

## ПОСЛЕСЛОВИЕ

Л. С. Выготский  
как исследователь проблем  
психологии искусства

Обращаясь к психологии художественного творчества, ни на один труд не ссылаются столь часто, как на «Психологию искусства» Л. С. Выготского. Высокий «индекс цитирования» — показатель признания. Интерес к факторам порождения и восприятия произведений искусства будет и впредь расти, а с ним и потребность в том знании об этих факторах, которое признана «добывать» психология. Первый шаг советской науки в этом направлении — книга Выготского. Не только по времени, когда она была написана, но и по методологической ее значимости. Этим объясняется неослабевающее внимание к ней. Книга увидела свет в 1965 году. Но подготовлена была в начале 20-х годов. На ней лежит печать эпохи, отголоски жарких споров вокруг коренных философских, социальных, литературоведческих и психологических вопросов.

Известно, что Выготский исповедовал принцип историзма. Последуем этому принципу и в интерпретации его собственных научных исканий.

Поэзия, театр были первой любовью Выготского. Еще подростком он был потрясен маленькими трагедиями Пуш-



кина, в особенности «Пиром во время чумы». Затем в студенческие годы его захватила великая трагедия — «Гамлет». Не став режиссером, разыгрывал он ее в своем воображении. Испытал огромное влияние ее постановки во МХАТе Крэггом и Станиславским, где Качалов «на одной ноте безысходной скорби» воплотил образ датского принца.

Социальный круг, в который в эти годы вошел Выготский, был далек от революционной практики. Предчувствие великих потрясений преломилось у многих русских интеллектуалов в представлениях, отражавшие растерянность перед грозным ходом событий, выведивших на исторический простор новые социальные силы. Углубляются мистикорелигиозные настроения. Чувство отъединенности личности от мира, от общества как враждебной ей силы, абсурдности и безысходности человеческого существования становится главным мотивом в творчестве ряда русских поэтов, литературных критиков, философов.

Сквозь призму этих умонастроений воспринималось и все прошлое русской и мировой культуры. Кумирами становятся Шопенгауэр и Ницше. В Достоевском видят мистика с галлюцинаторным видением загадочных глубин человеческой души. Так же и «Гамлет», считал Выготский, может быть понят только как «самая мистическая трагедия, где нить потустороннего вплетается в здешнее, где время образовало провал в вечности, или трагическая мистерия... Смысл трагедии — в ее известной философии, или лучше: религиозности трагедии, не в смысле определенного исповедания, но в смысле известного восприятия мира и жизни» (с. 404)\*.

За бешеным водоворотом страстей в «Гамлете» вскрывается первопричина трагического состояния героя. Как ни называть первопричину этого состояния — «роком или характером героя, мы придем все равно к истоку этого состояния: к бесконечной, вечной отъединенности «я», к тому, что каждый из нас бесконечно одинок» (с. 403).

Это были мотивы, близкие философии экзистенциализма, притом в ее религиозном варианте. По свидетельству самого Выготского, завершение его этюда о трагедии Шек-

\* Здесь и далее при ссылках на настоящее издание указываются только страницы.



спира предполагало соединение литературной темы с религиозной (с. 356). Что касается приемов интерпретации художественного текста, то в годы студенчества он придерживался субъективно-идеалистического направления, которое в противовес традиционной «академической» критике выступало под именем «читательской критики» и свою задачу видело в том, чтобы уловить непосредственное впечатление от произведения искусства. Передать собственное эстетическое переживание в его первозданности — таков девиз этой «критики». Одним из ее ярких представителей являлся Ю. И. Айхенвальд, лекции которого слушал молодой Выготский. Личное «читательское» восприятие «Гамлета» Выготский и запечатлел в своем трактате 1916 года\*.

\* Заметим, что этот ранний период занятий Выготского искусством не вполне точно оценен А. Н. Леонтьевым, полагавшим, будто уже тогда Выготский стоял на позициях объективного и даже близкого материалистическому подходу анализа художественного текста. По мнению Леонтьева, работая над своим юношеским сочинением, Выготский пытался к проблеме психологического воздействия искусства «с самого начала подойти объективно, предложить некоторые методы анализа объективного факта — текста художественного произведения — и вслед за тем идти к его восприятию зрителем» (*Леонтьев А. Н. Вступительная статья // Выготский Л. С. Собр. соч.: В 6 т. М., 1982. Т. 1, с. 14*). Утверждается, будто в этот ранний период главной для Выготского являлась проблема «психологии читателя» (там же) и что «идеи, которые в 1916 г. при анализе «Гамлета» были высказаны еще «вполголоса», «выступили как заявка на построение материалистической психологии искусства» (там же). В действительности никаких читательских впечатлений, кроме собственных, осмысленных им самим в качестве воспитанного в духе импрессионистской критики автора, Выготский в трактате о «Гамлете» не сообщил. И изложенное им в этом трактате являлось не материалистической психологией «вполголоса», а идеалистической эстетикой, высказанной полным голосом.

В 1916 году исполнялось 300 лет со дня кончины Шекспира, но воюющей и разоренной России было не до юбилеев. И хотя раздавались слабые голоса, что гений английского драматурга (Англия была союзницей России) служит укором смятенному человечеству, что его творения помогут выступить против безумия войн, Выготскому эти социальные мотивы были чужды. Он, вслед за своим учителем Ю. И. Айхенвальдом, исходит из того, что произведения искусства следует постигать в полной отрешенности от чего бы то ни было внешнего по отношению к нему, как «реакцию на вечность». Он не понимал, что этот взгляд, претендуя на непосредственность восприятия, на свободу от любой философской, научной, исторической и иной предвзятости, выражает определенную идейную позицию, рожденную конкретными социально-историческими обстоятельствами — не вечностью, а смятением в той среде, где он жил в предощущении «неслыханных перемен, невиданных мятежей» (Блок). Ведь всего год отделял его трактат от революции 1917 года.



После революции Выготский возвращается в родной Гомель и становится одним из активных строителей новой социалистической культуры. Продолжая заниматься театром (заведая театральным отделом), читая лекции по истории искусств и печатая рецензии о спектаклях, он в то же время преподает литературу в школе, педтехникуме и на рабфаке, организует психологический кабинет, выступает по проблемам логики и психологии. Из характеристики, выданной ему гомельским союзом работников просвещения в феврале 1924 года, явствует, что он был «постоянным лектором по вопросам материалистической психологии» и «проводником современной марксистской педагогики». Уже это позволяет представить, сколь глубинные изменения произошли в содержании его духовной жизни.

Ощущение скорби и иллюзорности бытия, запечатленное Выготским за год до революции в трактате о «Гамлете», не могло стать эталоном в деле воспитания нового человека средствами искусства. Требовалась иная философия личности, иная эстетика и психология — материалистическая. После социалистической революции она прочно утверждается в русском общественном сознании.

В столичных научных центрах — Петрограде и Москве — шел интенсивный поиск новых подходов к психологии. Этот поиск захватил и работавшего в провинции учителя Выготского. В те годы рушилась субъективная эмпирическая психология, считавшая своим предметом феномены или акты сознания, какими они открываются субъекту в его внутреннем опыте. Будучи беспомощным перед диктуемой практикой задачей причинного анализа психических процессов, управления ими, этот тип науки изжил себя. Взамен него утверждалась психология, требующая изучать реальное поведение, следуя строгим и точным методам естествознания.

В 1923 году вышла книга И. П. Павлова «Двадцатилетний опыт изучения высшей нервной деятельности (поведения) животных». Она была воспринята как окончательная победа естественнонаучной мысли над отжившей свой век идеалистической психологией, погрязшей в распрях между школами.

Быстро росла популярность Бехтерева, ставшего организатором множества научных институтов и лабораторий, где водружалось знамя рефлексологии.



Взор Выготского обращается от эстетики к естествознанию. Он испытывает потребность, обучая литературе, влиять на внутренний, психический мир ребенка не по интуиции или вдохновению, а исходя из твердо установленных наукой принципов. Он усматривает их в концепции о рефлексорной природе поведения, которая, по убеждению Выготского, заложила фундамент новой объективной психологии. Но по фундаменту еще нельзя судить, что будет на нем построено. Павлов и Бехтерев считали, что объективный метод следует дополнить субъективным, понятие о внешне наблюдаемом поведении — понятием о внутренне наблюдаемом сознании. Выготский видел в этом чистой воды дуализм. Рефлексология, отвоевав для реальной, позитивной науки поведение, оставляла по другую ее сторону сознание, внутренний мир человека, его мысли и переживания. Главная трудность, которую стремился преодолеть Выготский, заключалась в том, чтобы, сохранив материалистическую ориентацию, верность принципу детерминизма и объективному методу, объяснить сознание, не утратив ни одного из его уникальных признаков, как особую, отличную от условнорефлексорной форму поведения человеческого организма. Найти ключ к этому, согласно его исходному замыслу, можно, только обратившись к речевым реакциям. Они позволяют понять сознание «как реакцию организма на свои же собственные реакции...» (1982, т. 1, с. 58).

Это был коронный тезис его петроградского доклада, призывавшего слить рефлексологию и психологию в одну науку. Доклад привлек к личности Выготского внимание молодых психологов, группировавшихся вокруг Корнилова — директора обновленного Московского Института психологии. Выготский был приглашен на работу в этот институт. Одновременно в качестве сотрудника Наркомпроса он под руководством Н. К. Крупской занялся подготовкой программ психологического изучения аномальных детей.

С докладом на эту тему он был командирован в 1925 году А. В. Луначарским на Международный конгресс в Лондон. Вскоре тяжелая вспышка туберкулеза уложила его в постель; вынужденный отход от служебных обязанностей позволил заняться диссертацией. В качестве темы была избрана психология искусства. Это заданное его биографией



счастливое сочетание направлений, представляющих две различные сферы культуры: искусство и науку. Плодом сочетания и явилась рукопись «Психология искусства».

Мысль, что у самого искусства как такового, а не только у причастных к нему живых людей имеется своя психология, была совершенно необычной. Ведь искусство строится из «кристаллов», ценность которых не зависит от психических качеств тех, кто их выращивает и созерцает. Художественный образ нельзя вывести из этих качеств, из процессов в сознании или за его порогом. Он принадлежит сфере культуры. Конечно, будучи созданием или объектом познания конкретных лиц, образ несет печать выпавших на их долю испытаний. Но его природа качественно иная, чем природа психических образов, управляющих реальным поведением этих лиц, в реальной среде, т. е. феноменов, изучаемых психологией.

Объективное бытие искусства, сохраняющего свои плоды в чреде поколений, и вместе с тем зависимость этих плодов от исторической судьбы народа породили представление об особой психологии — не индивидуальной, а народной. В середине XIX века возникло направление, получившее имя «психологии народов», поставившее перед собой задачу найти истоки и творящие силы культуры в «народном духе», в «национальном характере».

Попытки расшифровать эти понятия, наполнить их реальным содержанием не привели к серьезным результатам. Если об индивидуальном сознании и поведении благодаря успешному развитию экспериментальной психологии (с ее лабораторными методами) удалось получить важную информацию, то для познания «народного духа» никаких эмпирических средств не было. В конечном счете все свелось к описанию этого духа в терминах, заимствованных у индивидуальной психологии (представление, апперцепция, чувство и др.). Эти термины возводились в статус сущностей, образующих общенародное сознание. Одной из его проекций считалось искусство.

Такой подход представлял собой форму редукционизма — сведения явлений одного порядка (культуры, искусства) к явлениям другого порядка (психики, сознания). Поскольку же о реалиях искусства говорилось на языке



психологии, то это был психологический редукционизм. Для краткости его называют психологизмом.

Для Выготского со времен юности искусство выступало как средство самопознания личности. В размышлениях над искусством он выделял его личностное начало, акцентируя интимно-субъективный характер постижения художественного образа. В образе он видел символ, а «тот, кто хочет разгадать символ, делает это на свой страх» — эти слова Уайльда поставил Выготский эпиграфом к своему трактату о «Гамлете». Следуя за критиком Горнфельдом, он считал тогда, что каждый новый читатель «Гамлета» есть как бы его новый автор (с. 345). Верная мысль о том, что произведение искусства можно понять, лишь пережив его собственной душой, оборачивалась крайне субъективистской трактовкой художественных творений, из которых испарялось все, кроме непосредственных впечатлений читателя.

Испытав в молодости влияние этой трактовки, Выготский избавился от нее в гомельский период, когда разрабатывал научные начала обучения детей литературе. Это требовало серьезных изысканий в различных направлениях: социологии, литературоведении, психологии, физиологии. Во всех этих науках в начале 20-х гг. кипели страсти, шла перестройка, рушились прежние убеждения, зарождались новые. Общим знаменем являлась философия марксизма. К ней был обращен и взор Выготского. Развиваемая в ней идея общественно-экономической обусловленности всех творений человеческого духа требовала конкретизации применительно к искусству. Такую конкретизацию Выготский нашел в трудах Г. В. Плеханова, где развивался тезис о том, что «искусство в ближайшем отношении обусловливается психикой общественного человека» (с. 15).

Работы Плеханова определили основной вектор методологических исканий Выготского в первой половине 20-х гг. Именно они позволили ему воспринять марксизм не в вульгарных интерпретациях, коих в ту пору было предостаточно, а как системный способ объяснения общественных явлений. Способ, которому противопоказаны редукционизм в любых его разновидностях, с одной стороны, и эклектика, игнорирующая внутреннюю связность и диалектическую противоречивость компонентов интегральной



социальной системы, с другой. У Плеханова же Выготский почерпнул основной объяснительный принцип своей «Психологии искусства» — так называемое начало антитезы\*. Именно оно позволило ему, обнажив диалектику биологического, психического и эстетического, найти рабочий инструмент проверки своей новой теоретической концепции на материале произведений искусства. Прежде всего — басни, затем — рассказа и, наконец, трагедии.


Произведение искусства изначально, задолго до приобретения Выготского к марксизму, выступало для него как текст, как поэтическое слово. В годы, когда Выготский был поглощен «Гамлетом», слово имело в его эстетическом самосознании единственный смысл. Слово воспринималось как лишенный рациональной структуры символ, исполненный намеков на невыразимое. Именно такими слышались Выготскому слова «обитателя двух миров» — «здесь и не здесь» — Гамлета. Поскольку любое истолкование символа в силу его неисчерпаемой многозначности признавалось правомерным, открывался простор для произвола и субъективизма.

В условиях нового социального мира символизм утратил смысл и влияние: люди жаждали реального, рационального знания.

В русском искусствоведении наметился выход «за шаткие пределы субъективизма» (с. 5). Сложилась так называемая формальная школа. Ее отличала установка на точный, родственные методам естественных наук анализ приемов построения литературного текста, конструирования «вещи» искусства. Опыт формалистов повлиял на видение Выготским поэтических текстов, сняв с них налет символистской мистики. «Вещь» искусства выступила в виде самостоятельной системы, художественная ценность которой определяется ее формой, конструкцией, независимой от психических состояний субъекта. Угол зрения, под которым формальная школа рассматривала текст, позволял выделить в содержании произведений устойчивые компоненты (инварианты), остающиеся одними и теми же при различии содержаний. Какая именно конструкция (форма) будет

\* Сам Г. В. Плеханов употребляет этот термин в мужском роде — «начало антитеза».





создана, по свойствам исходного материала судить невозможно, подобно тому как нельзя по набору музыкальных звуков предсказать способ их сочетания в мелодию. Кроме того, одну и ту же мелодию можно воспроизвести, используя различный звуковой материал, — она и есть прием, форма, структура. Трактовку формы как способа построения и расположения материала Выготский считал чрезвычайно плодотворной и с психологической точки зрения (с. 67).

Форма — особая реальность. Ее следует отличать от материала, и это определяет новую ориентацию психологии в изучении искусства. В прежние времена в поисках психологического аспекта искусства ограничивались реакциями субъекта, вызываемыми содержанием (впечатлениями, переживаниями, мыслями и т. д.). Поскольку форма, как показали работы новой школы в литературоведении, является особым, отличным от материала искусства образованием, организующим этот материал, необходимо превратить ее в специальный предмет психологического, а не только литературоведческого анализа. Для формальной школы такой задачи не существовало. В исканиях же Выготского она выступала в качестве важнейшей. Именно он впервые в истории науки, поставив вопрос о психологии формы, показал, что *ни одна попытка подойти к феномену культуры со структурных позиций не может обойтись без анализа психологических функций этого феномена*. Что же касается приверженцев формальной школы, то и они, подобно мольеровскому герою, не знавшему, что он говорит прозой, пользовались языком психологии, не отдавая себе отчет в том, что их доморощенная психология не что иное, как вариант сенсуализма — учения, сводившего содержание сознания к ощущениям и чувственным восприятиям.

Именно так можно охарактеризовать подвергнутую Выготским критике концепцию одного из тогдашних лидеров формальной школы — В. Б. Шкловского. Отмечая, что наши впечатления от вещи, становясь привычными, приводят к тому, что «вещь проходит мимо нас как бы запакетованной», он усмотрел цель искусства в преодолении этого автоматизма восприятия, в «распаковке вещи», чему служит специальный художественный прием — остранение.



Этот прием увеличивает «трудность и долготу восприятия», делает «вещь» необычной, «свежей».

И хотя Выготскому импонировали поиски структурных компонентов искусства, он, будучи вовлеченным в кипевшие тогда в психологии споры, ясно видел просчеты литературоведов с их передовыми взглядами на текст и устаревшими воззрениями на психику. Выготский был убежден, что новая установка искусствоведения на объективный подход к своему предмету требует также и нового подхода к психологическому осмыслению роли искусства в человеческом поведении. Какие функции выполняет искусство в психической жизни индивида, какие изменения производит в его духовной организации? Поиски ответа на этот вопрос неотвратимо — явным или неявным образом — направляют мысль любого исследователя искусства. Первым условием этих поисков является принятие определенного взгляда на саму духовную организацию, на психический строй личности. Искусствоведы формальной школы довольствовались былыми представлениями об этом строе, поскольку им казалось, что точный структурный анализ текста, «вещей» искусства, объективных и однозначных приемов их построения позволяет игнорировать неуловимые процессы сознания. Выготский рассуждал иначе. К тому времени у него уже сложилось новое понимание сознания, в котором он, порвав и с интроспекционизмом, и с рефлексологией, усматривал особый уровень организации деятельности человека — «рефлекс рефлексов».

Формальная школа разрушала субъективизм в искусствоведении, учение о рефлексах — в человековедении. Эта разрушительная работа открывала путь к синтезу, к тому, чтобы отчужденное от человека искусство (обращенное в мир «чистых» форм и конструкций) сомкнуть с отчужденным от искусства человеком (программа поведения которого свелась к организации рефлексов или реакций). Идея синтеза и стала для Выготского компасом в работе над «Психологией искусства».

