает на активной роли зрителя (слушателя, читателя) в работе с произведением. Просто находить суггестивное внушение внутри произведения (например, рассматривать, как один герой на сцене внушает что-то другому, и из этого выводить эстетическое воздействие произведения) будет неуместно просто потому, что не позволит соотнести сценическую реальность с нашей социальной реальностью. Со времен «Психологии искусства» Л. С. Выготского [2] мы знаем, что отношение сценической реальности и социальной реальности не есть отношение модели, урока или фантазии к области практических поступков, но более сложное отношение области социальной психологической рефлексии к области удостоверения в пережитом катарсисе.

Смотря спектакль, по Выготскому, мы остаёмся субъектами социальной психологии и узнаем в зеркале сцены возможное и невозможное для нас, но производя такую проверку, тестирование социальной психологии в нас, мы обретаем катарсис не внутри действий воображения, а при обращении к настоящей социальной реальности, где видим, что можем теперь действовать свободно и ответственно.

#### **Материалы и методы: утешение феноменологией**

Интеллектуальную историю термина «суггестия» проследил Б. Маслов. По его выводам, этот термин ввел в научный оборот А. Н. Веселовский [1] в обоснование своего проекта исторической поэтики [8]. Ему нужно было объяснить, как именно произведение действует на нас еще до того, как мы определяем его жанровую принадлежность и, следовательно, нашу стратегию эмоционального поведения, обусловленную жанром. Всё было хорошо в первичном синкретическом искусстве, не знавшем, по Веселовскому, жанровых границ, тогда как в жанровой системе должны быть те намеки в произведении, которые и позволяют удерживать внимание читателя,

заинтересовывать вне зависимости от заранее признанного авторитета имени автора. Обычно в научной литературе [3] сближают суггестию и мотив, что соответствует и прикладному использованию суггестии как внушения в ряде направлений современной психологии, для выработки одновременно устойчивой и ролевой мотивации.

В недавнем выступлении [9] Маслов также подобрал социологические ключи к осмыслению термина «суггестия» Веселовским: распад аристократического общества с понятными аристократам инструкциями, знаками и ценностями, как действовать и как взаимодействовать, семиотизировал аристократическую культуру для следующих поколений, превратил ее в нагромождение полу-читаемых знаков. Отсюда он выводит как появление «жуткого» во фрейдовском смысле, как результат давления непонятного прошлого аристократической памяти, «замка с привидениями», как непонятной и потому ужасной истории отношений между аристократами, – так и появление просветленного пессимизма, апологии аристократической культуры как величественной и создающей ценности на века, в противовес современной суете.

Маслов при этом не сводит оба способа отношения – ужас перед непонятными событиями и восхищение интуитивно понятными ценностями – к одному принципу. Хотя феноменологическая философия вполне могла бы свести, подвергнув культурную интуицию систематическому рассмотрению, к своеобразной эйдетической редукции как приёму, по выражению А. В. Ямпольской [17]. Тогда фасцизирующее отношение к аристократической культуре можно было бы понимать как момент обретения социальной психологии, как признание интерсубъективного характера ценностей, а *жуткое* сопоставить с катарсисом по Выготскому, то есть с признанием того, что катастрофический сюжет не является единственным сюжетом внутри реальности и катастрофа на одной из социальных сцен не исключает «легкого дыхания», по Выготскому, на другой сцене. А человек,



проходя через разные этапы социализации, выступает на разных сценах.