Эта работа шла в условиях, названных им «кризисом объективизма», пришедшим на смену «кризису субъективизма». Слово «объективизм» в устах людей науки той эпохи означало приверженность естественнонаучным объяс-



нительным принципам. Факты искусства и факты поведения стали рассматриваться с позиций, аналогичных естественнонаучной точке зрения, как доступные объективному анализу наблюдения.

Но, изгнав субъективную психологию в дверь, объективисты, не ведая того, впустили ее в окно. Симптомы этого особенно отчетливо просматривались в психологии, где школы, выступавшие под знаком бескомпромиссного объективизма (рефлексология, бихевиоризм) и гордо заявлявшие, что покончили с субъективной психологией, пребывали под гипнозом созданных в этой психологии концепций сознания, в которых так и не было преодолено представление о человеке как о носителе двух начал — души и тела.

И хотя категории, в которых описывалось тело, были до основания преобразованы в результате мощного развития естествознания, в трактовке сознания по-прежнему доминировал субъективизм. По мысли Выготского, чтобы описать человека во всей полноте его бытия, следует преодолеть ограниченность объективизма не только в искусствоведении, но и в рефлексологии. Здесь необходима новая методология объективного анализа целостного человеческого поведения, в том числе и таких его высших форм, как особые эмоциональные состояния, вызываемые творениями искусства.

В первых же строчках «Психологии искусства» автор ставит читателя в известность, что его книга развивает тенденцию, присущую двум областям русской науки — искусствоведческой и психологической: «Эта тенденция к объективизму, к материалистически точному естественнонаучному знанию в обеих областях создала настоящую книгу» (с. 5). Все дальнейшее изложение пронизано единым стремлением: следуя по вектору, заданному этой тенденцией, идти вперед с тем, чтобы «языком объективной психологии говорить об объективных фактах искусства» (с. 6).

Язык, которым пользовалась в ту пору объективная психология и главным словом которого был рефлекс, позволял говорить лишь о теле. Вся интеллектуальная энергия Выготского была направлена на преобразование этого языка, очищавшее его от следов субъективизма, проступавших, как только речь заходила о сознании.



Напомним, что программная статья Выготского «Сознание как проблема психологии поведения» (1982, т. 1, с. 78—98) писалась в том же 1925 году, когда он лихорадочно работал над «Психологией искусства». В статье была предпринята отважная попытка, сохраняя верность общим установкам рефлексологии, изнутри преодолеть ее дуализм, т. е., используя понятие о речевых рефлексах, создать теорию механизмов мышления, общения, сознания — всего того, что Выготский через несколько лет назовет высшими психическими функциями. Но то были интеллектуальные функции. Они служили психологическими орудиями познания среды с целью эффективного приспособления к ней. Переходя же к реакции человеческого организма на искусство, Выготский стремился рассматривать их под совершенно иным углом зрения.

Здесь решающее значение приобретал не интеллект, а аффект (эмоция); смысл поведения определялся не приспособлением к внешней среде, а решением каких-то других проблемных ситуаций.

Со времен юности психологическая ткань искусства представлялась Выготскому в виде переживаний, отражающих способ существования личности в мире, ее экзистенцию. Такое понимание отличало его «гамлетовский» период, но и в новых исторических условиях, когда воззрения Выготского претерпели радикальную ломку, оно еще прослеживается в его постоянных размышлениях об отношении искусства к человеку. Как мы имели возможность убедиться, философская ориентация Выготского в годы работы над «Гамлетом» резко отличалась от таковой в первые послереволюционные годы — годы великого социального перелома. Однако прошлые воззрения продолжали сказываться на его подходе к художественным текстам, на его стремлении выявить в каждом из них психологическую ткань, без которой, по его убеждению, текст не может стать фактом искусства. Поэтому для Выготского, при всем пиетете к формальной школе, ее новаторским методам анализа текста как конструкции, структуры и т. д., было неприемлемо принятое в этой школе обращение с текстом как «самостью», irrelevantной, чуждой переживаниям личности, ее деяниям, ее отношениям к другим людям. Челове-



ческая, психологическая сторона художественного текста (безразличная для формальной школы) определила те проблемы, которые интересовали Выготского в ранний период творчества.

Они оставались для него главными и в последующие периоды. Но, отмечая связь между периодами, нельзя игнорировать разрывы между ними. Свою «Психологию искусства» Выготский начинает с указания, что его книга «возникла как итог ряда мелких и более или менее крупных работ в области искусства и психологии. Три литературных исследования — о Крылове, о Гамлете и о композиции новеллы — легли в основу моих анализов, как и ряд журнальных статей и заметок» (с. 5). В своих примечаниях Выготский перечисляет эти статьи и заметки, относящиеся к 1916—1917 гг., т. е. периоду, когда он следовал эталонам импрессионистской критики с ее взглядом на искусство как «цветение духа» и убежденностью в том, что достоверным художественный образ делает непосредственное ощущение этого образа каждым новым читателем.

Для Выготского, работавшего над «Психологией искусства», учителем был уже не Айхенвальд, а Плеханов. И журнальные статьи, написанные Выготским в предреволюционные годы, не могли стать основой труда, написанного с позиций материалистической эстетики и психологии\*.

Различия между юношеской рукописью о «Гамлете» и главой о «Гамлете» в «Психологии искусства» столь разительны, что их вряд ли можно оценивать как два варианта, реализующие общий подход, хотя подобная оценка встречается. Таково, в частности, мнение В. В. Иванова, считающего, что оба варианта объединяет исследование трагедии «без предвзятых точек зрения, навязанных историей вопроса» (цит. по: Л. С. Выготский, 1968, с. 525). «Именно эта сторона работы (в раннем варианте), — подчеркивает он, — была последовательно развита в VIII главе «Психологии искусства» (там же). Акцент в этом случае ставится на бли-

\* Хотя А. Н. Леонтьев со слов Выготского утверждает, будто «в «Психологии искусства» автор резюмирует свои работы 1915—1922 гг., подводит их итог» (1968, с. 6), мы же считаем, что автор не резюмирует эти работы, а радикально их пересматривает. Достаточно сравнить два варианта трактовки «Гамлета»



зости, родстве двух вариантов трагедии «Гамлета», а не на их принципиальном различии, имевшем важный философско-психологический смысл.

Мнение о прямой связи «Психологии искусства» с предшествующим творчеством Выготского подкрепляется следующим обстоятельством. Появление Выготского на психологическом горизонте было неожиданным. Именно так описывал ситуацию А. Н. Леонтьев, прямой свидетель событий 20-х гг. «В научной психологии, — писал он, — Выготский был в то время человеком новым и, можно сказать, неожиданным» (там же, с. 6). Каким образом молодой человек, не имевший профессиональной подготовки, не работавший в лаборатории экспериментальной психологии, мог сразу занять ведущие позиции в этой науке? Его успех можно объяснить знакомством с психологией в связи с интересом к искусству.

Действительно, для самого Выготского психология стала близкой прежде всего в связи с его занятиями в области искусства. Но насколько правомерен вывод, будто «переход Выготского к специальности психолога имел свою внутреннюю логику? Эта логика и запечатлена в его «Психологии искусства» (там же), устанавливающей прямую связь между «давно близкой» Выготскому психологией времен его занятий в годы студенчества литературой, критикой, театром и новой объективной психологией периода его работы над диссертацией.

Но «внутренняя логика», приведшая Выготского от искусствоведения к специальности психолога, была иной. Осваивая новый стиль психологического мышления (в полемике с рефлексологией и опираясь на марксистские идеи), Выготский пришел к психологии искусства как особой областью научного, объективного и детерминистского объяснения реакций личности на художественные творения. Интерес к характеру восприятия субъектом этих творений жил в нем постоянно. Но мы уже видели на примере его ранней рукописи о «Гамлете», как этот интерес приобрел религиозно-мистические формы. Среди множества примечаний к этой рукописи приводятся выписки всего лишь из одной книги психолога — знаменитого американского ученого Вильяма Джемса, но не из его классической «Пси-



хологии» (по которой и ныне обучаются в американских колледжах), а из «Многообразия религиозного опыта»\*. Именно по Джемсу Выготский приводит признаки мистических состояний (неизреченность, интуитивность, кратковременность и т. д.) (там же, с. 549), у Джемса заимствует термин «второе рождение» (там же, с. 534) применительно к моменту, когда Гамлет, услышав завет Тени, из обыкновенного человека становится «отмеченным», причастным нездешнему, неземному. Очевидно, что не этот путь привел Выготского к естественнонаучной психологии.

В своей критике формальной школы Выготский доказывал, что изучение искусства без психологии невозможно. Но без какой психологии? Ни прежняя субъективная, ни новая объективная психология не смогли объяснить законы жизни человека в мире искусства. Осью эстетического поведения является эмоция, чувство, переживание, аффект. Их принципиальная неотчуждаемость от субъекта, от испытываемых им потрясений при общении с искусством исключала, казалось бы, саму возможность говорить о них на языке объективной психологии и тем самым превратить в предмет естественнонаучного знания, описывающего доступные наблюдению и эксперименту действия. В психологии как объективной науке раздел об эмоциях исчерпывался сведениями о тех телесных состояниях, которые выражаются в соответствующей мимике, слезах и т. п. Что же касается личностного смысла человеческих чувств, в том числе эстетических, то скудость научных представлений о них вдохновляла сторонников «психологии духа» на защиту учения о переживании личности как феномене культуры, навсегда закрытом для естественнонаучной мысли.

Естественнонаучному принципу детерминизма, причинного объяснения явлений порождающими их факторами, противопоставлялось требование описывать и анализировать идеальные феномены, строя психологическое знание по типу математического, геометрического. Ведь доказывая, что сумма углов треугольника равна двум прямым, геометрия исходит из представления о треугольнике как идеаль-

\* Книга, о которой идет речь, со времен юности оставалась одним из любимых сочинений Выготского, о чем имеются свидетельства близких ему лиц.



ном объекте. Ей безразлично, какие реально существующие предметы ему соответствуют и по какой причине получается данный результат. Под таким же углом зрения предлагалось (Дильтеем, Гуссерлем и др.) расчленять область переживаний.

Тем самым эта область противопоставлялась всему материальному — и по сущности, и способу познания. Дуализму рефлексологии, бессильной объяснить высшие, психические уровни регуляции поведения, противостоял дуализм «психологии духа», бессильной объяснить реальные телесные механизмы этого поведения.

Вот те Цицлла и Харибда, которые пытался пройти Выготский в своей «Психологии искусства». В своем объяснении сознания и эстетических эмоций он исходил из работы человеческого организма, утверждая свою приверженность к эмпирическому изучению реальных причин явлений, а не к анализу умопостигаемых сущностей.

Он не мог ограничиться материализмом рефлексологии, в противном случае учение о человеке неотвратимо оказалось бы в западне дуализма, стало бы жертвой той самой субъективной психологии, борьба с которой определила пафос рефлексологического направления. Что же позволило избежать этой западни?

Выход Выготский ищет в преодолении заданной успехами рефлексологии, но узкой, ограниченной трактовки человеческого организма и его возможностей. Сознательно или случайно, но он занялся преобразованием одной из важнейших для развития мировой научной мысли категорий — категории организма. Руководящий принцип для этого поиска Выготский почерпнул в «Этике» своего любимого философа — Спинозы. Эпиграфом к «Психологии искусства» стала схолия к одной из теорем «Этики» Спинозы. Как известно, «Этика» была изложена геометрическим способом. Но в отличие от «геометрии духа» Дильтея в ней излагалась «геометрия природы» как неисчерпаемой материальной субстанции. Цитируемая схолия начинается фразой: «Того, к чему способно тело, до сих пор никто еще не определил».

При этом чрезвычайно важно обратить внимание на контекст, в котором вводилось это суждение. Спиноза оспа-



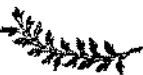


ривает мнение о том, что из телесной природы человека невозможно «вывести причины архитектурных зданий, произведений живописи и тому подобного», — иначе говоря, творений искусства, что для создания этих творений тело должно определяться и руководствоваться душой, т. е. внетелесным началом. Возражая приверженцам этого мнения, Спиноза писал: «Я показал уже, что они не знают, к чему способно тело и что можно вывести из одного только рассмотрения его природы». Слова Спинозы были сказаны за два с половиной столетия до спора Выготского с теми, кто считал, что продукты культуры создаются не телом, а душой. Вслед за Спинозой он мог повторить: «Они не знают, к чему способно тело».

Но этого не знали не только сторонники мнения, отвергнутого Спинозой. Материалисты-рефлексологи не в большей степени могли вывести «причины архитектурных зданий, живописи и тому подобного» из «одного только рассмотрения природы тела». Их понятийный аппарат сложился при изучении живых организмов, не создающих те произведения искусства, для объяснения которых веками обращались к руководящей роли души. Вытеснив душу как объяснительный принцип из обширного круга проявлений жизни, они закрыли себе путь к познанию возможностей телесной природы, открывающихся за пределами рефлекторного механизма.

Показать, что эти возможности не исчерпываются открытым рефлексологией механизмом, что организм человека способен к особым, высшего уровня реакциям, вызываемым произведениями искусства, — такую задачу поставил перед собой Выготский, применив философскую идею Спинозы к конкретно-научному анализу литературных текстов и процессов их восприятия человеком.

«Моя мысль, — завершает он свое предисловие к «Психологии искусства», — слагалась под знаком слов Спинозы, выдвинутых в эпиграфе» (с. 8). Но эти слова были сказаны в другом веке — веке, когда мироздание представлялось в виде грандиозного механизма. Выготский же говорит о том, что «искусство есть социальное в нас» (с. 321). Такие слова могли быть сказаны только после Маркса. «Социальное в нас» означало, что социальность пронизывает всю психику индивида до ее самых интимных глубин.



Здесь Выготский выступил оппонентом как идеалиста Челпанова, так и материалиста Бехтерева. До революции довольно часто переиздавалась удостоенная церковных наград книга Челпанова «Мозг и душа», где подвергался критике материализм. После революции, оставаясь несколько лет директором Института психологии, Челпанов стал утверждать, что марксизм как раз и есть то, к чему стремится его институт. Но переход на почву марксизма он видел таким: дополнить прежнюю индивидуальную психологию новой социальной, под которой он и давний сотрудник его института Г. Г. Шпет понимали коллективные переживания, духовные реакции народа как целого. Эта область исследований называлась этнической психологией.

Шпет не только писал об этом статьи, но и вел в университете семинар. По приезде в Москву Выготский поселился в полуподвальном помещении Института психологии. В одной из комнат полуподвала были свалены материалы шпетовского семинара — рефераты, доклады, конспекты. Выготский познакомился с ними. Идея о «коллективных переживаниях», о народном сознании, погруженном в континуум культурных ценностей, казалось бы, противопоставляла тому увлечению показаниями субъекта о своих ощущениях, восприятии и т. п., которое царило под крышей Института психологии до революции. Однако в программе разработки социальной психологии, выдвинутой Челпановым и Шпетом, социальным признавалось лишь сознание народа, а монопольное право на изучение психических процессов отдельного человека, его переживаний и т. п. сохранялось за старой субъективной психологией, изначально асоциальной. Читая материалы шпетовского семинара по этнической психологии глазами марксиста, Выготский не мог согласиться с тем, будто, лишь входя в «соборное» мирозерцание народа, психика индивида становится социальной, а в остальном она подчинена собственным законам.

На открытие этих законов притязала интроспективная психология, но со временем стало ясно, сколь неправомерны были эти притязания. Выготский писал: «Совершенно неверно мнение Г. Челпанова, очень часто высказываемое и другими, что специальная марксистская психология есть

психология социальная... и что эмпирическая и экспериментальная психология марксистской статьи не может...» (с. 18). Под «другими» Выготский имел в виду не только идеалистов, но и материалистов, считавших социальную психологию не исходной для анализа поведения человека, а вторичной. Так, согласно рефлексологии Бехтерева, социальность появляется, только когда индивид попадает в поле взаимодействия с коллективом. Выготский, возражая против этого, писал, что «немарксистская социальная психология понимает социальное грубо эмпирически, непременно как толпу, как коллектив, как отношение к другим людям. Общество понимается как объединение людей, как добавочное условие деятельности одного человека. Эти психологи не допускают мысли, что в самом интимном, личном движении мысли, чувства и т. п. психология отдельного лица все же социальна и социально обусловлена» (там же). Никакой другой психики, кроме социальной, у человека нет\*. Этот методологический императив марксистской психологии направлял исследовательский поиск Выготского, раскрывавшего через категорию речевого рефлекса (см. выше) социальную природу сознания, самосознания, мышления — процессов, традиционно считавшихся сердцевинной внутренней мира личности. Ту же сердцевину составляли и переживания личности. Выявить их первородную социальность была призвана «Психология искусства».

Эта работа писалась не только с целью пролить свет на «самую спекулятивную и мистически неясную область психологии» (с. 8). Она явилась составной частью глобального замысла: открыть систему социальных детерминантов, созидающих психический мир личности. Интеллект и переживание (аффект) — таковы для столпа, на которых зиждется этот мир. Это и определило две доминирующие темы работ Выготского в 1925 году. Тема интеллекта нашла отражение в работе «Сознание как проблема психологии поведения». Тема аффекта — в «Психологии искусства». В обеих работах эмпирическим материалом служило слово. Как и всякая эмпирия, слово могло стать материалом для решения исследовательских задач, в нашем случае — психоло-

\* Под индивидуальной психологией Выготский понимал индивидуальные различия между людьми (дифференциальную психологию).

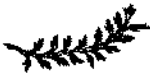


гических, только будучи осмысленным посредством определенного категориального аппарата.

В категориях рефлексологии слово могло быть представлено как связь «раздражитель — реакция». В категориях нового литературоведения (формальной школы) — как структура, конструкция, прием. Но между этими двумя системами категорий — рефлексологией и литературоведением — никакой внутренней связи не существовало. Они разрабатывались в соответствии с логикой развития каждого из исследовательских направлений. Синтезирующий ум Выготского перенес литературный текст (слово) в его специфических для искусства характеристиках в ситуацию, описываемую рефлексологией в терминах «раздражитель — реакция». В результате слово приобрело новое, «гибридное» значение, не известное ни рефлексологу, ни литературоведу. Особый смысл, который приобрело представление о раздражителе (слове), неизбежно привел к новому представлению о реакции, не ведомому ни физиологу, ни психологу. После того как Выготскому удалось по-новому осмыслить категории нескольких наук — биологии, нейрофизиологии, социологии, психологии, литературоведения, высветилась особая форма человеческой активности, названная Выготским эстетической реакцией.

«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» (с. 32—33). Понять поэтический текст как «структуру раздражителей» значило поставить его по признаку объективности, независимости от сознания в один ряд с естественными раздражителями — физическими, химическими и т. п., вызывающими ответные реакции организма.

Формальная школа в литературоведении, отчуждая текст от субъекта, позволяла сделать такой шаг. Но в отличие от физических словесные раздражители воспринимаются как таковые лишь в социокультурной среде, где они организуются по определенной программе и с определенной целью. Формальная школа, изучая способы структурирования словесных раздражителей, оставляла без внимания их цель, их



функцию в реальной жизни социума и личности. Из разработанной в рефлексологии модели поведения следовало, что изучение раздражителей самих по себе нужно только для того, чтобы объяснить, каким образом достигается эффект, полезный для организма. Имелся в виду биологический эффект — действие, посредством которого живое тело приспособляется к среде, сохраняется вопреки ее разрушающим силам.

Соотнося литературный текст с заданной рефлексологией моделью «раздражитель — реакция», Выготский в противовес формальной школе определяет эстетическую ценность текста по ответной реакции, по изменениям, производимым им в человеческом организме, в его нервно-психических ресурсах. Литературный текст так же независим от этих ресурсов, как и другие внешние раздражители. Но подобно тому как физические раздражители приобретают свою биологическую и психическую функции, лишь становясь регуляторами процесса поведения, только воздействуя на этот процесс, литературный текст приобретает эстетическую функцию.

Выготский сопоставляет организацию художественного текста с техническим устройством, с понятийным аппаратом научной теории, с другими орудиями культуры, в которых записаны правила оперирования ими. Он считает, что «существеннейшая особенность человека, в отличие от животного, заключается в том, что он выносит и отделяет от своего тела и аппарат техники, и аппарат научного познания, которые становятся как бы орудиями общества. Так же точно и искусство есть общественная техника чувства, орудие общества, посредством которого оно вовлекает в круг социальной жизни самые интимные и самые личные стороны нашего существа» (с. 322).

Машины и научные теории отчуждены от индивидуального субъекта. Принципиальная схема их действия от него не зависит. В их объективном строении нет и тени личного, эмоционального, интимно переживаемого. К сфере этих «орудий общества» относится и искусство, порождения которого Выготский полагал возможным рассматривать (вслед за Геннекенем и другими авторами) как «совокупность эстетических знаков». Будучи структурирована в



художественное творение, эта совокупность имеет собственный статус, независимый от личностных качеств писателя и читателя. Поэтому в ней не следует искать проекцию этих качеств или ключ к их познанию.

Понимание Выготским знакового аспекта произведения искусства получило неадекватную оценку в комментариях В. В. Иванова ко второму изданию «Психологии искусства» (1968). По его мнению, в этой книге реализован семиотический подход, согласно которому искусство представляет собой знаковую систему. В связи с этим Д. Д. Благой писал: «Труд Выготского как «предшественника кибернетики» и науки о знаковых системах — семиотики — взяли на вооружение представители самой новейшей у нас литературоведческой школы, деятельность которой развернулась за последние годы и все расширяется, — так называемого структурализма» (1971, с. 224—225). Конечно, Выготский не может нести ответственность за стремление его интерпретаторов — приверженцев структурализма и семиотики — «взять на вооружение» также и «Психологию искусства» и тем самым дать повод инкриминировать ему, говоря словами Д. Д. Благого, «формализм хуже опоязовского». Неправомерно считать каждого, кто оперирует понятием о знаке, семиотиком, понятием об управлении — кибернетиком, а понятием о форме как конституирующем признаке искусства — формалистом. Когда Выготский писал «мы не интерпретируем эти (эстетические) знаки как проявление душевной организации автора или его читателей» (с. 7), то тем самым он вовсе не предполагал, будто знаки образуют «бытие особого рода». Он решал этим совершенно иную задачу: избежать того, чтобы выводить знаки и их отношения из свойства индивидуальной психики (душевной организации индивида). Но он на этом не останавливался и в пределах категории знака свой анализ никогда не замыкал. Подобно тому как раздражитель (а знак в его системе являлся по своей «генеалогии» трансформированным раздражителем) становится из объективно существующего физического агента раздражителем только потому, что вызывает в организме изменения, именуемые реакцией, этот же агент в ситуации человеческого поведения приобретает функцию знака только при включенности



в систему отношений с реальями, которые знаками не являются: организмом, психическими функциями, другим человеком. Знаки не образуют самостоятельного «царства». Они — компоненты целостной системы взаимосвязей человека с миром культуры. Сильная сторона учения Выготского не в том, что он придал знаку силу демиурга поведения, а в том, что, согласно ему, продукты культуры (прежде всего — слово, которое всегда выполняет также и знаковую функцию), будучи независимыми от индивида и его сознания творениями, опосредствуют высшие (культурно-исторические) формы психической активности этого индивида\*.

Суждение Выготского, согласно которому «мы пытаемся изучать чистую и безличную психологию искусства», было опять-таки односторонне понято В. В. Ивановым, полагавшим, будто «сходная задача исследования модели художественного произведения, которая не зависит от индивидуальной психологии читателя и автора, ставится и в новейших исследованиях, применяющих кибернетические представления» (цит. по: Л. С. Выготский, 1968, с. 504). Вель Выготский разъяснял, в каком смысле он говорил о «чистой и безличной психологии»: в том же смысле, в каком «психолог элиминирует чистую реакцию: сенсорную или моторную, выбора или различения, — и изучает как безличную» (с. 8). Эти классические психические реакции инвариантны, поскольку определяются безотносительно к индивидуальным различиям между людьми. (Вместе с тем отклонение от средней нормы также может стать предметом специального изучения.) Но это вовсе не означает, что указанные инвариантные реакции подобны кибернетической модели. Они выступают как компоненты сенсорной (точнее, сенсомоторной) организации поведения организма, тогда как структура художественного текста (его знаковая

---

\* В творчестве Л. С. Выготского был период (1930—1931), когда он стал рассматривать знак как «психологическое орудие», посредством которого строятся высшие психические функции (кстати, от публикации своих работ, где излагались основные идеи этого периода, он отказался). Вскоре, однако, Выготский пересмотрел свою трактовку знака и перенес основной упор со знака на значение как развивающийся в онтогенезе умственный образ мира, о чем свидетельствует его главный труд — «Мышление и речь» (1934).



или кибернетическая модель, если воспользоваться термином В. В. Иванова) действительно безразлична к «душевной организации».

Установка на то, чтобы идентифицировать идеи «Психологии искусства» с семиотической схемой, обедняет психологический смысл труда Выготского, оставляет без внимания главный его замысел: объяснить широкий спектр изменений, производимых поэтическим творением в человеческом организме, психофизиологическом целом\*. Если не усматривать в труде Выготского ничего, кроме опередивших свой век семиотико-кибернетических представлений, то из поля зрения выпадет многообразие самых ответственных, собственно психологических проблем, над которыми он бился в период лихорадочной работы над «Психологией искусства». К ним относятся два цикла этих проблем, охватывающих детерминационную зависимость психики человека в ее высших (в частности, эстетических) проявлениях как от социокультурных (один цикл), так и нейробиологических (другой цикл) факторов. Анализ эстетической реакции как особого переживания выступал в русле исканий Выготского в связи с задачей переосмыслить специфику эстетических чувств с позиций «психологии тела» в противовес «психологии духа» (Дильтей и др.). Ведь именно последняя претендовала на постижение этой специфики, будто бы в принципе закрытой в силу ее уникальности для естественнонаучной (объяснительной) психологии. Выготский же ставит целью объяснить переживание как действительно уникальный психический продукт глобальными закономерностями жизнедеятельности целостного человеческого организма. Ни нейробиологические, ни социально-психологические аспекты концепции Выготского не могут быть разъяснены в понятиях семиотики, которая в лучшем случае способна выделить только один из ее «срезов». *«Психология искусства» — это учение не об эсте-*

---

\* Отсюда его обращение к соображениям Оршанского о нервной энергии, принципу «воронки» Шеррингтона, идее «однополюсной трапы энергии» Корнилова и др. Этот нейробиологический аспект его «Психологии искусства» столь же неотъемлем от содержания этой работы, как социально-педагогический, относящийся к воспитанию человека нового мира.





*тического знака, а об эстетической реакции — целостном, системно организованном живом человеческом действии, в котором интегрировано социокультурное, личностное и нейрофизиологическое.*

Стержнем для «Психологии искусства» служила идея о том, что в самом литературном произведении, в его языковом построении содержатся особым образом организованные связи его компонентов, порождающие у субъекта «чистую» эстетическую реакцию. Она и составляет первоэлемент, «клеточку» эстетического поведения, наподобие того как рефлекс является «единицей» других его форм.

За основу объяснения конструкции «клеточки» Выготский берет дарвиновское «начало антитезы» в том виде, как оно было сформулировано Г. В. Плехановым: «Психологическая природа человека делает то, что у него могут быть эстетические понятия и что дарвиново начало антитезы (гегелево «противоречие») играет чрезвычайно важную, до сих пор недостаточно оцененную роль в механизме этих понятий» (1958, т. I, с. 22). Разработка этого понятия Выготским шла по линии, намеченной диалектикой Гегеля. Гегель стал философским кумиром Выготского еще в гимназические годы. В одной из своих устных бесед о Выготском С. Добкин отмечал, что «мысли молодого Выготского были сосредоточены на гегелевской триаде — «тезис», «антитезис», «синтез», которую он прилагал к анализу исторических событий».

Стало быть, принцип историзма и диалектика занимали ум Выготского еще до того, как он приобщился к марксистскому пониманию развития культуры. Они в юности укоренились в его сознании, неизменно воспринимавшем действительность как диалектический и сложный процесс борьбы между человеком и миром.

Диалектика, постигнутая на опыте истории, стала для него универсальным принципом объяснения различных уровней организации явлений, их противоречивых взаимоотношений в потоке человеческой жизни. Это позволило ему преодолеть ограничения, налагаемые жестким разграничением социальных, культурных, психологических, биологических фактов и раскрыть их взаимосвязь.

Дарвин своим понятием о «начале антитезы» решал биологическую, а не историческую задачу. Занявшись изуче-



нием антропогенеза, великий английский натуралист искал свидетельств преемственности между психикой животного и человека в филогенетической обусловленности функций, в том числе психических, которые рассматривались им, подобно другим актам поведения, с точки зрения адаптации организма к среде. Готовя свой труд «Происхождение человека», Дарвин предполагал включить в него раздел, где бы приводились собранные им сравнительные данные о различных формах эмоционального поведения. Раздел разросся в самостоятельную книгу «Выражение эмоций у животных и человека» (1872), где и было применено использованное Выготским «начало антитезы».

К указанному «началу» Дарвину пришлось прибегнуть в силу того, что среди множества собранных им фактов имелись такие, которые не укладывались в его главную теоретическую схему. Согласно этой схеме, наблюдаемые у человека выражения эмоций представляют собой рудименты полезных движений, игравших некогда жизненно важную роль в борьбе за существование. Эти движения стали прирожденными стереотипными механизмами, которые, однако, претерпели трансформацию как со стороны стимула, так и со стороны двигательной формулы. Со стороны стимула они, по закону ассоциации, стали сочетаться с раздражителями, аналогичными первоначальным возбуждающим причинам, а со стороны реакции они ослаблялись и смягчались до тех пор, пока от них не остались только следы первоначальных практических движений. Выражение печали у взрослого — это смягченная форма подлинного плача младенца, а голосовой компонент плача является практическим призывом о помощи; оскаливание зубов при гневе у современного человека может быть атавистическим сегментом поведения дерущихся обезьян и т. д. Поскольку, однако, все многообразие выразительных движений при эмоциях не поддавалось объяснению, исходя из принципа «полезных ассоциированных привычек» (как назвал его Дарвин), пришлось искать дополнительные принципы.

Одним из них и явилось «начало антитезы». Оно формулировалось следующим образом: если та или иная эмоция вызывает определенное движение, то противоположная эмоция вызывает противоположное движение, даже если



последнее никогда не имело никакого практического значения. Например, согласно Дарвину, смех представляет собой противоположность рыданию в том отношении, что последнее включает спазматически прерываемые вдохи, а смех — спазматически прерываемые выдохи.

Вслед за Плехановым Выготский утверждал: «Этот замечательный открытый Дарвином закон находит себе несомненное применение в искусстве...» (с. 273). Этот закон Выготский взял в качестве краеугольного камня своих теоретических построений. Эстетическое — это не переживание как самостоятельный духовный феномен, а телесная реакция, стоящая в одном ряду с другими формами поведения. Поэтому психологическое объяснение эстетической реакции непременно должно быть *психофизиологическим*, — стало быть, охватывающим процессы, которые совершаются не только в области сознания (или неосознаваемой психики), но в организме как целостной системе, реализующей свою активность посредством нейромеханизмов. Вместе с тем работа этих механизмов подчинена *социокультурным* детерминантам, под действием которых возникают испытываемые субъектом чувства, в том числе эстетические.

Взгляду Выготского на человеческий организм как психофизиологическое целое были чужды и параллелизм (учение, согласно которому отношение между сознанием и телом подобно отношению между выпуклой и вогнутой сторонами шарообразного предмета), и редукционизм, выводящий изменения в психических состояниях из работы высших нервных центров как конечной причины. Диалектическое понимание переходов между биологическим, психологическим и социокультурным в жизнедеятельности человека позволило Выготскому выйти на новые пути в психологии в целом и психологии искусства в частности. Вслед за Плехановым он исходит из того, что «психологические механизмы, определяющие собой эстетическое поведение человека, всякий раз определяются в своем действии причинами социального порядка» (с. 14). Но эти психологические механизмы, в свою очередь, обусловлены нейрофизиологическими.

Говоря об эстетическом эффекте как о реакции, а не рефлексе, Выготский тем самым подтверждал свою привержен-



ность психологической концепции Корнилова — реактологии, основной «единицей» которой являлось понятие о реакции. Напомним, что реакция отграничивалась от рефлекса по критерию признания за ней наряду с телесной стороной психической (субъективной) стороны, тогда как павловский «условный рефлекс» и бехтеревский «сочетательный рефлекс» мыслились в качестве сугубо телесных, независимых от сознания реалей. Корнилов отстаивал принцип «однополюсной траты энергии», по которому нервная энергия имеет тенденцию к тому, чтобы растрачиваться на одном полюсе — либо в центре, либо в периферических органах. Ее трата на одном из полюсов влечет за собой ее ослабление на другом. Изменение интенсивности наблюдаемой моторной реакции рассматривалось как показатель усиления или ослабления психологической, умственной работы (в центрах). Предполагалось, что задержка мышечного движения происходит по причине оттока энергии в центры для решения умственных задач.

По такому же типу Выготский представил первоначально характер отношений между телесным эмоциональным «взрывом» и воображением. «Подобно тому, — писал он, — как интеллект есть только заторможенная воля, вероятно, следует представить себе фантазию как заторможенное чувство» (с. 63).

Новым моментом, отграничившим Выготского от корниловской схемы «однополюсной траты энергии», было его обращение к дарвиновскому «началу антитезы», поскольку при аффекте вызывающий его внешний раздражитель «одновременно возбуждает и мускулы, и их антагонистов» (с. 273). Но не только в этих расхождениях по поводу механизма мышечной реакции заключалось преимущество нового подхода. Выготский сразу же преодолевал ограниченность реактологии, когда вводил в качестве детерминанта изменений в организме не физический раздражитель, а произведение искусства — продукт культуры. Именно здесь возник тот водораздел, который вскоре определил радикальное расхождение между Корниловым и Выготским.

В «Психологии искусства» вводился особый, активирующий нервно-мышечную работу человека агент, которого не знала реактология Корнилова. — поэтическое творение

как продукт культуры, в объективном строении которого заложена схема организации телесных реакций на него.

Напомним, что такое решение проблемы было подготовлено изучением Выготским опыта формальной школы в литературоведении с ее установкой на раскрытие объективной, независимой от характера психических актов индивиду-да конструкции поэтического слова. Признание его самоценности, а тем самым его включенности в особый детерминационный ряд и позволило Выготскому перейти от диалектической схемы реактологии (телесное поведение — сознание) к триадической (творение культуры — переживание — поведение), т. е. заложить зерно, из которого впоследствии выросла культурно-историческая концепция Выготского и его школы.

Что же именно усматривалось в продукте культуры в качестве источника тех реакций, которые, согласно «началу антитезы», погашают антагонистические процессы в нервной системе, производя эффект, относимый к разряду эстетических? Указанное «начало» требовало рассмотреть те свойства «антитезы», которые присущи не организму, а самому литературному произведению как организатору эстетической реакции.

Решению этой задачи и было посвящено несколько этюдов о басне, рассказе и трагедии в качестве образцов, на которых Выготский как бы «операционализирует» свою социально-психологическую теорию искусства.

В достаточно подробном разборе Выготским басни несомненно сказалась его полемика с Потебней. Потебня сосредоточил свое внимание на басне на том основании, что она является промежуточным образованием между отдельным словом, содержащим поэтическую мысль, и сложными произведениями искусства — повестью и романом, при этом он указывал на необходимость различать басню, каковой «она является на бумаге, в сборнике басен» и каковой она применяется в реальной ситуации общения. Такое разграничение вытекало из общего принципиального понимания Потебней природы слова. Он считал предрассудком рассматривать слово в том виде, в каком оно фиксируется в словарях. «Это, — писал он, — все равно как если бы мы рассматривали растение, каким оно является в гербарии,



т. е. не так, как оно живет, а как искусственно приготовлено для целей познания». Потебнианское кредо — решительно различать препарированное слово, продукт рефлексии лингвиста, и слово в его реальной функции\*. Истинная функция слова, согласно Потебне, познавательная. В художественном произведении оно служит целям образного познания; и здесь оно не украшение мысли, не средство придать наглядность, «картинность» тому, что уже известно субъекту из личного опыта, а нечто совсем иное — включение в этот опыт новых решений, впервые ставших возможными только благодаря запечатленному в слове художественному образу. Потебня детально проследил действенную, «прагматическую» роль образного слова на примере басни. «Отрешенная от действительной жизни, басня может оказаться совершенным празднословием. Но эта поэтическая форма является и там, где дело идет о вещах вовсе не шуточных — о судьбе человека, человеческих обществ, где не до шуток и не до празднословия» (с. 115).

Служба басни — быть сказуемым к неисчислимым подлежащим — конкретным ситуациям, будучи примененной к которым басня позволяет их объяснить, а в определенных условиях и повлиять на волю человека.

Мы видим, что подход Потебни к художественному слову иной, чем тот, которому следовали эстетики, выступавшие под девизом «искусство для искусства», с одной стороны, и формальная школа с ее формулой «искусство как прием», с другой.

Выготский критикует Потебню за его трактовку искусства как способа познания. В акценте на познавательной функции искусства как мышления в образах он усматривал умаление роли формы, структурной организации произведения. Здесь у Выготского произошла своеобразная аберрация. Он воспринимал идеи Потебни сквозь призму представлений его последователей, склонявшихся считать равноправным любое субъективное понимание искусства, поскольку каждый соединяет с художественным образом собственные мысли, т. е. считавших, говоря словами Горнфельда, что «свой Гамлет у каждого читателя». В юности и

\* Впоследствии принцип подобного различия лег в основание концепции М. М. Бахтина о металингвистике.