Поэтому суггестия – это понятие не столько разрыва внутри культуры, сколько понятие *театральной антропологии*, что мы и будем доказывать. Театральная антропология восходит к опытам Н. Н. Евреинова [7] как часть философии поступка, сведенной к философии эксперимента [4]; она получила продолжение уже в современном театре как разворачивание эксперимента в сторону поступка [14] и в сторону понимания поступка как условия следующих поступков [6]. Театральную антропологию можно охарактеризовать так: это исследование того, каковы границы способности человека стать другим, чем он есть сейчас, стать человеком, невозможным для него же некоторое время назад. В этом смысле театральная антропология отказывается от понимания театра как иллюзии, но настаивает на театре как антропологическом эксперименте. Дело не в том, что театр перевоспитывает человека или изменяет его установки, а в том, что человек сам, посещая театр, начинает соотносить свои аффекты и свои действия по-новому. Тогда человек как раз уклоняется от суггестии в узком смысле, как прямого внушения, но обретает суггестию в широком смысле, как рефлексивную способность видеть исходные предпосылки своего действия. Он не подражает актеру или персонажу, но видит те предпосылки в своем начальном устройстве, в своей духовной конституции – для того, чтобы действовать именно так, а не иначе. Мы добавляем к театральной антропологии понятие различных сцен социального действия, благодаря чему суггестию можно понимать не только как модель отдельных психологических перемен, но модус вообще действия психики, в соответствии с убеждением Л. С. Выготского, что нет индивидуальной психологии вне социальной психологии и социальная психология – это совсем другое, чем коллективная психология.

Содержательная статья Маслова [8], в которой указаны реальные источники мысли Веселовского, от Гегеля, П.-Б. Шелли, Эдгара По и Энеаса Далласа до Герберта Спенсера

и Эдварда Тейлора, потребовала бы размышлений, во много раз превосходящих ее объем. Если говорить совсем кратко, для романтиков суггестия была основной формой *déjà vu*, способом конвертировать идеальное смутное переживание в социально значимое произведение. Веселовский, выступавший как адепт прогресса, должен был установить, как в условиях, когда великих поэтов становится меньше, а вкусы и запросы людей в области искусства дифференцируются, какие-то вещи могут влиять на воображение бесповоротно, создавая тем самым разделяемое переживание, которым ты хочешь поделиться с другим. Суггестия – это неопределенное удовольствие, которое воскрешает мертвые слова и формулы, делает родным переживание утраты, вроде сентиментальных размышлений на сельском кладбище, и это безотчетное удовольствие и есть социальное действие искусства. Это уже не восприятие произвольных ассоциаций, но культурных форм, созданных другими художниками, устроителями произведений, кладбищ и руин.

Согласно Маслову, Веселовский, не принимая гегелевскую идею синтеза, принимает общее место прочтения Аристотеля через Гегеля, что художник изображает не индивидуальное, но характерное. Тогда «художник, изображающий стол, работает не только с диффузным представлением о столе, сложившимся у носителей той или иной культуры, но и с совокупностью уже отмеченных суггестивностью образов стола, созданных художниками прошлого (...). Красота в природном мире существует постольку, поскольку мы переносим на природу тот тип апперцепции, к которому нас приучило искусство, т. е. является результатом постепенно откладывающегося в культурном сознании эстетического опыта. Потенциальная субъективность наших представлений наращивается по мере того, как углубляется культурный слой, с самим ходом истории» [8, с. 109]. Но именно эти обобщения вызывают наш феноменологический вопрос: каковы условия такого переноса? При этом мы исходим из понимания феноменологических

процедур как противоречащих кумулятивному опыту [15] и внедряющих своеобразный аскетический опыт обращения, конверсии, то есть признания другого носителя сознания одновременно как автора спасительной проповеди и чистого медиума *самих условий твоего бытия и познания* [16].

Любой философ-феноменолог сказал бы, что диффузное представление о столе тоже создано художниками, включая столяра, создавшего стол, или продавца, который этот стол прорекламирровал как предмет быта. В таком случае суггестивным должно быть и наше отношение к жизни: стол в нашей комнате, вызывая мысль о дедушке, который за ним сидел, ничем не отличается от стола на театральной сцене, который вызывает мысль о времени действия «Трех сестер» Чехова. От того, что мы многослойно относимся к столу на театральной сцене, отдельно думая о Чехове, отдельно о дворянской культуре, и отдельно о замысле современного режиссера-экспериментатора, ничего не меняется: стол в нашей комнате тоже это и дедушкин стол, и мой привычный рабочий стол, и застрахованный товар. Поэтому проблема нашей статьи: как всё-таки термин *суггестивность* проводит различие между жизнью и искусством и как необходимо уточнить его значение, чтобы он всегда употреблялся корректно в теоретической культурологии?