Выготский стоял на том же. Но теперь, строя новую концепцию искусства на объективных, естественнонаучных началах, он стремится выделить в нем инвариантные структуры, притом вызывающие у субъекта не интеллектуальные, а эмоциональные реакции\*.

Возможность изучения таких структур открыла формальная школа. Но в ней эти структуры не соотносились со структурой поведения, со «взрывами», которые они в нем производят. Если Потебню басня интересует как форма поэтической мысли, особого (отличного от логического) обобщения, как способ понимания, осмысления человеческих отношений, то для Выготского важна эмоциональная функция басни. Выготский видит предназначение басни в том, чтобы вызвать эстетическую реакцию, особый аффект, основа которого — феномен, названный Выготским противочувствием как эмоциональным двойником «начала антитезы». Это противочувствие заложено в самом построении басни, действие которой одновременно развивается в двух противоположных направлениях. Басня — это планомерно развертываемая система, один элемент которой постоянно вызывает чувство, совершенно противоположное тому, что вызывает другой элемент. В ней «два тока», дающих «короткое замыкание». На этих контрастах, противоречиях, поллярности чувств держится вся конструкция басни как парадигмы эпохи, драмы.

«Психология искусства» содержит непревзойденный анализ классических басен Крылова как «маленьких трагедий», эстетическое воздействие которых определяется аффективным противоречием. «На этой двойственности нашего восприятия все время играет басня. Эта двойственность все время поддерживает интерес и остроту басни, и мы можем сказать наверно, что, не будь ее, басня потеряла бы всю свою прелесть. Все остальные поэтические приемы, выбор и т. п. подчинены этой основной цели» (с. 152—153). Повсюду два плана — «под основным... смыслом, может быть, таится другой, прямо его уничтожающий» (с. 165), повсюду «противоречивость тех двух мотивов, из которых басня соткана» (с. 164), что возводит ее на уровень истинно

\* Игнорируя особую «эмоцию формы», указывал Выготский, придется признать, что нет никакой разницы «между интеллектуальной радостью от решения математической задачи и от прослушанного концерта» (с. 73).



драматического действия. Басня подчинена собственным законам развития, которые не могут быть объяснены из простого зеркального отражения исторической действительности. По этим законам организуется материал художественного произведения так, чтобы возбудить противоположно направленные и окрашенные чувства. Эстетическая реакция вызывается особым раздражителем — структурой текста и переживается как особое противоречие — поэтическое, а не логическое.

Но не только переводом принципа противоречия из логического плана в поэтический отличается от гегелевской трактовка «начала антитезы» Выготским. «Начало антитезы» выступает у него не как вселенский философский принцип (Гегель) и не как свойство нервно-мышечного устройства, вовлеченного в эмоциональное поведение (Дарвин). Под ним имеются в виду заложенные в структуре басни эстетические «колеса», которыми приводятся в действие «общие механизмы психики общественного человека» (с. 175). Работают же эти колеса внутри самого поэтического творения таким образом, чтобы в один и тот же момент породить противоположные чувства, напрягая их и разряжая в «катастрофе».

Таково основание, на котором построены, согласно Выготскому, и басня, и трагедия. «В трагедии мы знаем, что два развивающихся в ней плана замыкаются в одной общей катастрофе, которая одновременно знаменует и вершину гибели, и вершину торжества героя» (с. 174). Столкновение двух планов, создающее «двойственность восприятия» (с. 152), служит целью, которой подчинены все поэтические приемы, выбор слов и т. п.

Обращаясь к предмету давних напряженных раздумий — заданной Шекспиром на века загадке Гамлета, — Выготский настойчиво проводит мысль, что неверно объяснять медлительность Гамлета его характером, переживаниями или объективными условиями, в которых ему пришлось действовать. Правильнее спрашивать «не почему Гамлет медлит, а зачем Шекспир заставляет Гамлета медлить?» (с. 228). «Шекспир создал загадочность Гамлета, исходя из каких-то стилистических заданий» (там же). Шекспир «приотраживает» действие, заставляя сюжет «петлять», созда-





ет противоречие между сюжетом и фабулой и применяет другие приемы, придающие восприятию двойственность.

Здесь Выготский переводил все то же «начало антитезы» на язык формальной школы. Попыты анализа этой школой того, как делается «вещь» искусства, он несомненно принял во внимание. Идеи о «замедленной композиции», о том, что для разработки художественной формы необходимо, чтобы герой одновременно развивал и задерживал действие, неоднократно высказывались теоретиками этой школы (Б. М. Эйхенбаум и др.). Но, оперируя подобными формулами, ее представители оставались в пределах конструкции текста. Выготский же считал, что конструкция не самоцель. Она средство реализации другой цели, а именно — социально-психологической. Социально-эстетический продукт (поэтическое слово) строится с расчетом на то, чтобы вызвать психологический эффект, произвести взрыв в эмоциональной сфере индивида.

Этот взрыв Выготский, следуя Аристотелю, трактует как катарсис. «Противочувствие» (аффекты противоположного свойства), создаваемое структурой басни, новеллы или трагедии, посылает, согласно дарвиновскому «началу антитезы» (переведенному на новый физиологический язык), «противоположные импульсы к противоположным группам мускулов» (с. 273). Происходит задержка аффектов, «короткое замыкание» и уничтожение противоположных рядов чувств. «Это, — делает вывод Выготский, — и можно назвать истинным эффектом художественного произведения, и мы при этом подходим совершенно вплотную к тому понятию катарсиса, которое Аристотель положил в основу объяснения трагедии и упоминал неоднократно по поводу других искусств» (с. 274).

К древнему понятию, примененному для обозначения сущности эстетического переживания, которое, согласно Аристотелю, очищает душу от аффектов, и доставляет «безвредную» радость, в XX в. обратились фрейдисты, выдвинувшие версию о том, что искусство позволяет изжить запретные желания. В «Психологии искусства» Выготский подверг критике фрейдовский пансексуализм и учение об инфантильности, а также противоположение сознания бессознательному (здесь Выготский впервые говорит о том,




что, согласно Марксу, сознание отличает человеческую психику от психики животных). Вместе с тем он утверждал: «Не надо особой психологической пронципальности для того, чтобы заметить, что ближайшие причины художественного эффекта скрыты в бессознательном» (с. 89). Поэтому, продолжает он, «нам придется еще иметь дело с положительными сторонами психоанализа при попытке наметить систему воззрений, которые должны лечь в основу психологии искусства» (с. 108).

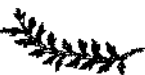
Выготский не разъясняет, какие именно компоненты фрейдовской концепции следует включить в новую объективную психологию искусства. Но из контекста дальнейшего анализа следует, что к ним несомненно относится идея катарсиса. Слабость Фрейда Выготский усматривал наряду с пансексуализмом в том, что знаменитый австрийский психолог не сумел «разъяснить действие художественной формы», разглядеть в ней не фасад, а «важнейший механизм искусства» (там же).

Именно обращение к этому «механизму», также неосознаваемому, но обнажаемому средствами искусствоведческого анализа (а не психоанализа), ведет к тому бессознательному в искусстве, которое является социальным, а не инстинктивно-биологическим (как у Фрейда). Это социальное бессознательное, воздействуя на личность, и производит эффект катарсиса. «Найденная нами противоположность в строении художественной формы и содержания и есть основа катартического действия эстетической реакции» (с. 276).

Здесь следовало бы искать основной смысл положения Выготского о том, что центральная идея психологии искусства заключена в признании «преодоления материала художественной формой» (с. 7). Между тем именно эта идея дала повод неадекватно оценить его концепцию как вариант формалистического понимания искусства (или во всяком случае художественной литературы), как сведение его к «чистой» форме, уничтожающей содержание и именно благодаря этому вызывающей эстетическую реакцию. Под этим углом зрения концепцию Выготского подверг критике Д. Д. Благой. Признавая талантливость и оригинальность «Психологии искусства», Благой считал, что она стро-



итя на ложной версии о том, что в искусстве форма уничтожает содержание. Интерпретируя Выготского, Благой писал: «Уничтожение формой содержания — этот «закон» искусства и определяет его «психологию» — «эстетическую реакцию, вызываемую литературой, ее «катарсическое» очищение, воздействие. В еще большей степени, чем даже опоязовцы, отрывая своим «законом» уничтожения формой содержания литературы от жизни, Выготский в этой позитивной части своего труда неизбежно оказывается на том же пути обездушивающей (разрядка автора) формализации искусства слова» (1971, с. 223—224). Если принять во внимание, что в «Психологии искусства» целая глава отведена критике формальной школы, в том числе Общества изучения поэтического языка (ОПОЯЗа), то, согласившись с Благой, придется признать Выготского запутавшимся в противоречиях. Однако значительно больше оснований считать неадекватной оценку Благой Выготского как формалиста, притом будто бы еще более радикального, чем опоязовцы. Отметим, что положение об «уничтожении формой содержания» (в трактовке, которую отстаивал Выготский) принадлежит не самому Выготскому, а великому немецкому поэту Ф. Шиллеру, на которого и ссылается автор «Психологии искусства», когда, затрагивая вопрос о преодолении формой содержания, пишет: «... разве не то же самое разумел Шиллер, когда говорил о трагедии, что настоящий секрет художника заключается в том, чтобы формой уничтожить содержание» (с. 185). По другому поводу, согласно мнению Шиллера, цитируемому Выготским: «... настоящая тайна искусства мастера заключается в том, чтобы формой уничтожить содержание, и тем больше торжество искусства, отодвигающего содержание и господствующего над ним, чем величественнее, притязательнее и соблазнительнее содержание само по себе, чем более оно со своим действием выдвигается на первый план или же чем более зритель склонен поддаться содержанию» (с. 276—277). Здесь и в аналогичных случаях в заблуждение вводит оборот «уничтожить содержание», который и побудил Благого увидеть у Выготского подход, ведущий к «обездушивающей формализации искусства слова». Но действительный смысл поисков Выготского иной. Он был устремлен не на изгнание содержа-



ния из искусства с тем, чтобы утвердить в нем монополию десемантизированной, безразличной к воплощенному в нем содержанию формы, а на раскрытие особой, присущей искусству диалектики формы и содержания, специфики такой организации этого содержания, которая придавала бы ему характер эстетической реальности, способной по-иному воздействовать на поведение человека.

Другой вопрос: насколько правомерно ограничивать (как это делает Выготский) анализ формы лишь тем ее аспектом, который способен создать «противочувствие», вызывающее эффект катарсиса. Здесь очевиден слабый пункт его концепции, поскольку действительное «строение» и значение формы, как показывают искусствоведческие исследования, несравненно более многомерно. Вместе с тем эти исследования, оставаясь в пределах искусствоведческой традиции, обходят проблему, которую впервые поставил Выготский: *какова роль структурных характеристик художественного текста в преобразовании эмоциональной сферы личности*. Заметим, что эта проблема не получила развития в психологии и после Выготского. По поводу попыток представить форму как особую структуру, независимую от содержания, Выготский писал, что «они всегда оканчивались такой же психологической неудачей, как и попытки создать художественное содержание вне формы» (с. 78). При этом положение о преодолении (именно о преодолении, а не об уничтожении) материала художественной формой означает, согласно Выготскому, не что иное, как признание искусства общественной техникой чувств. Это, подчеркивал Выготский, одно и то же (с. 8). Но если так, если искусство, во-первых, общественное орудие, во-вторых, имеет целью воздействие на личность, на ее интимную эмоциональную сферу, то о каком безразличии литературной формы по отношению ко всему, что литературой не является (обществу, личности), может идти речь? На таком безразличии настаивали формалисты и их преемники — структуралисты, для Выготского же принцип автономии художественной формы был абсолютно неприемлем.

Проблема отношений между формой и содержанием в искусстве интересовала Выготского с особой точки зрения — не литературоведческой, а психологической. Конеч-



но, согласно его общему подходу, противоположность и единство содержания и формы полагались представленными в творениях искусства как таковых безотносительно к душевной организации автора и читателей. В частности, это выражено в столкновении «формулы фабулы» (содержание) и «формулы сюжета». В «Гамлете», например, «формула фабулы» — «Гамлет убивает короля, чтобы отомстить за смерть отца», а «формула сюжета» — «как Гамлет не убивает короля, а когда все же убивает, то делает это вовсе не из мести» (с. 239). Истинный, глубинный смысл конфронтации фабулы и сюжета скрыт и определяется не структурно-литературными, а сугубо личностно-психологическими задачами: произвести операцию над нашими чувствами, вызвать катарсис. В этом «очистительном» эффекте и раскрывается предназначение эстетической реакции. Структурная организация текста и есть объективный детерминант субъективного эффекта — переживания.

Со времени Аристотеля катарсис (в виде изживаемого личностью страха, страдания и др.) выступал в качестве главного эстетико-психологического феномена. К теме катарсиса Выготский обращался и в дореволюционном варианте этюда о «Гамлете». Но тогда, соответственно своему общему мистико-религиозному ощущению трагедии, он оспаривал понимание катарсиса как просветления, очищения ума: «В нашем чтении приходится говорить не о просветленном, а об омраченном впечатлении, трагедия заражает душу читателя или зрителя своей беспросветной скорбью» (с. 406).

Если сопоставить эту прежнюю рукопись о «Гамлете» с новой трактовкой Шекспира в «Психологии искусства», то нетрудно заметить, что оба варианта завершались одним и тем же положением, согласно которому рассказ о событиях трагедии, вкладываемый в «Гамлете» в уста Горацио, обрывается на молчании. В дореволюционной рукописи это формулировалось следующим образом: «то, что подлежит художественному ее (трагедии) восприятию, — все это ее «слова, слова, слова. Остальное — молчание» (с. 406). В «Психологии искусства»: «Рассказ Горацио возвращает его (читателя) мысль к внешнему плану трагедии, к ее «словам, сло-




вам, словам». Остальное, — как говорит Гамлет, — молчание» (с. 248).

«Молчание» в юношеском варианте рукописи Выготского истолковывалось в том смысле, что в трагедии «за бешеным водоворотом человеческих страстей... мы слышим далекие отголоски мистической симфонии, говорящей о древнем, близком и родимом» (с. 403). Это древнее — первородный грех. «Эту вину свою, вину жизни, вину рождения — чувствуем мы в Гамлете» (цит. по: Л. С. Выготский, 1968, с. 560). Все «одиноким в великом безмолвии вечной ночи» (с. 403). Отсюда и два смысла трагедии: в фабуле — рассказ Горацио, за которым скрыт второй смысл — «загробная тайна» (с. 404), и поэтому — молчание.

Сопоставим с этим новый вариант. «Когда зритель, — пишет Выготский, — слышит в рассказе Горацио краткое перечисление тех ужасных событий и смертей, которые только что пронеслись перед ним, он как бы видит второй раз ту же самую трагедию, но только лишенную своего жала и яда, и эта разрядка дает ему время и повод для осознания своего катарсиса» (с. 300). Если некогда «молчание» представлялось Выготскому переживанием потустороннего, указанием на то, что дано религиозным, а не эстетическим чувствам, то теперь оно — компонент катарсиса, явления вполне земного, притом происходящего не в душе безотносительно к организму, а в самом организме, в его нервно-мышечной плоти. Ведь «все то, что совершает искусство, оно совершает в нашем теле и через наше тело» (с. 328).

Но чтобы произвести свою работу в человеческой плоти, произведение искусства должно быть соответствующим образом устроено, организовано. Выготский не без влияния формальной школы свел эту организацию к противоречию между формой (сюжетом) и содержанием (фабулой, материалом). Тем самым он сильно сузил зону детерминационного влияния искусства, его способность вовлекать личное в круг социального, управлять глубинными психическими процессами.

Сравнение двух вариантов трактовки «Гамлета» говорит о глубокой трансформации, которую претерпела мысль Выготского за несколько разделяющих эти варианты лет. Очевидно также, что переход Выготского на принципиаль-



но новую идейную почву был предопределен не имманентным интеллектуальным развитием его личности, а великими социальными процессами и решительным изменением идейной атмосферы, в которой он творил.

Древнее учение о катарсисе как основе эстетической реакции — центральном феномене «Психологии искусства» — он наполняет иным содержанием, чем Фрейд, популярность которого в связи с распространением в 20-е годы психоанализа стремительно возростала. В различии этих трактовок катарсиса опять-таки проявляется связь движения познания с социально-идеологической атмосферой, в которой творит ученый. Для Фрейда катарсис — средство защиты личности от необузданных патогенных импульсов, своего рода клапан, спасающий ее от примитивных сексуальных инстинктов. Как в других моделях психоанализа, во фрейдовском объяснении катарсис выступает в качестве такого акта поведения, детерминантом которого является прошлое — скрытые в глубинах организма, в кипящем «котле эмоций», темные психические силы.

Выготский вносит в понятие о катарсисе признак, который указывает на устремленность этой реакции в будущее. От того, какое направление придает искусство психическому катарсису, зависит и то, какие силы он придаст жизни. «Искусство есть, скорее, организация нашего поведения на будущее, установка вперед, требование, которое может быть никогда и не будет осуществлено, но которое заставляет нас стремиться поверх нашей жизни, к тому, что лежит за ней» (с. 327). Некогда для студента Выготского «за ней», за наличной жизнью, не виделось ничего, кроме нездешнего мира. Теперь же искусство осмысливается как средство организации реального, земного поведения, устремленного в социальные дали.

Вдохновлявший русскую интеллигенцию первых после-революционных лет пафос воспитания человека нового общества, формирования личности посредством «социальной техники» искусство направлял психологические искания Выготского. Выготскому принадлежит первая в истории науки попытка проникнуть в область психологии искусства, следуя методологии марксизма, утвердившей системный подход. В общественной жизни как искусство, так и пси-



хика выступают в качестве неотъемлемых компонентов этой жизни, детерминируемых общими законами ее истории и выполняющих в ней — каждая — собственную и ничем другим не заменимую роль. В противовес тем теоретикам, которые полагали, будто истинно марксистская трактовка искусства исчерпывается его социологическим объяснением (прежде всего обращенным к экономическим, политическим, идеологическим факторам), Выготский доказывал, что марксизм требует дополнить такое объяснение собственно эстетическим анализом, последний же нуждается в социально-психологическом (обращенном к личности и ее переживаниям) обосновании.


Подобный системный способ мышления позволил Выготскому преодолеть как социологический редукционизм (не знающий ни специфики художественных творений, ни своеобразия их психологического эквивалента), так и редукционизм психологический (сводящий строение и смысл этих творений к когнитивно-эмоциональным процессам субъекта). Этот же способ мышления позволил Выготскому выявить ограниченность формальной школы (которая, изымая литературный текст как из социокультурного, так и из личностно-психологического контекста, представляла его чем-то независимым от «внелитературного» человеческого фактора).

Мысль ученого способна успешно жить и расти только в особом социальном кругу — в кругу тех исследователей, в зримых и незримых спорах с которыми рождается и преобразуется знание. Мы назвали этот круг оппонентным\*.

В период работы над «Психологией искусства» главными оппонентами для Выготского были Потебня, формальная школа, Фрейд. В остро полемическом анализе их концепций (учитывавшем их достижения и просчеты) определилось его собственное видение художественного текста. Слабость позиции Потебни Выготский усматривал в интеллектуализме, в том, что искусство, будучи сведено к мышлению в образах, оказывалось безразличным к переживаниям личности, ее аффективной сфере, воздействуя на которую искусство преобразует саму личность и ее бытие в

\* См.: Ярошевский М. Оппонентный круг и научное открытие // Вопросы философии. 1983. № 10.





мире. Но, отвергая интеллектуализм Потебни, Выготский с «водой» «выплескивал ребенка» — живую познавательную функцию искусства, отличную от логических операций ума, но так же, как и они, позволяющую постичь действительность. Полемицируя с формальной школой, Выготский справедливо отмечал, что, ополчившись против психологизма, топившего литературоведение в трясине произвольных толкований зависимости искусства от душевного склада личности, эта школа низвела психику до придатка к структуре текста. Он обнажил дуализм этой школы, а вместе с ней и дуализм рефлексологии. Оба направления, покончив с субъективизмом в трактовке соответственно строения текста и механизмов поведения, ничего не изменили в той картине сознания, которую рисовала отжившая свой век субъективная психология.

Главной целью Выготского, диктуемой логикой развития науки и социальной практикой, стало переосмысление этой картины и создание новой. Он продвигался к этой цели, пройдя школу Павлова, а также школу Шкловского и Эйхенбаума. Из первой он почерпнул объяснение сознания как «рефлекса рефлексов», из второй — объяснение эстетической реакции как эффекта «противочувствия», вызываемого столкновением сюжета (формы) и фабулы (содержания, материала). От обоих объяснений он вскоре отказался. Но уроки этих школ не прошли даром. Без них не сложилась бы новая культурно-историческая концепция Выготского, ставшая важной главой в летописи научной психологии. Концепция охватывала сферу психически регулируемого поведения. Применить ее к эстетической реакции — главной теме «Психологии искусства» — Выготский не успел, а его последователи не смогли. Сам Выготский исходил из того, что эта реакция, подобно любым другим формам поведения, совершается объективно, т. е. независимо от сознания. В этом смысле искусство для него — это не только социальное, но и бессознательное в нас. Осознание в форме рефлексии, т. е. способности субъекта дать отчет о пережитом, действительно, может рассматриваться как последствие искусства, а критика — как организация такого последствия. Но из непосредственного характера переживания отнюдь не следует его



причастность к сфере, скрытой от сознания и непроницаемой для него.

Проблема представленности переживания в структуре сознания осталась вне горизонта научного видения Выготского, хотя и была скрыта в самой ткани его «Психологии искусства». «Обучить творческому акту искусства нельзя, но это вовсе не значит, что нельзя воспитателю содействовать его образованию и появлению» (с. 333). Именно «через сознание мы проникаем в бессознательное... Организуя известным образом сознание, идущее навстречу искусству, мы заранее обеспечиваем успех или проигрыш этому произведению искусства» (там же).

Затронув вопрос о соотношении сознания и бессознательного в художественном творчестве (и восприятии как форме сотворчества), Выготский не углубился в его анализ, отложив его разработку на будущее. Но важно подчеркнуть, что он впервые в нашей науке наметил к этой сложнейшей проблеме иной подход, чем развитый психоанализом Фрейда. Ратуя за построение объективной психологии искусства, он отвергал ее рефлексологический вариант, предложенный в те годы школой Бехтерева (в этом плане Бехтерев также входил в его оппонентный круг), пытавшейся понять творчество как особый рефлекс. Примкнувший к этой школе С. О. Грузенберг собрал большой эмпирический материал об условиях, влияющих на творчество художника и писателя. Выготский же в поисках путей к построению объективной психологии искусства в качестве ее «клеточки» избрал эстетическую реакцию на созданный текст. И хотя порождение последнего и его восприятие читателем имеют по своим корням и механизмам родственные признаки, работа Выготского не пролила свет на процесс и закономерности творчества. Она являлась психологией эстетической реакции на произведение искусства, но не психологией его создания художником. Объясняя эту реакцию, Выготский успешно реализовал системный подход, но не наметил перспектив постижения ее социально-исторической природы. Она выступила в качестве инвариантной «на все времена».

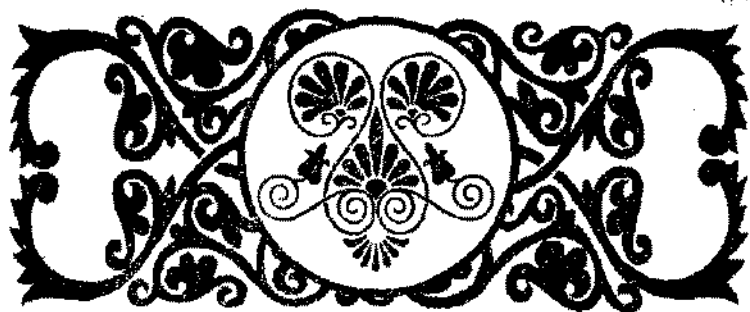
\*\*\*

Рукопись «Психологии искусства» долгие годы лежала неопубликованной. По мнению А. Н. Леонтьева, маловероятно, чтобы это было вызвано случайностью или неблагоприятными обстоятельствами. «Скорее, это объясняется внутренними мотивами, в силу которых Выготский почти не возвращался к теме об искусстве» (цит. по: Л. С. Выготский, 1968, с. 11). К таким внутренним мотивам А. Н. Леонтьев относит незавершенность концепции. Нам кажется, что дело не только в этом, но, прежде всего, в неудовлетворенности автора избранным способом анализа, в ощущении им потребности в принципиально новых отправных точках и объяснительных принципах.

Это обстоятельство должно быть принято во внимание теми, кто ищет в «Психологии искусства» ответы на актуальные вопросы современной психологии творчества и эстетики. Ответы эти не удовлетворяли и самого Выготского, и вряд ли они могут удовлетворить современного исследователя.

В науке не менее важное значение, чем готовый результат, имеет осознание проблем, умение наметить зону поиска, обнажить методологические трудности. Именно этим интересна рукопись, от публикации которой сам Выготский отказался. Для того, кто ищет адекватные нынешним запросам идеи и решения в «запущенной» области психологии художественного творчества, наибольший интерес представляет именно постановка проблем и стремление их панорамно и системно осмыслить. Этим обстоятельством, надо полагать, и объясняется постоянное обращение к работе Выготского в наши дни, перевод его «Психологии искусства» на многие языки, установка современного читателя на продуктивный диалог с автором далеких 20-х годов, когда рождалась новая психология.

*М. Г. Ярошевский*



## КОММЕНТАРИИ

1. *Спиноза* (Spinoza, d'Espinoza) Бенедикт (Барух) (1632—1677) — нидерландский философ-материалист. Его идеи оказали огромное влияние на Выготского.

2. *Белый Андрей* (Бугаев Борис Николаевич) (1880—1934) — русский советский писатель, один из ведущих деятелей символизма, автор работ по широкому кругу вопросов теории поэзии.

3. *Мережковский* Дмитрий Сергеевич (1866—1941) — русский писатель, философ, литературовед. Работы проникнуты религиозно-мистическими идеями, повлияли на молодого Выготского при написании им трактата о «Гамлете». В 1920 г. эмигрировал.

4. *Иванов* Вячеслав Иванович (1866—1949) — русский поэт-символист, теоретик символизма. Как и Мережковский, оказал влияние на молодого Выготского. С 1924 г. жил в Италии.

5. *Айхенвальд* Юлий Исаевич (1872—1928) — русский критик, автор книг «Силуэты русских писателей», «Этюды о западных писателях», «Пушкин». В студенческие годы Выготского один из его учителей. Работы написаны в духе субъективизма, как правило, в форме лирических эссе.

6. Под «тенденцией к объективизму» Выготский имел в виду сдвиги, происходившие в начале 20-х гг. как в психологии, так и в искусствоведении (прежде всего — литературоведении). В обеих науках сложилась сильная оппозиция субъективному методу, под эгидой которого выступали и эмпирическая психология, сводившая область психики к явлениям сознания как фактам, открытым в их непосредственной данности только испытывающему их субъекту, и психологическая школа в литературоведении, искавшая во внутреннем мире этого субъекта истоки и механизмы действия



поэтического слова. В противовес субъективному методу, зашедшему в тупик обе науки, в каждой из них, независимо друг от друга, возникли концепции, которые утвердили новое понимание их предмета и метода. Отвергая прежнюю трактовку психологии как науки о сознании субъекта, появляется ряд направлений (русская рефлексология, американский бихевиоризм), считающих предметом психологии поведение организма и предлагающих строго объективный метод исследования без обращения к самоотчету индивида об испытываемых им состояниях и переживаниях. В литературоведении — в противовес психологической школе — складывается так называемая формальная школа, теоретики которой настаивали на том, чтобы изучать художественное произведение в качестве особой, независимой от «душевной эмпирики» конструкции.

Выготский, говоря о том, что именно эта «тенденция к объективизму, к материалистически точному естествознанию» создала его книгу, сразу же упоминает и о «кризисе объективизма». Имеется в виду кризисное состояние тех теорий (в психологии и искусствоведении), отправляясь от которых и развивая антисубъективистские идеи которых он пришел к своей объективной психологии искусства. Именно благодаря преодолению не только субъективизма интроспективной психологии, но и «объективизма» как психологического (рефлексология), так и искусствоведческого (формальная школа) он смог разработать свою новаторскую систему.

7. *Lippe* (Lirps) Теодор (1851—1914) — немецкий философ и психолог. Трактуя психологию как науку о переживаниях, предложил теорию эмпатии, согласно которой индивид проецирует свои переживания на воспринимаемый им объект.

8. *Плеханов* Георгий Валентинович (1856—1918) — русский революционер, основатель социал-демократического движения в России, философ, теоретик марксизма, публицист, литературный критик. Разработанный им с позиций материалистической диалектики принцип «начала антитезы» (первоначально введенный Ч. Дарвином) выступил методологическим ориентиром в работе Выготского.

9. *Фрейд* (Freud) Зигмунд (1856—1939) — австрийский врач и психолог, родоначальник психоанализа. Согласно его учению, источником психической жизни выступают неосознаваемые силы, влечения (сексуальные, агрессивные и др.), находящиеся в противоречии с процессами сознания и влияющие на их течение, что вызывает неврозы, ошибочные действия, различные виды защиты (вытеснение, проекция, рационализация, сублимация, регрессия). Возникнув первоначально в клинической практике, психоанализ в дальнейшем распространил свое влияние на объяснение социальных процессов, искусства, культуры в целом.

10. *Зелинский* Фаддей Францевич (1859—1944) — русский и польский филолог. Наибольшее значение имеют его исследования, посвященные древнегреческой комедии и трагедии.



11. *Геннекен* (Henneken) Эмиль (1858—1888) — французский журналист и критик. Считал, что научная критика предполагает три аспекта анализа: эстетический, социологический и психологический. Ввел понятие «эстопсихология».

12. Под эстопсихологическим методом Выготский понимал такой подход к художественному творчеству и его продуктам, при котором их порождение и оценка объясняются только в категориях психологии (ощущение, восприятие, чувство, воображение и др.). Слабость этого метода обусловлена прямым переносом указанных психологических категорий, сложившихся при изучении внеэстетических процессов, на эстетические объекты.

13. Смысл этого положения определяется скрытой полемикой Выготского с теми, кто, применяя эстопсихологический метод (см. выше), шли по пути психологизации искусства, игнорируя самостоятельное значение творений художника (в литературе — текстов), которые Выготский считал возможным истолковывать (вслед за Геннекеном и некоторыми другими философами искусства) как «совокупность эстетических знаков». Эта совокупность знаков, структурированная в художественное творение, имеет собственный, независимый от личностных качеств писателя и читателя статус. Поэтому произведение искусства нельзя сводить к проекции этих качеств или делать из него ключ к их познанию.

14. *Мюллер-Фрейнфельс* (Müller-Freienfels) Рихард (1882—1949) — немецкий психолог, выдвинувший концепцию «психологии жизни». Основные работы посвящены преимущественно социальной психологии и психологии личности.

15. Говоря, что его мысль «слагалась под знаком слов Спинозы», Выготский отмечал, что он имеет в виду эпиграф к «Психологии искусства», из которого явствует, что нельзя априорно отрицать способность тела созидать произведения искусства, поскольку «то, к чему способно тело, до сих пор еще никто не определил». Преодоление идеи расщепленности телесного и духовного (приведшей к версии о двух несовместимых психологиях: естественнонаучной и культурно-исторической) было сверхзадачей всего, что делал Выготский. В своих позднейших трудах (см.: *Собр. соч.*, т. 6) он вновь обращается к Спинозе, сохраняя убеждение, что именно в его «Этике» — ключ к преодолению дуализма тела и духа, тяготеющего над западной психологией со времен «Трактата о страстях» Декарта.

16. *Фехнер* (Fechner) Густав Теодор (1801—1887) — немецкий физик, психолог, философ-идеалист. Один из основателей классической психофизики. Ввел экспериментальный метод не только в психологию, но и в эстетику.

17. *Кюльпе* (Külpe) Освальд (1862—1915) — немецкий философ и психолог. Основатель и глава вюрцбургской школы в психоло-

гии, впервые применивший экспериментальный метод к изучению мышления и воли, разработавший концепцию о мышлении как внечувственном (безобразном) процессе, организуемом детерминирующими тенденциями.

18. *Фолькельт* (Volkelt) Йоханнес (1848—1930) — немецкий философ-идеалист, психолог, эстетик. В эстетике был близок к психологическому направлению (теория «вчувствования» Фишера — Липпса), считая предметом эстетики внутренний опыт субъекта.

19. *Веселовский* Александр Николаевич (1838—1906) — русский филолог, один из видных представителей сравнительно-исторического литературоведения. Разрабатывал концепцию «исторической поэтики» (оставшуюся незавершенной).

20. *Шпет* Густав Густавович (1879—1940) — русский философ-идеалист. Исследования по герменевтике, философии языка, эстетике и др.

21. *Луначарский* Анатолий Васильевич (1875—1933) — русский советский политический деятель, нарком просвещения (с 1917 г.), академик АН СССР (с 1930 г.), писатель, драматург, критик, искусствовед.

22. *Дарвин* (Darvin) Чарлз Роберт (1809—1882) — английский биолог, создатель эволюционного учения. Для объяснения происхождения эмоций человека ввел принцип «начала антитезы» (впоследствии переосмысленный Г. В. Плехановым), который Выготский положил в основу своей работы.

23. *Гегель* (Hegel) Георг Вильгельм Фридрих (1770—1831) — немецкий философ, создавший на идеалистической основе систему диалектических категорий, которая увенчала собой развитие классической немецкой идеалистической философии. Оказал большое влияние на формирование взглядов Выготского.

24. *Гюго* (Hugo) Виктор Мари (1802—1885) — французский писатель. Отстаивал принципы новой романтической драматургии. Интерпретировал Шекспира в духе романтизма.

25. *Берлиоз* (Berlioz) Гектор (Эктор) Луи (1803—1869) — французский композитор и дирижер, представитель романтизма.

26. *Делакруа* (Delacroix) Эжен (1798—1863) — французский живописец и график, лидер французского романтизма. Автор иллюстраций к произведениям У. Шекспира.

27. Проводимое Выготским различие между психологией индивидуальной и социальной было направлено против предпринимавшихся с различных сторон попыток видеть социальное в психике только за пределами сознания и поведения отдельного человека: в этнических группах, продуктах народного творчества (язык, обычаи, мифы), коллективах, психологии толпы и др. По Выготскому же, психика индивида изначально социальна. Положение, согласно которому никакой другой человеческой психики, кроме соци-



альной, нет, имело для советской науки в период написания «Психологии искусства» особое значение, поскольку выдвигалось в противовес мнению о том, что марксистское понимание психики относится будто бы только к включениям индивида в различные социальные общности, культуру и т. п., но не к внутреннему миру (психическим процессам, сознанию) этого индивида. Подобное мнение отстаивали идеалисты Г. И. Челпанов и Г. Г. Шпет, с одной стороны, материалист В. М. Бехтерев, — с другой. С ними и polemизирует Выготский.

28. *Вундт* (Wundt) Вильгельм (1832—1920) — немецкий физиолог, философ и психолог, один из основоположников экспериментальной психологии как самостоятельной научной дисциплины. В 1879 г. организовал в Лейпцигском университете первую экспериментально-психологическую лабораторию, ставшую образцом для развития широкой сети подобных лабораторий в различных странах. Развивал идеи интроспективной психологии как науки о непосредственном опыте, дополнив ее «психологией народов», основанной на анализе продуктов человеческой культуры — мифов, обычаев, искусства, религии и т. д.

29. *Бехтерев* Владимир Михайлович (1857—1927) — русский и советский ученый — физиолог, невролог, психолог, психиатр, крупный организатор науки. В противовес субъективно-эмпирической психологии выдвинул концепцию, первоначально названную объективной психологией, затем — психорефлексологией, и, наконец, — рефлексологией, в которой как индивидуальное поведение, так и социальные процессы трактуются в качестве системы сочетательных рефлексов.

30. *Мак-Дуголл* (Мак-Дуголл) (McDougall) Уильям (1871—1938) — англо-американский психолог, автор концепции «гормической психологии», согласно которой основой психической жизни выступает стремление, порыв (греч. «горме»), носящий преимущественно инстинктивный характер. Пытался при помощи понятия об инстинкте объяснить социальное поведение человека.

31. *Лебон* (Le Bon) Густав (1841—1931) — французский социальный психолог. Изучал психологию толпы. Доказывал, что в толпе индивид подвергается своеобразному гипнотическому эффекту, его поведение регрессирует, снижается критичность ума, парализуется воля.

32. *Челпанов* Георгий Иванович (1862—1936) — русский психолог и философ, сторонник интроспективной психологии.

33. *Тард* (Tarde) Габриель (1843—1904) — французский социолог и психолог, один из основателей социальной психологии. Психологизировал общественные явления, основным механизмом которых считал подражание.





34. *Мюнстерберг* (Münsterberg) Гуго (1863—1916) — немецкий психолог (в 1892 г. переехал в США). Основоположник прикладной психологии. Применил данные экспериментальной психологии к решению широкого круга проблем общественной практики — производственных, юридических, педагогических, медицинских и др.

35. *Гаман* (Hamann) Иоганн Георг (1730—1788) — немецкий философ-иррационалист, критик, писатель. С позиций, проникнутых духом мистицизма интуитивистской диалектики, разработывал концепцию непосредственного знания, достигаемого путем прямого усмотрения, «схватывания». Основные философско-эстетические представления — о сложном единстве человеческой личности, о творчестве гения, об изначальности поэзии.