Методологически мы опираемся не только на историю понятий, но и на методы исследования непереводимостей [5]. Непереводимость – это не просто трудность перевода, это необходимость заполнения лакун теоретизации определенными практиками. Невозможно до конца объяснить, например, что такое «субъект», но различные практики, от экономических до театральных, создают разные формы не только присутствия субъекта, но и его тематической устойчивости в культуре. Так и невозможно объяснить до конца, что такое «суггестия», но можно указать на те театральные и жизненные практики, которые не сводят суггестию ни к частным случаям авторитарного внушения, ни к тем

догадкам, которые основаны только на совпадении индивидуальных интересов, а не реальном социальном опыте, опыте признания *собственной реальности* как необходимой для *общей социальной реальности*.

Фоном рассмотрения выступает повышенный интерес в конце XIX века к возможностям гипноза, внушения, авторитарного воздействия, как преодолевающего антиномический разрыв между языком и действием. Этот интерес, от Ж. М. Шарко и И. Бернхейма (научивших Фрейда гипнозу) до Гюстава Лебона, имел в виду практический синтез психологии и социологии: социальные проявления человека оказывались внутри психических способов воздействия, своеобразного алфавита управления, а наблюдения над индивидуальной психологией могли быть обобщены не отвлеченными моделями, но практиками гипнотического управления. Так как здесь мы уже вступаем в область медицины и ее истории, то полемика вокруг гипнотического внушения остаётся за пределами нашей работы; мы только обратим внимание на две методологически ключевые книги.

Первая – труд Поля Сурио «Внушение в искусстве» [18], главная мысль которого состоит в незаметности внушения. Внушающей силой в искусстве обладают не столько какие-то впечатляющие репрезентации, сколько регулярные, казалось бы рутинные, и незаметные вещи, например, рябь на воде, или расходящиеся солнечные лучи, или постоянно меняющиеся формы облаков. Если в природе все эти вещи для нас могут быть несущественны, потому что мы ориентируемся в пространстве, например, идем вдоль озера, и озеро для нас – только обстоятельство нашего передвижения, то на картине пруд с кувшинками начинает обладать по-настоящему гипнотической силой. Нас завораживает эта рябь, эти едва намеченные солнечные зайчики и кувшинки, довольные не только своей долей, но и своей волей.

Сурио отвергал сведение искусства как к познанию, так и к реализации автономных законов, например, законов игры. Он



может быть назван социологом и прото-феноменологом искусства, для которого восприятие искусства социально, так как принимает искусство как таковое, не препарируя его. В отличие от науки, которая должна подвергнуть в поисках достаточного основания свой предмет ряду операций, искусство принимает природу как она есть; более того, оно сразу схватывает природу как событие, как что-то, уже сбывшееся с нами. Поэтому цель искусства – не открыть для нас в природе что-то новое, но напомнить нам всем, как мы находились в природе как в событии.

Этому напominанию на уровне действия нашего сознания, его механики, соответствует определенное незаметное смещение в репрезентации, появление того неприметного остатка, который и обладает внушающей силой. Например, лист дерева для нас в природе просто лист, это один из признаков дерева, по которому мы убеждаемся в существовании целого или же для чего-то употребляем этот лист. Лист на картине оказывается игрушкой света, или примером правильного контура, или перспективой перехода от плоскости к объему. Будучи вполне достоверной репрезентацией, этот лист при этом как будто мерцает перед нами, погружается в свое собственное бытие, в свою автономию свойств, чтобы стать листом для нас, чтобы что-то для нас значить. Искусство не есть познание или игра, оно – особая социальная практика, но в конце концов оно нас растворяет во впечатлениях. Мы постигаем те впечатления, которых у нас раньше не было, хотя и возвращаемся к событиям собственного бытия, и растворяемся в искусстве, нас подхватывает волна незаметных аффектов и несёт всё дальше, к тому творчеству, которое имеет созидательный социальный смысл.

Для Сурио, в отличие от большинства эстетиков его времени, искусство воздействует на сознание непосредственно, оно обладает внушающей силой даже по отношению к людям, не знающим его правил. Противопоставление цивилизованного зрителя, который рассматривает натюрморт по определенным

правилам анализа и синтеза, и дикаря, который испытывает какой-то простой аффект, не существенно для Сурио: и тот, и другой вполне становятся объектами внушения натюрморта. Натюрморт сначала внушает определенное переживание времени, определенное чувство пространства, некоторые нюансы волнения, вбирает в себя нас. Мы должны соотнести себя с яблоком и столом. В этом смысле картина оказывает гипнотическое воздействие, и мастерство художника режиссирует этим гипнозом, а не репрезентациями и не порядками восприятия. Режиссирует именно не сам художник, а его мастерство.