36. *Кроче* (Croce) Бенедикто (1866—1952) — итальянский философ-идеалист, историк, литературовед, политический деятель. Определял эстетику как «науку о выражении», или «общую лингвистику». Ведущую роль в познании отводит интуиции, позволяющей запечатлеть мир во всей его конкретности и уникальности. Искусство как интуитивно-чувственное постижение единичного противопоставляется логическому мышлению как рациональному познанию общего.

37. *Дильтей* (Dilthey) Вильгельм (1833—1911) — немецкий философ и историк культуры, выразитель идей философии жизни в литературоведении, один из основоположников герменевтики. Выдвинул идею разработки понимающей (описательной) психологии, направленной в отличие от объяснительной (каузальной) психологии на интуитивное постижение смыслового содержания душевной жизни.

38. *Рукавишников* Иван Сергеевич (1877—1930) — русский писатель.

39. *Ермаков* Иван Дмитриевич (1875—?) — русский психоаналитик, председатель Русского психоаналитического общества. Применял психоаналитические методы в исследовании литературных произведений, отражающих, по его мнению, бессознательные комплексы их авторов.

40. *Гершензон* Михаил Осипович (1869—1925) — русский историк литературы и общественной мысли, идеалист. Его работы содержали ряд оригинальных эстетических и психологических наблюдений.

41. Отказ от подхода к искусству, трактуемому как особая форма познания (мышление в художественных образах), — уязвимая сторона позиции Выготского. Его критика Потебни в этом плане продуктивна лишь в пределах выступления против одностороннего интеллектуализма, притом не столько самого Потебни, сколько его школы. Заметим, что некоторые фундаментальные идеи Потебни, касающиеся зависимости строя сознания, картины воспринимаемо-



го мира от языковых форм («апперцепция в слове»), были в юности усвоены Выготским и оказывали на него влияние на всех этапах его творческого пути. В написанной наряду с «Психологией искусства» «Педагогической психологии», в разделе «Психология языка», он излагает эту проблему целиком по Потебне, без каких-либо полемических ремарок (см.: *Выготский Л. С. Педагогическая психология*. М., 1926, с. 176—178).

42. *Гумбольдт* (Humboldt) Вильгельм фон (1767—1835) — немецкий филолог, философ, эстетик, языковед, государственный деятель. Основоположник философии языка как самостоятельного научного направления. Рассматривал язык не только как средство общения, но и как единственную форму существования человеческого сознания, как деятельность человеческого духа.

43. *Потебня* Александр Афанасьевич (1835—1891) — русский филолог-славист. Находился под влиянием идей В. Гумбольдта и Х. Штейнталя, однако преодолел психологизм последнего и утвердил принципы исторического подхода (утраченные впоследствии его учениками Д. Н. Овсянко-Куликовским и др.) в языкознании. Среди широкого круга разрабатывавшихся им проблем центральное место занимали вопросы теории словесности (взаимоотношение языка и мышления, учение о «внутренней форме» слова, природа поэзии, поэтика жанра и т. д.), общего языкознания, этнографии, фольклора и др. Представляют значительный интерес его изыскания в области психологии мышления и речи, психологии творчества, психологии народов.

44. Выготский излагает лишь то воззрение на внутреннюю форму слова, которого Потебня придерживался первоначально, когда внутренняя форма слова идентифицировалась им с наглядным образом как эталоном слова (например, «голубой» означал цвет голубиного крыла). В дальнейшем Потебня учил, что внутренняя форма сохраняется в слове в качестве его «ближайшего» (понятого всем говорящим на данном языке) значения, даже когда чувственно-образный признак, по связи с которым возникло новое слово, забыт. (Подробнее см.: *Ярошевский М. Г. Понятие внутренней формы слова у Потебни // Известия отделения языка и литературы АН СССР, 1946. Т. 5. Вып. 5.*)

45. *Овсянко-Куликовский* Дмитрий Николаевич (1853—1920) — русский литературовед, языковед, историк культуры. Последователь А. А. Потебни, однако психологизировал искусство. Уделял большое внимание изучению психологии творчества и художественного восприятия.

46. *Горнфельд* Аркадий Георгиевич (1867—1941) — русский советский литературовед, находился под значительным влиянием взглядов А. А. Потебни. Особое внимание уделял изучению стиля



писателя, проникновению в психологию творчества и поэтического мышления.

47. *Гёте* (Goethe) Иоганн Вольфганг (1749—1832) — немецкий поэт и мыслитель, основоположник немецкой классической литературы, наряду с Шиллером и Лессингом, один из главных представителей немецкого Просвещения.

48. *Шкловский* Виктор Борисович (1893—1984) — русский советский писатель, литературовед, критик. Был близок футуристам. Один из зачинателей и теоретиков формальной школы в литературоведении, один из лидеров ОПОЯЗа.

49. *Брюсов* Валерий Яковлевич (1873—1924) — русский советский поэт, основоположник русского символизма. Помимо богатого и разнообразного литературного наследия, известен работами в области теории стиха.

50. *Роршах* (Rorschach) Герман (1884—1922) — швейцарский психиатр и психолог, автор известного проективного теста (теста чернильных пятен или теста Роршаха), направленного на выявление глубинных бессознательных мотивов личности.

51. Эти представления последователей Потебни были самому Потебне чужды.

52. *Бюлер* (Bühler) Карл (1879—1963) — немецкий и австрийский психолог. В 1907—1909 гг. входил в состав вюрцбургской психологической школы (см. *Кюльпе О.*). Работы о развитии мышления ребенка, по психологии речи и др.

53. *Мессер* (Messer) Август (1867—1937) — немецкий философ и психолог, представитель вюрцбургской школы.

54. *Ах* (Ach) Нарцисс (1871—1946) — немецкий психолог, один из наиболее видных представителей вюрцбургской школы.

55. *Уатт* (приводится в тексте как Уот) (Watt) Генри Джексон (1879—1925) — английский психолог, принадлежал к вюрцбургской школе.

56. *Шопенгауэр* (Schopenhauer) Артур (1788—1860) — немецкий философ-иррационалист. Выдвинул концепцию волюнтаризма, утверждая, что в основе всего сущего лежит слепая, неразумная воля. Философские установки волюнтаризма отразились и на его эстетических взглядах.

57. *Жирмунский* Виктор Максимович (1891—1971) — русский советский филолог. Основные работы в области поэтики, теории **стиха**, истории и теории литературы.

58. *Христиансен* Бродер (?) — философ-идеалист. Философские взгляды сложились под непосредственным влиянием неокантианства.

59. *Мейнонг* (Meinong) Алексис (1853—1920) — австрийский философ и психолог, глава грацкой психологической школы, доказывавшей, что целостность психического образа (гештальт) каче-



ство) определяется не пассивным соединением элементов сознания, а порождается особым духовным актом. Разрабатывал также проблемы психологии эмоций.

60. *Леман* (Lehmann) Альфред (1858—1921) — датский психолог. Открыл первую психологическую лабораторию в Дании. Занимался психологией эмоционально-аффективных явлений, проблемой гипноза и др.

61. *Корнилов* Константин Николаевич (1879—1957) — советский психолог, организатор процесса перестройки психологии на основе марксизма в 20-е гг. Выдвинул концепцию реактологии, декларирующую синтез (а на деле эклектическое сочетание) субъективной (интроспективной) и объективной (бихевиоризм, рефлексология) психологии, каждая из которых является односторонней. Механицизм и энергетизм, которыми проникнута эта концепция, сказались и на одном из ее положений — «принципе однополюсной траты энергии», постулирующем реципрокные отношения между мыслью и внешним движением.

62. *Иванов-Разумник* (настоящая фамилия: Иванов) Разумник Васильевич (1878—1946) — русский литературовед и социолог-идеалист. С позиций субъективного идеализма трактовал историю русской литературы как историю интеллигенции, представленной в виде внеклассовой, внесловной группы.

63. *Пылик* Александр Николаевич (1833—1904) — русский литературовед, представитель культурно-исторической школы.

64. *Шиллер* (Schiller) Иоганн Фридрих (1759—1805) — немецкий поэт, драматург, теоретик искусства Просвещения. Его воззрения на соотношение формы и содержания повлияли на Выготского.

65. *Гамсун* (Hamsun) (настоящая фамилия Педерсен, Pedersen) Кнут (1859—1952) — норвежский писатель. Произведения отличаются тонкостью психологической характеристики героев. Был осужден за сотрудничество с фашистами в годы войны.

66. *Эйхенбаум* Борис Михайлович (1886—1959) — русский советский литературовед, историк литературы. В ранний период творчества один из представителей формального метода в литературоведении, входил в ОПОЯЗ. Занимался проблемами поэтики, композиции, ритма.

67. *Лансон* (Lanson) Гюстав (1857—1934) — французский литературовед, историк литературы, критик.

68. *Томашевский* Борис Викторович (1890—1957) — русский советский филолог, литературовед. На рубеже 10—20-х гг. примыкал к формалистам из ОПОЯЗа. Один из основателей советской текстологии. В области стиховедения изучал формы метра и ритма, разработал методы построения языковой модели стиха и др.

69. Критика Выготским одной из основных идей формальной школы, выраженной В. Б. Шкловским в тезисе, согласно которо-



му цель художественной формы — «оснежить» восприятие вещи, используя «прием остранения», сохраняет свое значение вопреки современным попыткам обосновать этот прием путем обращения к теории информации (см. комментарии В. В. Иванова ко 2-му изданию «Психологии искусства» Выготского). Элементарной истиной этой теории является утверждение, что сообщение, которое заранее полностью известно, никакой информации не несет. «Прием остранения» означает, что средствами искусства достигается дезавтоматизация восприятия, т. е. восприятие (образ предмета), ставшее привычным и потому неосознаваемым, как бы переживается заново в первоначальной «свежести». Из этого отнюдь не следует, будто в нервно-психическое устройство личности вносится новая эстетически ценная информация. Проблема специфики этого типа информации просто снимается.

70. *Гейне* (Heine) Генрих (1797—1856) — немецкий поэт и публицист, занимался литературной критикой.

71. *Боярдо* (Boiardo) Маттео Мария, граф Скандиано (1441—1494) — итальянский поэт, мастер любовной лирики. Главное произведение — поэма «Влюбленный Роланд» — осталось незаконченным из-за смерти автора.

72. *Келер* (Köhler) Вольфганг (1887—1967) — немецкий психолог, один из основателей школы гештальтпсихологии. Ссылка Выготского на эти опыты над животными — опыты, сыгравшие историческую роль в крушении ассоцианистского взгляда на чувственное восприятие, свидетельствует, что Выготский хорошо понимал: недостаточно ввести категорию структуры в искусствоведческое мышление, чтобы объяснить специфику художественной формы. Здесь — важный пункт его расхождений с формальной школой, один из лидеров которой — Р. Якобсон — прямо заявил, что «главным героем» художественного произведения является структура (Новый леф. 1923, № 1).

73. *Крученых* Алексей Елисеевич (1886—1968) — русский советский поэт, теоретик кубо-футуризма. Изобретатель языка зауми, основанного на произвольных звукосочетаниях, лишенных логического содержания, хотя и эмоционально окрашенных.

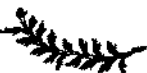
74. *Сейфуллина* Лидия Николаевна (1899—1954) — русская советская писательница.

75. *Иванов* Всеволод Вячеславович (1895—1963) — русский советский писатель.

76. *Леонов* Леонид Максимович (1899) — русский советский писатель, классик советской литературы.

77. *Бабель* Исаак Эммануилович (1894—1941) — русский советский писатель.

78. *Пильняк* (настоящая фамилия: Вогау) Борис Андреевич (1894—1941) — русский советский писатель.



79. *Веселый Артем* (настоящее имя: Качкуров Николай Иванович) (1899—1939) — русский советский писатель.

80. *Бедный Демьян* (настоящее имя: Придворов Ефим Алексеевич, (1883—1945) — русский советский писатель.

81. *Кант* (Kant) Иммануил (1724—1804) — немецкий ученый и философ, основоположник классической немецкой философии.

82. *Ланге* (Lange) Карл Георг (1834—1900) — датский анатом. Выдвинул периферическую (вазомоторную) теорию эмоций, во многом сходную с теорией Джемса, подвергнутую критике Выготским (см.: Собр. соч., т. 6). Изучал эмоции удовольствия, возникающие в процессе эстетического переживания.

83. *Якубинский Лев Петрович* (1892—1945) — русский советский лингвист и литературовед.

84. *Бальмонт Константин Дмитриевич* (1867—1942) — русский поэт-символист, автор статей о литературе и литературном творчестве.

85. *Михайловский Николай Константинович* (1842—1904) — русский публицист, социолог, литературный критик.

86. *Балли* (Bally) Шарль (1865—1947) — французский лингвист, последователь Ф. де Соссюра, автор работ по общей и французской лексикологии, стилистике, общей теории языка. Утверждал, что стиль отдельного автора не является предметом стилистики, выявляющей общие выразительные средства («аффективные категории») самого языка, а входит в сферу эстетического анализа в литературоведении.

87. *Выгодский Давид Исаакович* (1893—1943) — советский писатель, переводчик, критик.

88. Эти критические замечания Выготского по поводу слабых пунктов формальной школы совпадают с последующей ее оценкой в советском литературоведении. Ведущие представители школы стремились в дальнейшем преодолеть односторонность своих исходных постулатов, выявить семантическую функцию формальной структуры текста, соотнести «замкнутый» в пределах этой структуры литературоведческий анализ с социологическим и историческим. Однако никто из них не обратился к психологическому ряду, без соотнесения с которым, по убеждению Выготского, функция искусства в человеческой жизни необъяснима.

89. *Платон* (428/7—348/7 до н. э.) — древнегреческий философ, основоположник объективного идеализма.

90. Положение о том, что «ближайшие причины художественного эффекта скрыты в бессознательном», при решительном отклонении Выготским основных объяснительных принципов фрейдизма (асоциальность движущих сил поведения, пансексуализм и др.) представляет большой интерес в плане пересмотра традиционного понимания как сознания, так и неосознаваемых психических структур человеческой психики. По существу, здесь намечен



новый подход к этим структурам, поскольку они ставятся в зависимость не от квазибиологических факторов типа фрейдистского либидо и т. п., а от социальных (эстетических в случае искусства) ценностей, коррелятом которых являются неосознаваемые переживания.

91. Это давнее положение Выготского стало общепринятым в современных попытках подойти к проблеме отношений между сознанием и бессознательным в научном изучении психики.

92. *Ранк* (Rank) Отто (1884—1939) — австрийский психоаналитик. Использовал фрейдовскую теорию сновидений для интерпретации художественного творчества.

93. *Закс* (Сакс) (Sachs) Ганс (1881—1947) — австрийский психоаналитик, соратник З. Фрейда. Основные работы в области психологии сновидений, затем по приложению психоанализа к интерпретации явлений литературы и искусства.

94. *Ломброзо* (Lombroso) Чезаре (1835—1909) — итальянский психиатр и криминалист. Выдвинул реакционное представление о наследственной детерминации предрасположенности к совершенным преступлениям, выявляемой по антропологическим признакам (стигматам).

95. *Достоевский* Федор Михайлович (1821—1881) — русский писатель, оказавший большое влияние на молодого Выготского, который, работая над «Гамлетом», неоднократно сопоставлял героев произведений Шекспира и Достоевского.

96. *Гebbель* (Хebbель) (Hebbel) Кристиан Фридрих (1813—1863) — немецкий прозаик, поэт, драматург, теоретик драмы, которую считал высшей формой искусства.

97. *Лазурский* Александр Федорович (1874—1917) — русский психолог естественнонаучной ориентации, сотрудник В. М. Бехтерева. Разрабатывал широкий круг проблем, главным образом проблем психологии индивидуальных различий (характерология, классификация личностей и др.). Ввел в психологию метод «естественного эксперимента».

98. В этом определении искусства как «социального разрешения бессознательного» запечатлена первая попытка Выготского противопоставить «глубинной» психологии фрейдизма концепцию, которую он называл «вершинной психологией», поскольку ее предмет — изучение высших («вершинных») форм взаимодействия личности с формами культуры. Специфика этого взаимодействия определяется тем, что оно совершается («разрешается») независимо от индивидуального сознания и в этом смысле бессознательно, формируя сферу особых переживаний.

99. *Лессинг* (Lessing) Готхольд Эфраим (1729—1781) — немецкий писатель, просветитель, один из основоположников немецкой классической литературы. Сыграл видную роль в качестве баснописца, драматурга, эстетика и литературного критика.



100. *Аристотель* (384—322 до н. э.) — древнегреческий ученый и философ, один из основоположников научной психологии, также внес крупный вклад в развитие эстетики, теории литературы и искусства (в частности, в учение о происхождении трагедии).

101. *Лафонтен* (La Fontaine) Жан де (1621—1695) — французский поэт, баснописец, представитель классицизма.

102. *Батте* (Batteux) Шарль (1713—1780) — французский эстетик, выразитель традиции классицизма, усматривал в подражании основной механизм искусства.

103. *Эзоп* (VI в. до н. э.) — древнегреческий баснописец, считавшийся создателем (канонизатором) басни. Его басни составили основной фонд сюжетов европейской литературной басни (от Федра и Бабрия до Лафонтена и Крылова).

104. *Квинтилиан* (Quintilianus) Марк Фабий (ок. 35 — ок. 96) — древнеримский оратор и теоретик ораторского искусства.

105. *Фоссиус* (Vossius) Герард (1577—1649) — нидерландский историк и филолог, теоретик классицизма.

106. *Федр* (Phaedrus) (ок. 15 до н. э. — ок. 70 н. э.) — латинский баснописец. Автор переложений эзоповских басен.

107. *Брейтингер* (Breitinger) Иоганн Якоб (1701—1776) — швейцарский критик. Выступал против рационализма, защищая права поэтической фантазии.

108. *Аксель* (Бодмер) (Bodmer) Иоганн Якоб (1698—1783) — швейцарский поэт и критик, разрабатывал рационалистическое представление о природе искусства, подчеркивая особое значение роли воображения и чувств.

109. *Измайлов* Александр Ефимович (1779—1831) — русский баснописец, прозаик, журналист. В работах по теории басни придерживался принципов сентиментализма.

110. *Кеневич* Владислав Феофилович (1831—1879) — русский писатель. Автор первого систематического исследования о творчестве И. А. Крылова.

111. *Бабрий* (II в. н. э.) — древнегреческий баснописец, автор стихотворных переложений басен Эзопа.

112. *Гораций* (Nogatius) (полное имя: Квинт Гораций Флакк) (65—8 до н. э.) — римский поэт, исповедовал философию эпикурейства и стоицизма.

113. *Хемницер* Иван Иванович (1745—1784) — русский поэт-баснописец.

114. *Одоевский* Владимир Федорович (1803 (1804?) — 1869) — русский писатель, музыкальный критик, автор литературно-философского произведения «Русские ночи» (1844).

115. *Водовозов* Василий Иванович (1825—1886) — русский педагог, разрабатывал методику начального обучения и русской словесности. Автор книг по теоретическим проблемам педагогики, учебников, популярных изданий.





116. *Хвостов* Дмитрий Иванович (1757—1835) — русский писатель. Консерватизм его общественных позиций, архаизм стиля и языка, усердие, с которым он добивался издания своих сочинений, вызывали насмешки многих русских писателей.

117. *Сумароков* Александр Петрович (1717—1777) — русский поэт и драматург, один из видных представителей классицизма.

118. *Кирпичников* Александр Иванович (1845—1903) — русский литературовед.

119. *Галахов* Алексей Дмитриевич (1807—1892) — русский историк литературы, писатель, преподаватель и составитель хрестоматий по русской словесности.

120. *Стоюнин* Владимир Яковлевич (1826—1888) — русский педагог, критик, историк русской литературы.

121. *Плетнев* Петр Александрович (1792—1866) — русский поэт, литературный критик. Автор биографической работы о И. А. Крылове.

122. *Брик* Осип Максимович (1888—1945) — русский советский писатель, драматург, теоретик литературы, один из организаторов литературной группы формалистов ОПОЯЗа. Известны труды по теории русского классического стиха.

123. *Петровский* Михаил Александрович (1887—1940) — русский советский литературовед, переводчик. Основные работы по истории немецкой и русской литературы, эстетике, теории прозы, проблеме взаимоотношений между поэтикой и искусствоведением.

124. *Стерн* (Sterne) Лоренс (1713—1768) — английский писатель-сентименталист. Автор известных романов «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена» и «Сентиментальное путешествие».

125. *Блонский* Павел Петрович (1884—1941) — советский педагог и психолог. Один из активных участников перестройки психологии в СССР на основе марксизма. Автор работ в области детской и педагогической психологии, а также проблем развития психических функций (память, мышление).

126. *Берне* (Börne) Людвиг (1786—1837) — немецкий писатель, публицист, литературный критик. Выступал против политической реакции в Германии.

127. *Фишер* (Fischer) Куно (1824—1907) — немецкий историк философии, гегельянец. Его восьмитомная работа «История новой философии» была обстоятельно изучена Выготским. Автор работ о Гёте, Лессинге, Шиллере, Шекспире.

128. *Шлегель* (Schlegel) Август Вильгельм (1767—1845) — немецкий историк литературы, критик, поэт, переводчик. Теоретик раннего немецкого романтизма.

129. *Брандес* (Brandes) Георг (1842—1927) — датский литературный критик, резко выступивший против романтизма в европейской литературе, утверждая принципы реализма. Впоследствии сосре-



доточил свою работу на создании литературных портретов, используя преимущественно психолого-биографический метод.

130. *Вольтер* (Voltaire) (настоящее имя: Мари Франсуа Аруэ) (1694—1778) — французский философ, историк, писатель. Один из лидеров французского Просвещения.

131. *Монтегю* (Montegut) Морис (1855—1911) — французский писатель.

132. *Тик* (Tiesk) Людвиг (1773—1853) — немецкий писатель-романтик. Изучал творчество У. Шекспира и переводил его драмы.

133. *Волькенштейн* Владимир Михайлович (1883—1974) — русский советский драматург и театральный деятель, автор работ по эстетике, теории драмы.

134. *Джонсон* (Johnson) Сэмюэл (1709—1784) — английский эссеист, лексикограф, критик. Автор предисловия к изданию сочинений Шекспира (1765).

135. *Петражицкий* Лев Иосифович (1867—?) — русский юрист, социолог, представитель психологической школы права.

136. *Титченер* (Titchener) Эдвард Брэдфорд (1867—1927) — американский психолог, представитель структуралистской психологии, изучающей элементы сознания и законы их объединения при помощи метода аналитической интроспекции.

137. *Зеньковский* В. В. (?) — русский психолог-идеалист, историк философий.

138. *Джеймс* (Джеймс) (James) Уильям (1842—1910) — американский философ и психолог. Родоначальник философии прагматизма. Выдвинул моторную теорию эмоций. Также занимался философией и психологией религии.

139. *Рибо* (Ribot) Теодюль Арман (1839—1916) — французский психолог. Основные работы в области общей психологии (память, мышление, внимание) и патопсихологии.

140. *Орианский* Исаак Григорьевич (1851—?) — русский физиолог и психиатр. Труды по физиологии и патологии нервной системы.

141. *Спенсер* (Spencer) Герберт (1820—1903) — английский философ и психолог, применивший эволюционное учение к объяснению психических явлений. Один из основоположников позитивизма.

142. *Борсук* А. К. (?) — советский психолог, занимался вопросами педагогической психологии, в дальнейшем — психологией и психофизиологией труда.

143. *Авенариус* (Avenarius) Рихард (1843—1896) — швейцарский философ-идеалист, один из основоположников эмпириокритицизма.

144. *Дессуар* (Dessoir) Макс (1867—1947) — немецкий философ-идеалист и психолог. Автор работ по теории и психологии искусства.

145. *Гердер* (Herder) Иоганн Готфрид (1744—1803) — немецкий литературовед, писатель, философ-просветитель.



146. *Мейман* (Meumann) Эрнст (1862—1915) — немецкий психолог, педагог, основатель экспериментальной педагогики. Занимался также вопросами эстетики.

147. *Витасек* (Witasek) Стефан (1870—1915) — австрийский психолог, представитель грацкой психологической школы, основанной и возглавлявшейся Мейнонгом (см.). Проводил экспериментальные исследования природы целостности психического образа. Разрабатывал также различные проблемы эстетики.

148. *Гроос* (Groos) Карл (1861—1946) — немецкий психолог. Основные работы в области генетической психологии, теории игры.

149. *Дидро* (Diderot) Дени (1713—1784) — французский писатель, философ-просветитель, основатель и редактор Французской Энциклопедии, теоретик искусства. В цитируемой Выготским книге «Парадокс об актере» (1773—1778; издано в 1830 г.), написанной в свойственной Дидро манере диалога, содержится множество важных психологических размышлений о природе актерского мастерства.

150. *Тынянов* Юрий Николаевич (1894—1943) — русский советский писатель и литературовед. В ранний период творчества примыкал к формальной школе в литературоведении, входил в ОПОЯЗ. Автор широкоизвестных исторических романов.

151. *Евлахов* Александр Михайлович (1880—?) — русский советский литературовед. Призывал к раскрытию эстетической и психологической ценности литературы.

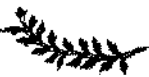
152. *Успенский* Глеб Иванович (1843—1902) — русский писатель-реалист.

153. *Арибашев* Михаил Петрович (1878—1908) — русский писатель, примкнувший в период реакции (после революции 1905—1907 гг.) к упадочническому направлению в литературе, что выразилось в проповеди им нигилизма, натурализма, цинизма, сексуальной распущенности.

154. *Аристофан* (ок. 445 — ок. 385 до н. э.) — древнегреческий поэт-комедиограф. Считается «отцом комедии». В своих комедиях отразил противоречия и пороки социального строя древних Афин.

155. *Бергсон* (Bergson) Анри (1859—1941) — французский философ-идеалист, представитель интуитивизма, с позиций которого разрабатывал эстетическую концепцию, в частности учение о природе комического.

156. *Буало*, *Буало-Денрео* (Boileau-Despreaux) Никола (1636—1711) — французский поэт, критик. Автор трактата «О поэтическом искусстве». Изложил основные принципы эстетики французского классицизма. Под влиянием картезианской философии рационализировал природу искусства, положив в его основу принцип «подражания природе». Принимая за эталон выделенные им закономерности искусства античности, пытался вывести из них



общие универсальные законы эстетики, явившиеся аисторичными по своей сути.

157. *Измайлов* Александр Алексеевич (1873—1921) — русский писатель, критик.

158. *Клингер* (Klinger) Макс (1857—1920) — немецкий живописец, график и скульптор.

159. *Тэн* (Taine) Ипполит Адольф (1828—1893) — французский философ, эстетик, писатель. Основоположник культурно-исторической школы.

160. *Бюхер* (Bücher) Карл (1847—1930) — немецкий экономист. Основную ценность в его трудах представляет лишь значительный фактический материал о населении средневековых городов, организации труда и т. п.

161. *Ницше* (Nietzsche) Фридрих (1844—1900) — немецкий философ, филолог, писатель. Выражал философские установки иррационализма и волюнтаризма. Специальное исследование посвящено происхождению трагедии.

162. *Франк* Семен Людвигович (1877—1950) — русский религиозный философ и психолог-идеалист.

163. *Шеррингтон* (Sherrington) Чарлз Скотт (1857—1962) — английский физиолог. Создатель учения об интегративной деятельности нервной системы.

164. *Корнель* (Cornaille) Пьер (1606—1684) — французский поэт и драматург.

165. *Сиверс* (Sievers) Эдуард (1850—?) — немецкий языковед.

166. *Моложавый* С. С. (?) — советский психолог, педагог.

167. *Фриче* Владимир Максимович (1870—1929) — русский советский литературовед и искусствовед. Странник марксистского метода в изучении истории искусства, занимался вопросами социологии искусства.

168. *Бэкон* (Bacon) Фрэнсис (1561—1626) — английский философ и государственный деятель, основоположник английского материализма и методологии экспериментальных наук.

169. *Гервинус* (Gervinus) Георг Готфрид (1805—1871) — немецкий историк и литературовед. Основал культурно-историческую школу в немецком литературоведении. Автор четырехтомного сочинения о Шекспире и его эпохе.

170. *Барнай* (Barrau) Людвиг (1842—1924) — известный немецкий актер, создавший сценические образы в трагедиях У. Шекспира и Ф. Шиллера.

171. *Росси* (Rossi) Эрнесто (1827—1896) — итальянский актер, представитель реалистической школы. Выступал в трагедиях В. Альфьери, У. Шекспира.

172. *Григорьев* Аполлон Александрович (1822—1864) — русский поэт, литературный и театральный критик. Автор статей, посвященных творчеству У. Шекспира.



173. *Софокл* (ок. 496 — ок. 406 до н. э.) — древнегреческий драматург.

174. *Солли-Прюдом* (Sully-Prudhomme) (настоящее имя: Рене Франсуа Арман Прюдом) (1838—1907) — французский поэт, лауреат Нобелевской премии (1901), член группы «Парнас».

175. *Шестов* Лев (настоящее имя: Шварцман Лев Исаакович) (1866—1938) — русский философ и литературный критик, один из предшественников экзистенциализма. С 1895 г. жил преимущественно за границей.

176. *Бенке* (Benke) Фридрих Эдуард (1798—1894) — немецкий философ и психолог-идеалист. Сторонник эмпирического направления в психологии, трактовавшего сознание причиной самого себя. Выступал против представления о врожденных идеях, выдвинул собственную концепцию способностей.

177. *Стороженко* Николай Ильич (1836—1906) — русский литературовед, представитель культурно-исторической школы. Автор работ о У. Шекспире.

..

-не

..

M

O

..

..

..

..

..

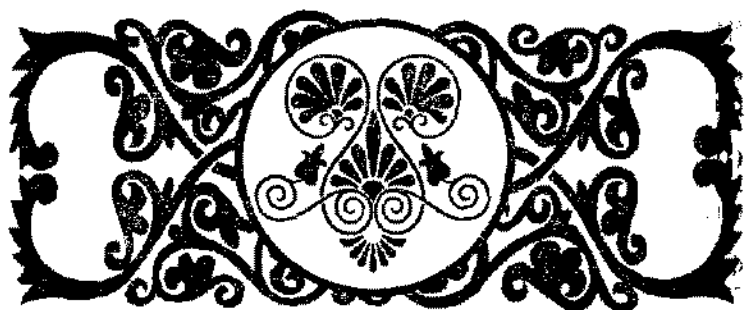
..

..

..

..

ИИ



## ЛИТЕРАТУРА

*Маркс К.* Введение (из экономических рукописей 1857—1858 годов) // *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. 2-е изд. Т. 12. С. 709—738.

*Маркс К.* К критике политической экономии. Предисловие // *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. 2-е изд. Т. 13. С. 5—9.

*Маркс К., Энгельс Ф.* Немецкая идеология // Соч. 2-е изд. Т. 3. С. 7—544.

*Энгельс Ф.* Письмо к Мерингу от 14.VII.1893 // *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. 2-е изд. Т. 39. С. 82—86.

*Айхенвальд Ю. И.* Похвала праздности: Сб. статей. М.: Костры, 1922.

*Айхенвальд Ю. И.* Силуэты русских писателей. М.: Научное слово, 1908. Вып. 1.

*Айхенвальд Ю. И.* Этюды о западных писателях. М.: Научное слово, 1910.

*Аристотель.* Об искусстве поэзии. М., 1957.

*Аскольдов С. А.* Форма и содержание в искусстве слова // Литературная мысль. Л.: Мысль, 1925. Сб. 3.

*Балли Ш.* Французская стилистика. М.: Иностр. лит., 1961.

*Бальмонт К. Д.* Поэзия как волшебство. М.: Скорпион, 1915.

*Батюшков Ф. Д.* История русской литературы XIX века. М.: Изд-во т-ва «Мир». Т. 4. Гл. 9.

*Белинский В. Г.* Гамлет, драма Шекспира // Собр. соч.: В 3 т. М., 1948. Т. 1.

*Белый Андрей.* Поэзия Блока // Ветвь: Сборник Клуба московских писателей. М.: Северные дни, 1917.

*Белый Андрей.* Символизм: Книга статей. М.: Мусaget, 1910.

*Берне Л.* «Гамлет» Шекспира // Полн. собр. соч.: В 3 т. Спб., 1899, Т. 3.

*Берне Л.* Из моего дневника. Разговоры // Полн. собр. соч.: В 3 т. Спб., 1899. Т. 3.

*Бехтерев В. М.* Коллективная рефлексология. Пг.: Колос, 1921.

*Бехтерев В. М.* Личность художника в рефлексологическом изучении // Арена: Театральный альманах/Евг. Кузнецов. Пг.: Время, 1924.

*Благой Д. Д.* Душа в заветной лире // Новый мир. 1971. № 6.

*Блонский П. П.* Педагогика. М.: ГИЗ, 1922.

*Брандес Г.* Шекспир. Его жизнь и произведения. М., 1901. Т. 2.

*Брюсов В. Я.* Синтетика поэзии // Собр. соч.: В 7 т. М., 1975. Т. IV.

*Бюлер К.* Духовное развитие ребенка. М.: Новая Москва, 1924.

*Бюхер К.* Работа и ритм. М.: Новая Москва, 1923.

*Верёсаев В. В.* Живая жизнь. О Достоевском и Льве Толстом. М.: изд. т-ва Кушнерев и К°, 1911. Ч. 1.

*Веселовский А. Н.* Три главы из исторической поэтики // Собр. соч. Спб., 1906. Т. I.

*Водовозов В. И.* О педагогическом значении басен Крылова // Журнал Министерства народного просвещения. 1862. № 12.

*Волькенштейн В. М.* Драматургия. Метод исследования драматургических произведений. М.: Новая Москва, 1923.

*Вундт В.* Основы физиологической психологии. Спб. Б. г. Т. 3.

*Выготский Л. С.* Психология искусства. М.: Искусство, 1968.

*Выготский Л. С.* Собр. соч.: В 6 т. М.: Педагогика, 1982. Т. 1.

*Гаман Р.* Эстетика. М.: Проблемы эстетики, 1913.

*Гаузенштейн В.* Искусство и общество. М.: Новая Москва, 1923.

*Гаузенштейн В.* Опыт социологии изобразительного искусства. М.: Новая Москва, 1924.

*Геннекен Э.* Опыт построения научной критики (Эстопсихология). Спб.: изд. журн. «Русское богатство», 1892.

*Гершензон М. О.* Видение поэта. М., 1919.

*Гоголь Н. В.* В чем же, наконец, существо русской поэзии и в чем ее особенность // Собр. соч.: В 4 т. М.: Правда, 1968. Т. 4.

*Горнфельд А. Г.* Боевые отклики на мирные темы. Пг.: Колос, 1922.

*Горнфельд А. Г.* Муки слова. Памяти Пушкина. Спб.: Светоч, 1906.

*Горнфельд А. Г.* О толковании художественного произведения // Русское богатство. 1912. Февраль.

*Горнфельд А. Г.* Пути творчества. Статьи о художественном слове. Пг.: Колос 1922.

*Григорьев А. А.* Великий трагик // Одиссея о последнем романтике. М.: Универсальная библиотека, 1915.



Григорьев А. А. Офелия // Полн. собр. соч. и писем: В 12 т. М., 1915. Т. 7.

Григорьев М. С. Введение в поэтику. М., 1924. Ч. 1.

Гросс К. Душевная жизнь ребенка. Киев, 1916.

Гюйо Жан Мари. Искусство с точки зрения социологии. СПб.: изд-во Л. Ф. Пантелеева, 1891.

Дарвин Ч. О выражении ощущений у человека и животных. СПб., 1896.

Дауден Э. Шекспир. Критическое исследование его мысли и его творчества. СПб.: Славянская печать, 1880.

Джемс Вильям. Многообразие религиозного опыта. М.: изд. журн. «Русская мысль», 1910.

Дидро Д. Парадокс об актере. М., 1922.

Евлахов А. М. Введение в философию художественного творчества: Опыт историко-литературной методологии. Варшава, 1910. Т. 1.

Ермаков И. Д. Очерки по анализу творчества Н.В. Гоголя. М.; Пг.; ГИЗ 1923.

Ермаков И. Д. Этюды по психологии творчества А. С. Пушкина: Опыт органического понимания «Домика в Коломне», «Пророка» и маленьких трагедий. М.; Пг.; 1923.

Жирмунский В. М. Введение в метрику. Теория стиха. Л.: Academia, 1925.

Жирмунский В. М. Вопросы теории литературы (статьи 1916—1926 гг.). Л.: Academia, 1928.

Жирмунский В. М. Задачи поэтики // Задачи и методы изучения искусств. Пг.: Academia, 1924.

Жуковский В. А. Сочинения. М.: Гослитиздат, 1954.

Иванов В. И. Борозды и межи: Опыты эстетические и критические. М.: Мусагет, 1916.

Иванов В. И. По звездам. СПб.: Оры, 1909.

Ивановский Б. Методология введения в науку и философию. М., 1923.

Каллаш В. В. Лирические стихотворения и басни Крылова // И. А. Крылов. Полн. собр. соч. СПб.: Просвещение, 1905. Т. 4.

Кеневич В. Библиографические и исторические примечания к басням Крылова. СПб., 1868.

Кирпичников А. И. Очерки по истории новой русской литературы. СПб., 1896.

Кроче Б. Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика. М., 1920.

Крученых А. Декларация разумного языка. Баку, 1927.