Еще более неожиданное понимание суггестивности мы находим у русского биолога А. С. Фаминцына [13]. В своей работе он доказывает, что как животные, так и растения могут быть подвергнуты воздействию, в том числе гипнотическому, которое и влияет на развитие природы. Начинает он с того, что психическая деятельность автономна от восприятия, что это определенная внутренняя работа, сопоставимая с работой художника: «Сколь недостаточную для построения факта часть составляют эти данные, рельефно выступает на следующих примерах. Никто не станет оспаривать, что участие органа зрения, при разборе рукописи или печатной книги, совершенно одинаково и независимо от того, написаны ли они на языке вам знакомом, или же совершенно неизвестном. В последнем случае мы увидим лишь начертанные на белом фоне черные, ничего не говорящие нам знаки. Только это передают нам глаза, когда мы разбираем рукопись или книгу, содержание которых нам понятно; между тем чтение их способно вызывать в нас необыкновенно разнообразные и сильные аффекты. Сказанное об органе зрения в полной мере применяется и к органу слуха; не самые звуки, а то, что строится из них при посредстве психических процессов, составляет львиную долю при построении из них так называемого факта; и здесь выступает с неменьшей ясностью, что ощущаемые нами звуки, как и образы зрительные, суть не что иное, как

сырой материал, сам по себе ничего не говорящий нашему сознанию, но тем не менее дающий основу, на которой мы строим наше мировоззрение. Подобно тому, как красота и прочность возводимого здания всецело зависят от гения архитектора, так и все наши выводы и воззрения на мир внешний суть продукты нашей внутренней психической деятельности и носят на себе ее отпечаток. Другими словами, отдельные, извне получаемые нами ощущения относятся к построенным на них продуктам мышления, как кусок мрамора к созданной скульптором статуе, как краски и холст к нарисованной картине». В этом многословном, в духе времени, рассуждении более всего поражает то, что каждый оказывается гением, любой воспринимающей располагает той психической деятельностью, которая превращает мрамор в статую. На этом основании Фаминцын допускает, что если животные и даже растения обладают автономной психикой, то они вполне сами превращают себя в статую, формируют себя на основании определенных действий сознания. Эти действия могут быть усилены внушением, или могут быть парализованы воздействием каких-то химических средств. Например, действие хлороформа для растений тогда подобно гипнозу, тогда как действие солнечных лучей – тому воздействию солнечной картины, о котором писал Сурио.

Программа Фаминцына подразумевает, что ученые должны объединиться в некоторую нейросеть, огромный конгломерат наблюдающих чутких субъектов, и вместе, обмениваясь информацией, они смогут наблюдать эволюцию в реальном времени: «Поэтому я и считаю себя вправе настаивать на возможности непосредственного констатирования ее опытным путем; особенно, если принять во внимание возможность возникновения в будущем более или менее многочисленных ассоциаций ученых, для разрешения общими усилиями наиболее важных научных вопросов, не доступных одинокому исследователю, как по обширности и сложности задачи, так равно и по времени, потребному для их

разработки. Ведь мыслимы, хотя и могут показаться мало возможными, исследования, производимые, по заранее определенному плану, тысячами ученых и не ограниченные коротким сроком человеческой жизни, но продолжающиеся сотни или даже тысячи лет. Не менее сказочным показалось бы первобытному человеку, если бы кто-либо, по пророческому дару, нарисовал ему картины из современного нашего быта, с городами в несколько миллионов жителей, железными дорогами, океаническими пароходами, телеграфами и прочими техническими сооружениями человека, созданными соединенными усилиями тысячей тружеников. Я позволяю себе даже высказать предположение, что недалеко время, когда ассоциации ученых, занимающихся сообща разработкой научных вопросов, станут явлением обыденным».