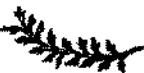


- Крылов И. А. Его жизнь и сочинения: Сб. историко-литературных статей. 3-е изд. М., 1911.
- Крылов И. А. Сочинения: В 2 т. М.: Правда, 1969. Т. 1.
- Кюльпе О. Введение в философию. Спб., 1908.
- Кюльпе О. Современная психология мышления // Новые идеи в философии. 1914. Сб. 16.
- Лазурский А. Ф. О влиянии различного чтения на ход ассоциаций // Неврологический вестник. 1900. Т. 8, вып. 3.
- Лазурский А. Ф. Психология общая и экспериментальная. Л., 1925.
- Ляло Ш. Введение в эстетику. М.: Труд, 1915.
- Луначарский А. В. К вопросу об искусстве. Этюды: Сб. статей. М.; Пг., 1922.
- Луначарский А. В. Основы позитивной эстетики. М.; Пг., 1923.
- Мейман Э. Эстетика. М., 1919. Ч. I, II, 1920.
- Мережковский Д. С. Толстой и Достоевский // Полн. собр. соч.: В 24 т. М.: Русское слово, 1914. Т. 9.
- Моложавый С., Шимкевич Е. Проблемы трудовой школы в марксистском освещении. М.: Работник просвещения, 1924.
- Мюллер В. К. Драма и театр эпохи Шекспира. Л., 1925.
- Нейфельд И. Достоевский: Психоаналитический очерк. Л.; М.: Петроград, 1925.
- Ницше Ф. Происхождение трагедии. М., 1900.
- Ницше Ф. Так говорил Заратустра. Спб., 1899.
- Овсянко-Куликовский Д. Н. Собр. соч.: В 9 т. Спб., 1912—1914. Т. 6.
- Овсянко-Куликовский Д. Н. Язык и искусство. Спб., 1895.
- Одоевский В. Ф. Русские ночи. М.: Путь, 1913.
- Оршанский И. Механизм нервных процессов. Спб., 1898.
- Оршанский И. Художественное творчество. М., 1907.
- Петражицкий Л. И. Введение в изучение права и нравственности. Основы эмоциональной психологии. Спб., 1907.
- Петровский М. А. Морфология пушкинского «Выстрела» // Проблемы поэтики: Сб. статей / В. Я. Брюсов.
- Платон. Диалог «Ион» // Полн. собр. соч.: В 15 т. Л., 1924. Т. 9.
- Плеханов Г. В. Искусство: Сб. статей. М.: Новая Москва, 1922.
- Плеханов Г. В. Литература и эстетика. М., 1958. Т. I.
- Плеханов Г. В. Основные вопросы марксизма. М., 1922.
- Потебня А. А. Из записок по теории словесности. Поэзия и проза. Тропы и фигуры. Мышление поэтическое и мифическое. Харьков, 1905.
- Потебня А. А. Из лекций по теории словесности. Басня. Пословица. Поговорка. Харьков, 1894.



- Потебня А. А.* Мысль и язык. 3-е изд. Харьков, 1913.
- Прилуко-Прилуцкий Н. Г.* (сост.). И. А. Крылов. Жизнь и творчество. Спб.; Варшава: Орос, 1901.
- Пушкин А. С.* Собр. соч.: В 10 т. М.: Правда, 1981. Т. VII.
- Реформатский А. А.* Опыт анализа новеллистической композиции. М., 1922.
- Садок судей. Спб.: Журавль, 1914. Т. II.
- Сологуб Ф.* Искусство наших дней // Русская мысль. 1915. № 7.
- Сологуб Ф. К.* Мелкий бес. Кемерово, 1958.
- Стерн Л.* Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентельмена. Сентиментальное путешествие по Франции и Италии. М.: Худ. лит., 1968.
- Стороженко Н. И.* Опыты изучения Шекспира. М., 1902.
- А *Тен-Бринк Б.* Шекспир. Лекции. Спб., 1898.
- Титченер Э. Б.* Учебник психологии. М.: изд-во т-ва «Мир», 1914. Ч. I.
- 4 *Толстой Л. Н.* Крейцера соната // Полн. собр. соч.: В 90 т. М., 1936. Т. 27.
- Толстой Л. Н.* О Шекспире и о драме // Полн. собр. соч.: В 90 т. М., 1950. Т. 35.
- Толстой Л. Н.* Письмо Н. Н. Страхову 23 апреля 1876 г. // Полн. собр. соч.: В 90 т. М., 1953. Т. 62.
- Толстой Л. Н.* Что такое искусство? // Полн. собр. соч.: В 90 т. М., 1951, Т. 30.
- Толстой Л. Н.* Предисловие к дневнику Амиеля // Полн. собр. соч.: В 90 т. М., 1950. Т. 29.
- Томашевский Б. В.* Русское стихосложение. Метрика. Пг.: Academia, 1923.
- Томашевский Б. В.* Теория литературы. Поэтика. Л.: ГИЗ, 1925.
- Тынянов Ю. Н.* Проблема стихотворного языка. Л.: Academia, 1924.
- Тэн И.* Об искусстве. М., 1922.
- Уайльд О.* Кисть, перо и отравы // Полн. собр. соч.: В 4 т. Спб., 1912. Т. 3.
- Уайльд О.* Критик как художник // Полн. собр. соч.: В 4 т. Спб., 1912. Т. 3.
- Узин В. С.* О повестях Белкина. Из комментариев читателя. Пг.: Аквилон, 1924.
- Фишер К.* Гамлет Шекспира. М.: изд. журн. «Правда», 1905.
- Фолькельт И.* Современные вопросы эстетики. Спб.: изд. журн. «Образование», 1900.
- Фрейд З.* Леонардо да Винчи. М.: Современные проблемы, 1912.
- Фрейд З.* Основные психологические теории в психоанализе: Сб. статей. М., 1923.

- Фрейд З.* Остроумие и его отношение к бессознательному. М., 1925.
- Фрейд З.* Психологические этюды, 2-е изд. М., 1912.
- Фрейд З.* Психология масс и анализ человеческого «я». М.: Современные проблемы, 1925.
- Фриче В. М.* Очерки социальной истории искусства. М.: Новая Москва, 1923.
- Христиансен Б.* Философия искусства. Спб.: Шиповник, 1911.
- Чужак Н. Ф.* Под знаком жизнестроения. Опыт осознания искусства дня // Леф. 1923. № 1.
- Чуковский К.* Лепые нелепицы // Русский современник, 1924. № 4.
- Шекспир в переводе и объяснении А. Л. Соколовского. Спб., 1909. Т. 2.
- Шиллер Ф.* Собр. соч: В 7 т. М., 1957. Т. 6.
- Шкловский В. Б.* Искусство как прием // Поэтика: Сборники по теории поэтического языка. Пг.: Опояз, 1919. Вып. 3.
- Шкловский В. Б.* Потехия // Поэтика: Сборники по теории поэтического языка. Пг.: Опояз, 1919. Вып. 3.
- Шкловский В. Б.* Розанов // Сборник по теории поэтического языка. Пг.: Опояз, 1919. Вып. 4.
- Шкловский В. Б.* Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля // Поэтика: Сборники по теории поэтического языка. Пг.: Опояз, 1921. Вып. 3.
- Шкловский В. Б.* «Тристам Шенди» Стерна и теория романа // Сборник по теории поэтического языка. Пг.: Опояз, 1921. Вып. 4. Ч. 2.
- Шопенгауэр А.* Мир как воля и представление (пер. Фета). IV. изд. Спб., 1898.
- Шпет Г.* Проблемы современной эстетики // Искусство. 1923. № 1.
- Эйхенбаум Б. М.* Вокруг вопроса о «формалистах» // Печать и революция. 1924. Кн. 5.
- Эйхенбаум Б. М.* Молодой Толстой. Пг.; Берлин: изд-во З. И. Гржебина, 1924.
- Эйхенбаум Б. М.* Сквозь литературу: Сб. статей. Л., 1924.
- Энгельгардт А. Н.* Веселовский. Пг.: Колос, 1924.
- Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона: В 82 т. Спб., 1891. Т. 3.
- Якубинский Л.* О звуках стихотворного языка // Поэтика: Сборники по теории поэтического языка. Пг.: Опояз, 1919. Вып. 3.
- Frebe J. Lehrbuch der experimentalen Psychologie. 1922. Bd. II.
- Freud S. Inseits des Sustprinzips. 1921.



Goethe's Gespräche mit Eckermann (28 April, 1827). Berlin, 1955.  
Goethe's Werke. Berlin. Bd. XXVIII.

Grammont M. Les vers français, ses moyens d'expression, son harmonie. Paris, 1913.

Külpe O. Der gegenwärtige Stand der experimentalen Aesthetik. 1906.

Lafontaine J. de. Fables, precedees de la Vie d' Esope. Tours, 1885.

Lange K. Das Wesen der Kunst. 1901. Bd. I.

Lessing G. E. Gesammelte Werke/hrsg. von Paul Rilla. Berlin, 1955.  
Bd. IV.

Maier H. Psychologie des emotionalen Denkens. Tübingen, 1908.

Meyer Th. A. Das Stilgesetz der Poesie. Leipzig; Hirzel, 1901.

Müller-Freienfels R. Psychologie der Kunst. Leipzig; Berlin, 1922,  
1923. Bd. I, II.

Münsterberg G. Grundzüge der Psychotechnik. Leipzig, 1920.

Pank O., Sachs H. Значение психоанализа в науках о духе. Спб., 1913.

Pank O. Der Künstler, Ansätze zu einer Sexualpsychologie, Leipzig, 1918.

Rümelin G. Shakespeare-Studien. Stuttgart, 1866.

Schilder P. Medizinische Psychologie für Ärzte und Psychologen.  
Berlin, 1924.

Schlegel A. W. Vorlesungen, Über dramatische Kunst und Literatur.  
Heidelberg, 1817.

Volkelt J. System der Aesthetik. 1900. Bd. I.

Wundt W. Volkerpsychologie. Teil II.

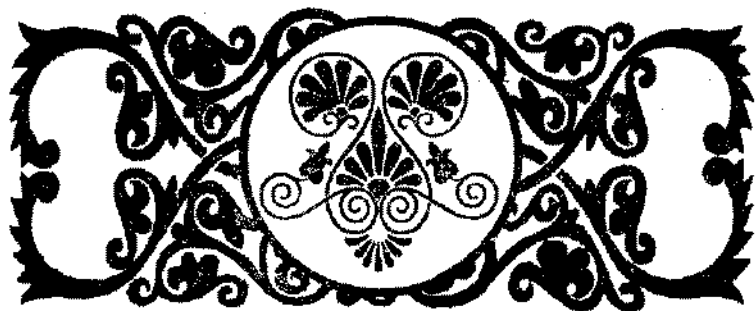
3

188

189

190

191



## ПРЕДМЕТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ

- А**  
Австрийская школа — см. Психологическая наука, направления  
Аллегория 117—121  
и поэзия 121—122  
Аффективное противоречие 135, 172, 173, 182, 183, 205, 206, 240, 241, 246—248, 273—277
- Б**  
Басня 8, 111—189, 435, 436  
мораль как элемент строения 135  
противоречия 135  
теории Лессинга и Потебни 111—116  
Бессознательное — см. Психоанализ  
Бихевиоризм — см. Психологическая наука, направления
- В**  
«Воронки Шеррингтона» принцип 318, 430, 446  
Вчувствования теории 82, 83, 264, 265, 450, 451
- Вюрцбургская школа — см. Психологическая наука, направления
- Г**  
Гештальтпсихология — см. Психологическая наука, направления
- Д**  
Детерминизм 6, 7, 411, 421 **вж**
- З**  
Заумь (заумный язык) 78, 79, 459  
Звук в стихе 84—87, 172, 173
- И**  
Игра 92—93, 320—321  
Изоляция как прием искусства 129—271  
Интроспективная психология — см. Психологическая наука, направления  
Искусство 64, 270, 271, 314—317, 322—24, 329, 330, 334—338



- воспитательное значение
- \* 328—337
- и трудовая деятельность 315—317
- и эмоции 269—272
- как заражение чувством 310—318, 321
- как знаковая система 7, 428—431
- как идеологическая форма 16, 30
- как «общественная техника чувств» — см. Форма, преодоление содержания (материала) формой
- как «общественное чувство» 314, 321—323
- как познание 37—43, 49—54, 63—65, 446, 447, 455, 456
- как прием 66—68, 73—75
- как проблема психологии 23—34
- марксистское понимание 16—18, 51

**К**

- Катарсис 274—277, 321, 438—445
- в драме 291, 296—304
- в живописи 305—307
- в комедии 300, 301
- в музыке 84, 310—312, 320, 321, 324—327
- в поэзии 279—285
- в скульптуре и архитектуре 307, 308
- в театре 304, 305
- в эпосе 286—292
- в «эстетике безобразного» 302—304
- Композиция 188

**М**

- Марксистская психология — см. Психологическая наука, направления
- Материал в искусстве 67, 74—77
- и форма 76—78, 186—188

**Н**

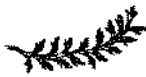
- «Начала антитезы» принцип 14, 27, 272, 273, 414, 431—433, 438, 439, 451, 453, 454
- Новелла (законы построения) 186—188

**О**

- Образ как психологический компонент искусства 56—65
- Объективная психология — см. Психологическая наука, направления
- Однополюсной траты энергии закон 62—64, 269, 430, 434, 458
- «Оппонентный круг» 446
- Остранение как прием искусства 72, 415, 458, 459

**П**

- Понимающая психология — см. Психологическая наука, направления
- Противочувствие — см. Аффективное противоречие
- Психоанализ 89—108, 445, 446, 448, 460
- в искусстве
- бессознательное 31, 89—92, 333, 334, 440, 452
- позитивные аспекты 108
- практическое применение 104—108
- роль сознания 103



эдилов комплексе 102—106

- Психологическая наука
  - кризис 24
  - направления
    - австрийская школа 62, 267, 457, 458, 465
    - бихевиоризм 25, 417
    - вюрцбургская школа 57, 452, 457
    - гештальтпсихология 25, 107, 108, 459
    - интроспективная (субъективно-эмпирическая) 23, 26, 31, 252, 253, 410, 411, 416—421, 453, 454
    - марксистская 25, 425, 445, 446
  - объективная 6, 25, 30, 433, 450, 451
  - понимающая 25, 430, 455, 456
  - реактология 63, 426, 428, 429, 433, 434, 438—441, 445, 447, 458
  - рефлексология 18, 22, 25, 411, 417, 420—426, 447, 448, 451, 454
  - социальная 16—22, 28, 29
  - социальная и коллективная 21—23
  - фрейдизм — см. Психоанализ

Психологическая школа в литературоведении 37—49, 54—56, 446, 456

- Психология искусства
  - метод интроспекции 23, 31
  - методологические проблемы 30—34
  - объективно-аналитический метод 7, 31—33
  - рефлексологический подход 23
  - экспериментальная 23, 24

**Р**

- «Разряда психической энергии» закон 254, 255
- Реактология — см. Психологическая наука, направления
- Реакция эстетическая 31—33, 148, 149, 183—185, 206, 207, 270—272, 275—277, 309, 310, 327, 328, 426, 427, 429—431
- См. также Аффективное противоречие, «Воронки Шеррингтона» принцип, Вчувствования теории, Катарсис, Однополюсной трагедии энергии закон, «Разряда психической энергии» закон, «Экономии сил» принцип, Эмоции (чувства)
- Рефлексология — см. Психологическая наука, направления

**С**

- Слово и образ 58—62, 455
- Сюжет и фабула 67, 68, 187, 188, 234, 444

**Т**

- Творчество личное и народное 18—20

**Ф**

- Фабула — см. Сюжет и фабула
- Фантазия 93, 94, 267
- Форма в искусстве 66, 67, 76, 77, 186—189
  - и содержание 66, 67, 77, 78, 415, 443, 444
  - преодоление содержания формой 7, 184, 185, 199—202, 206, 207, 276, 277, 439—441
  - психоаналитическая трактовка 96, 97

## Предметный указатель



эксперимент над формой  
121

Формальная школа в искусстве  
66-74, 87, 88, 415-421, 426, 427, 437-439, 443, 444, 446, 447, 458-460

Футуризм 78

Э

Эдипов комплекс — см. Психоанализ

«Экономии сил» принцип 253-261, 321

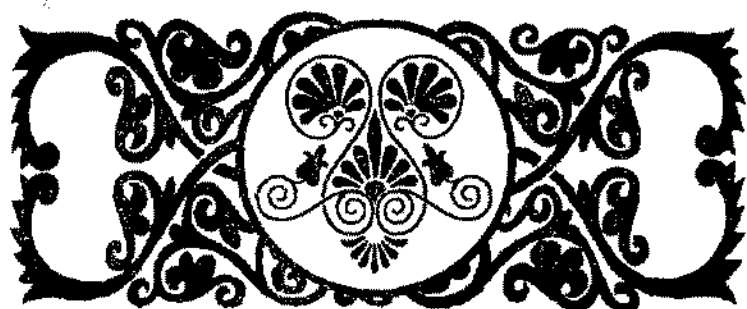
Эмоции (чувства)

в искусстве 261, 262

психологические теории  
251-255, 266-271

Эстопсихология 7, 29, 452





## ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие.....	3
<b>К методологии вопроса.....</b>	<b>9</b>
Глава I. Психологическая проблема искусства.....	11
<b>Критика.....</b>	<b>35</b>
Глава II. Искусство как познание.....	37
Глава III. Искусство как прием.....	66
Глава IV. Искусство и психоанализ.....	89
<b>Анализ эстетической реакции.....</b>	<b>109</b>
Глава V. Анализ басни.....	111
Глава VI. «Тонкий яд». Синтез.....	150
Глава VII. «Легкое дыхание».....	186
Глава VIII. Трагедия о Гамлете, принце Датском.....	208
<b>Психология искусства.....</b>	<b>249</b>
Глава IX. Искусство как катарсис.....	251
Глава X. Психология искусства.....	278
Глава XI. Искусство и жизнь.....	309
<b>Приложение.....</b>	<b>339</b>
Трагедия о Гамлете, принце Датском, У. Шекспира.....	341
Послесловие.....	407
Л. С. Выготский как исследователь проблем психологии искусства (М. Г. Ярошевский)	
Комментарии.....	450
Литература.....	468
Предметный указатель.....	475

OLIVAVENNE

..... Научно-популярное издание

..... ВЯГОС

..... ЛЕВ СЕМЕНОВИЧ ВЫГОТСКИЙ

..... **ПСИХОЛОГИЯ ИСКУССТВА**

Обложка А. Малахова, Д. Косивцова  
Корректоры: Г. Бибилова, Н. Никонорова  
Оформление: М. Косивцова

Лицензия ЛР № 065194 от 2 июня 1997 г.

Сдано в набор 01.03.98. Подписано в печать 30.03.98.  
Формат 84x108 1/32. Бумага офсетная.  
Гарнитура NewtonС. Печать высокая.  
Усл. печ. л. 25,2. Уч.-изд. л. 27,0  
Тираж 10000 экз. Заказ № 61.

Издательство «Феникс»  
344007, г. Ростов-на-Дону, пер. Соборный, 17.

Отпечатано с готовых диапозитивов в ЗАО «Книга».  
344019, г. Ростов-на-Дону, ул. Советская, 57.