Рассуждение Фаминцына больше всего напоминает современные мысленные эксперименты, проверяющие границы автономного мышления нейросети, вроде *китайской комнаты* Сёрла или *китайской нации* Нэда Блока. Но для этого рассуждения Фаминцына существенно то, что фактически все ученые могут образовать единое сознание, которое и получает единую и правильную репрезентацию объективной природы и объективного мира. Тогда внушение и совпадает с достоверным знанием: способность животных и растений переживать внушение, быть загипнотизированными солнцем или пищей совпадает просто с объективной картиной мира, которая и внушена нам со всеобщей убедительностью.

Таким образом, в конце XIX века, при всех спорах различных философских школ, от несколько эклектичного неолейбницианства Фаминцына до прото-феноменологии Сурио, формируется определенное представление о границах суггестии, вне зависимости от того, считали ли исследователи авторитарное внушение полезной практикой, более того, конструктивной для эволюции природы и искусства, или же только моментом работы сознания, необходимым для его



дальнейшей автономизации. Прежде всего, суггестия отождествляется с определенной пространственно-временной конструкцией, картиной. Она никогда не существует как просто язык, диалог, понятия и понятные высказывания, но как определенная рамка, коробка, театральная сцена. Затем суггестия понимается вовсе не как эффект отдельных высказываний или приемов, это бессознательная жизнь бессознательного, жизнь тени от смысла, а не понятого смысла. Это то самое воздействие ряби воды на картине, или неизвестного алфавита, в ожидании того, как сообщество ученых образует всемирную сеть, которая сможет прочитывать все алфавиты и тем самым извлекать необходимые аффекты для уже направленной, а не стихийной эволюции. Наконец, суггестия – это всегда повторяющееся действие, не просто меняющее нас, но возвращающее нас к себе, возвращающее нас самим себе, где мы уже сможем действовать не один и не два, а много раз. В этом театре мы уже не просто будем направлены волей режиссера, которая оказывается и глубинной общечеловеческой волей, но станем действующими лицами некогда пережитого, вернув себе ту юность, которая есть одновременно полнота аффектов.

В недавнем докладе [11] И. Ю. Светликова указала на продолжение этого понимания бессознательного внушения в теоретических построениях Серебряного века: в критике Павлом Флоренским прямой перспективы как средства внушения секулярных порядков, во многих странных мистико-аллегорических образах романа Андрея Белого «Петербург», в которых космическая аллегореза, понятый через Штейнера Атанасиус Кирхер, импликации гипноза как грубого воздействия и трансмутации культур могут быть объяснены только как результат понимания внушения не как индивидуального акта, но как духа эпохи. Светликова не говорит при этом о театральной антропологии, считая, что позиции многих деятелей Серебряного века были идеологичными, и что идеологизация науки ими была неизбежна в ситуации распада сослов-

ных границ и невыявленности границ между частным мнением и общественной позицией. Но мы настаиваем на том, что как раз театр всегда ставит границы между частным и общественным, по-новому их проводит, и даже если это границы подвижные, они никогда не могут теряться в своей невыявленности.

**Результаты: открыть Гамлета в себе.** Веселовский писал так: «Иные образы и сравнения до сих пор остаются в обороте, избитые, но внятные, видимо связывающие нас, как обрывки музыкальных фраз, усвоенных памятью, как знакомая рифма, и вместе с тем вызывающие вечно новые подсказывания и работу мысли с нашей стороны. Вымирают или забываются те формулы, образы, сюжеты, которые в данное время ничего нам не подсказывают, не отвечают на наше требование образной идеализации; удерживаются в памяти и обновляются те, которых суггестивность полнее и разнообразнее и держится дольше; соответствие наших нарастающих требований с полнотою суггестивности создает привычку, уверенность в том, что то, а не другое, служит действительным выражением наших вкусов, наших поэтических вожделений, и мы называем эти сюжеты и образы поэтическими» [1, с. 57]. В центре его внимания, как мы видим, не работа образов, а только работа нашей мысли. Наша мысль забывчива, наша мысль выдвигает требования, которым материал не отвечает, наша мысль всё больше требует и всё больше обосновывает себя как гарантию вкуса. Здесь Веселовский выступает как *прото-феноменолог*, и нас не должны смущать слова и обороты вроде «вымирают» или «поэтические вожделения», которые остаются просто данью науке XIX века. Веселовский целиком и полностью создает *феноменологическую модель отношения сознания к образу*. Эта модель проста: мы с самого начала, интенционально, готовы признать какие-то моменты в искусстве осмысленными. Но при этом интенция должна усиливаться – просто потому, что мы постоянно отличаем искусство от повседневного опыта и ждем от него большего, чем в повседневности.

Поэтому если в повседневности мы внимаем любым указаниям, что и нужно для нашего выживания, то в искусстве – только тем, которые постоянно усиливают нашу уверенность в себе. В жизни мы просто считываем знаки для принятия практических решений, в искусстве должны быть уверены, что пришли в театр не зря. Тогда чеховское ружьё, которое должно выстрелить, суггестивно; оно показывает, что мы смотрим не на какие-то модели жизни людей, не на какие-то поучительные сцены, но на театр как таковой, действие как таковое. Это соответствует норме театральной антропологии: человек в театре уверен прежде всего в том, что он пришел в театр не зря, принял театральную иллюзию как имеющую отношение ко всей жизни, как образцовое действие для всех дальнейших наших действий. Полнота и разнообразие суггестивности, о котором говорит Веселовский, в театре соответствует выстраиванию образа героя: мы верим, что актер, играющий Гамлета, играет не просто шекспировского персонажа, но и определенную форму самосознания, которая имеет отношения и к нашему сознанию. Здесь тезис Веселовского не противоречит основному тезису Выготского в «Психологии искусства» [2] о Гамлете как социальной форме, как о реализации самого социального действия, где рефлексия должна быть убедительна и необходимо прерывать действие: медлить ради того, чтобы сбывалась эта рефлексия. Медлительность Гамлета в интерпретации Выготского полностью соответствует выпадению формул и образов в интерпретации Веселовского – поспешное действие, как и стершаяся формула со скудной суггестивностью, не создадут Гамлета как убедительного персонажа для нас.

Б. Ф. Поршнев в своей знаменитой книге [10], опираясь на идеи Л. С. Выготского и А. Р. Лурия, понимает антропогенез не как освоение тех или иных форм, формул, инструментов или видов деятельности и ее репрезентации, но вполне в духе театральной антропологии. Сначала ты должен представить себя, представить как стойкого и непоко-

лебимого, а потом уже ты сможешь и репрезентировать, и работать с репрезентациями. Репрезентация и работа с репрезентацией связаны больше друг с другом, чем ты связан с собой; но только осуществив эту связь с собой, *сыграв Гамлетом себя и Гамлета в себе*, ты сможешь стать человеком.

Поршнев говорит: «В чистом виде суггестия есть речь минус контрсуггестия» [10, с. 131]. Полную некритическую внушаемость современного человека он отождествляет с гипнозом, в котором у человека нет недоверия к источнику слов. Опираясь на тезис Выготского, что «знак в силу самой своей природы рассчитан на поведенческую реакцию, явную или скрытую, внутреннюю» [10, с. 133], Поршнев говорит по сути о двойной театрализации знака: он суггестивен на сцене явного поведения, но контрсуггестивен на уровне скрытых мотиваций. Здесь Поршнев в чем-то действует как феноменолог, утверждающий, что суггестия, то есть сами вещи и явления, «индуцирует» [10, с. 137] контрсуггестию, то есть вырабатывает определенные предпосылки эйдетический редукции. Только эта редукция не осуществляется мыслителем, но подстрекается механизмом «непонимания», когда человек отказывается подчиняться каким-либо словам, потому что не видит в них смысла, слово, репрезентируя что-то, скрывает это. По сути, это то, что феноменология описывает как невозможность отождествить репрезентацию с предметом не только в рамках *внешнего*, но и в рамках *внутреннего* опыта: знаменитое «Это не трубка» Р. Магритта как герб такого признания.

Из этого Поршнев делает далеко идущие выводы, что «[н]а пути развития [человечества] существенно менялась сама природа суггестии» [10, с. 439]: от интердикции («это нельзя – это не может быть») к прескрипции («надо сделать то, а не это, чтобы это было»). Суггестия в смысле интердикции миметична: на раннем этапе антропогенеза она совпадает с мимесисом: это жест, запрещающий другие жесты, кроме подражания этому жесту. Эта интердикция, по Поршневу, далее становится



ся театральной, появляется «некий сигнал, специально тормозящий этот генерализованный тормоз» [10, с. 440], то есть *звукоиспускание*, крик, обращающий на себя внимание и уже поэтому соотносящий остановку жестов со слушанием крика. Первая интердикция, конечно, напоминает репетицию спектакля, а вторая интердикция – саму игру спектакля, удерживающего внимание зрителя.

Тогда чем будет прескрипция? Поршнев пишет о прескрипции очень мало и очень сложно и, по сути, отождествляет ее с накоплением информации, когда человек может ответить на вопрос не только «что надо делать», но и «почему надо делать». Поршнев оказался жертвой грамматического и логического внушения: что если что-то предписывается, значит, уже есть субъект и предикат, и надо только посмотреть, когда само действие субъекта прояснило содержание предиката. Здесь явно в учении Поршнева есть пробел, который мы можем восполнить театральной антропологией, – где субъект, в отличие от грамматики и логики, не данность, а проблема, непереводаемость.

### Обсуждение и выводы:

#### театральная антропология навсегда

Наиболее удачный пример применения театральной антропологии в филологии – работа О. А. Седаковой «Поэзия и антропология», где она показывает, как личная стойкость может быть обусловлена антиномической поэтикой Мандельштама: «Трудность этого воспоминания передается как попытка выбора из двух невозможностей: невозможности сделать что-то – и невозможности не сделать этого» [12, с. 110]. По сути, здесь дана *формула прескрипции*, отсутствующая у Поршнева с его запутанными логико-грамматическими ее характеристиками. Прескрипция – это не информативное объяснение *почему*, а само конструирование того статуса «почему», когда любое отношение к нему уже будет действием, уже будет поступком. Как актер не может не играть на сцене, а зритель не может не воспринять театр не как театр,

так и здесь поступок не может быть воспринят как не поступок или отсутствие поступка.

Поэтому суггестию в культурологии давно надо понимать не как внушение или догадку, но как фигуру мысли, наподобие метафоры, но связывающую не различные образы, идущие к понятиям, а различные понятия, идущие к поступкам. В этом смысле суггестивна, например, ситуация героя поэмы «Москва – Петушки» (1969) Венедикта Ерофеева: он накладывает картографию Петушкова на Москву и тогда находит Кремль. До этого он не мог найти Кремль, потому что его опыт был тематическим, подчиняющимся словам, но не суггестивным, и, следуя словам и понятиям Москвы, он Кремля не находил, а только очередные прибежища для своей мысли и речи. Тогда как оказавшись вдруг в Москве, думая, что находится в Петушках, он и начинает действовать суггестивно, то есть узнавать тот Кремль, который реален. Эффект реальности в его мечтах и пьяных исповедях совпадает с эффектом реальности самой реальности, и для героя это заканчивается трагично: он, как протагонист, должен пережить все театральные сценарии, включая гибель трагического героя.

Конечно, в культуре существует и авторитарный гипноз: достаточно вспомнить популярность в советское время фокусников-иллюзионистов, а в перестроечное время – гипнотизеров, прежде всего, А. М. Кашпировского. Хотя фокусники понимали свою деятельность как игру, вариант зрелища, близкого к спортивным зрелищам, а Кашпировский и подобные авторитарные гипнотизеры, вероятно, серьезно воспринимали себя и свои возможности, тем не менее, есть общий механизм их деятельности – погруженность в спортивную культуру, с ее незаметными факторами для достижения успеха, для направленной эволюции тела, и постоянными внушениями со стороны тренера. Голос тренера, учителя физкультуры, который и воспроизводил Кашпировский на своих сеансах, и был таким оживлением спортивной культуры. Но театральная антропология и театраль-

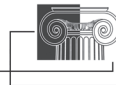
ная культура сопротивляется авторитарному гипнозу. Суггестия в театральной антропологии – это не постоянная оглядка на внушения, на окрики тренера и внутренние внушенные себе императивы достижений, но напротив, проникание внутрь еще неизвестного спектакля. Мы знаем сюжет «Гамлета», но мы идем на новую постановку «Гамлета» не только для того, чтобы узнать что-то новое о замыслах режиссера (это побочный эффект), но чтобы пережить особое суггестивное состояние.

Мы предлагаем следующее определение: **суггестия – то принятие данных о реальности, которое позволяет действовать по сходным сценариям и при восприятии искусства, и при совершении поступков в реальной жизни.** Например, суггестивным будет посещение галереи, после которого

улучшается самочувствие и решительность. Такую суггестию попытался осуществить герой рассказа Г. Успенского «Выпрямила» (1885), но далее он свёл суггестию к мотиву и мотивации, и поэтому ему понадобилась не сама статуя, а ее репродукция как мотиватор: второй раз в галерею он не пошел, опасаясь дискредитации первичного впечатления. Если не сводить суггестию к мотивации, то есть к игре интердикции в двух смыслах, по Поршневу, но увидеть в ней прескрипцию, то возможно второе и третье посещение галереи, как возможен второй и третий хороший поступок как пережитый катарсис, по Выготскому. Посещение и поступок не связаны мотивацией, но только суггестией осуществления одного и того же сценария на совсем разных сценах.

### Список литературы

1. Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Москва: Высшая школа, 1989. 408 с.
2. Выготский Л. С. Психология искусства. Москва: Рипол-Классик, 2017. 528 с.
3. Говенько Т. В. Теория А. Н. Веселовского о мотиве и сюжете в отражении фольклорной сказки // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение, журналистика. 2021. Т. 26. № 3. С. 511–518.
4. Жукова О. А. Серебряный век между творческим экспериментом и откровением: эстетический трактат Николая Евреинова // Вопросы философии. 2025. № 1. С. 140–151.
5. Кассен Б. и др. Европейский словарь философий: словарь непереводимостей. Париж: Сей, 2014–2024.
6. Кухта Е. Театральная антропология – как понимает ее Эуженио Барба // Человек. 2011. № 7. С. 189–194.
7. Марков А. В. Звуковая кукла: Кант, Евреинов и Хлебников // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2024. № 3. С. 70–77.
8. Маслов Б. К критике понятия суггестивности (наблюдения над «Определением поэзии» А. Н. Веселовского) // Наследие Александра Веселовского в мировом контексте: исследования и материалы. Москва: Центр гуманитарных исследований, 2016. С. 100–111.
9. Маслов Б. Интерес и суггестивность как категории нововременной поэтики [Доклад на заседании Русского литературно-теоретического кружка 30 ноября 2024]. Видеозапись, 01.52'21"
10. Поршнев Б. Ф. О начале человеческой истории (проблемы палеопсихологии). Санкт-Петербург: Алетей, 2007. 720 с.
11. Светликова И. Ю. Детали «Петербурга»: Как читать Андрея Белого [Доклад на заседании Русского литературно-теоретического кружка 24 января 2025] Видеозапись, 01.49'38"
12. Седакова О. А. Поэзия и антропология // Седакова О. А. Четыре тома. III. Poetica. Москва: Русский фонд содействия образованию и науке, 2010. С. 99–116.



13. Фаминцын А. С. Современное естествознание и психология // Мир Божий. 1898. № 1–6. [Электронный ресурс] URL: [http://az.lib.ru/f/famincyn\\_a\\_s/](http://az.lib.ru/f/famincyn_a_s/)
14. Шестакова А. Незрелищный театр Ежи Гротовского и Эудженио Барбы. К постановке вопроса о понятии «зрелищность» // Искусствознание. 2008. № 4. С. 60–80.
15. Ямпольская А. В. Феноменология и мистика Бёме в интерпретации А. Койре // Артикульт. 2011. № 3. С. 14–22.
16. Ямпольская А. В. Феноменологическая редукция как философская конверсия // Вопросы философии. 2012. № 9. С. 157–166.
17. Ямпольская А. В. Феноменологическая редукция как прием // Вопросы философии. 2017. № 2. С. 195–205.
18. Souriau P. La suggestion dans l'art. Paris: Félix Alcan, 1893. 338 p.

\*

Поступила в редакцию 06.03.2025