

ПСИХОЛОГИЯ ИСКУССТВА

Научная статья
<https://doi.org/10.11621/npj.2023.0302>

УДК 159.9.07

Три концепции психологии искусства
(соотношение психологического,
искусствоведческого и философского дискурсов)

В.М. Розин

Институт философии Российской академии наук, Москва, Российская Федерация

Резюме

Актуальность. В настоящее время обозначился новый интерес к осмыслению концепций психологии искусства, что вполне объяснимо. Осознание искусства и его произведений сильно отстает от практики художественной жизни, в которой появились новые виды произведений и новые эстетические концепции, часто очень непохожие на традиционные формы искусства. Обострилась проблема демаркации искусства и неискусства, существует потребность в новом цикле осознания искусства и художественной деятельности.

Цель. Проанализировать характерные типы концепций психологий искусства, понять их строение. Рассмотреть подходы, в рамках которого подобные концепции были созданы, а также научные дискурсы и понятия, используемые при этом. В частности, проанализировать три типа таких подходов (дискурсов) — психологический, искусствоведческий и философский и понять, связывающие их отношения.

Методы. В работе были проанализированы четыре концепции психологии искусства: Л.С. Выготского и одного из его последователей, В.С. Собкина, на примере обсуждения театрального перевоплощения концепция искусства Н.В. Рождественской, концепция искусства, предложенная автором. Рассматриваются дискурсы и понятия, используемые в каждой концепции (психологические и непсихологические), а также способы задания в них целого, которые определяют контексты функционирования психологических процессов и структур. Для пояснения авторской концепции психологии искусства предложен анализ кейса — становление в детстве художественного видения.

Результаты. Показано, что в первых двух концепциях психологии искусства используются два основных дискурса — психологический и искусствоведческий, а в третьей — философский, в рамках которого задается целое (осознание искусства, художественная коммуникация, художественная реальность). Первые две концепции различаются способами задания целого и психологических построений (в первой указан психологический механизм, во второй набор процессов и структур). Психологические построения в третьей концепции опосредуются знанием целого, в результате некоторые из них достаточно известные в психологии, а другие вводятся как новые понятия. В конце статьи указаны еще два контекста целого: особенности индивидуального восприятия и переживания искусства, а также общие психологические условия.

Выводы. Естественно, что психологические, философские и искусствоведческие подходы и концепции искусства не совпадают. Тем не менее, многие проблемы и теоретические различия, относящиеся к ним, или общие или пересекаются, что свидетельствует о взаимодействии этих дисциплин.

Ключевые слова: концепция, дискурсы, понятия, целое, отношения, контексты, процессы, структуры, мышление, индивид.

Для цитирования: Розин В.М. Три концепции психологии искусства (соотношение психологического, искусствоведческого и философского дискурсов) // Национальный психологический журнал. 2023. Т. 18, № 3 (51), С. 6–15. <https://doi.org/10.11621/npj.2023.0302>

PSYCHOLOGY OF ART

Scientific Article
<https://doi.org/10.11621/npj.2023.0302>

Three concepts of the Psychology of Art (correlation of discourses in psychology, art criticism, and philosophy)

Vadim M. Rosin

Institute of Philosophy of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russian Federation

Abstract

Background. At the present time, there has appeared a new interest in understanding the concepts of the psychology of art. The awareness of art and its works lags far behind the practice of artistic life, in which new types of works and new aesthetic concepts, often very different from traditional art forms, have appeared. The problem of demarcation of art and non-art has become aggravated, there is a need for a new cycle of awareness of art and artistic activity.

Objective. The article seeks to analyze the characteristic types of concepts in psychology of art, to understand their structure. Considering the approaches in which such concepts were created, as well as scientific discourses and concepts used in this field, the author focuses on the analyses of three types of approaches (discourses) — psychological, art criticism and philosophical and on understanding the relationships between them.

Methods. The paper analyzes the concept of psychology of art by L.S. Vygotsky and one of his followers, V.S. Sobkin, on the example of the discussion of theatrical reincarnation, the concept of art by N.V. Rozhdestvenskaya and the concept of art proposed by the author. The discourses and concepts used in each concept (psychological and non-psychological) are considered, as well as the ways to identify the common structures in these concepts, which determine the contexts of psychological processes and structures. To explain the author's concept of the psychology of art, a case analysis in formation of artistic vision in childhood is proposed.

Results. It is shown that in the first two concepts of psychology of art, two main discourses are used — psychological and art history, and in the third — philosophical, within which the whole is set (comprehension of art, artistic communication, artistic reality). The first two concepts differ in the ways of specifying the whole and psychological constructions (in the first, the psychological mechanism is indicated, in the second, a set of processes and structures). Psychological constructions in the third concept are mediated by knowledge of the whole, as a result, some of them are quite well known in psychology, while others are introduced as new concepts. At the end of the article, two more contexts of the whole are indicated: features of individual perception and experience of art, as well as general psychological conditions.

Conclusion. Naturally, psychological, philosophical and art criticism approaches to and concepts of art do not coincide. However, many of the issues and theoretical distinctions related to them are either common or overlapping, indicating the interactions of these disciplines.

Keywords: concept, discourses, concepts, whole, relations, contexts, processes, structures, thinking, individual.

For citation: Rosin, V.M. (2023). Three concepts of the Psychology of Art (correlation of discourses in psychology, art criticism, and philosophy). *National psychological journal*, 18, 3 (51), 6–15. <https://doi.org/10.11621/npj.2023.0302>

Введение

Речь в данном случае пойдет о подходе к искусству Л.С. Выготского и его последователей, втором подходе, который является тоже психологическим, но не претендует на знание психологического механизма переживания произведений искусства, и третьем подходе, авторском, который можно назвать культурно-семиотическим, включающем в себя, однако, и психологические построения.

Первая концепция

Концепция искусства Л.С. Выготского хорошо известна. Во-первых, он показывает необходимость анализа формы художественных произведений (демонстрируя анализ, близкий к структуралистскому дискурсу), во-вторых — описывает психологический механизм восприятия и переживания этих произведений, показывая, что этот механизм может объяснить и катарсис, в-третьих, утверждает, что знание

этого механизма работает на решение задач инженерной антропопрактики (Leontiev, 2000; Guimaraes, 1995). «Общее направление этого метода, — пишет Л.С. Выготский в “Психологии искусства”, — можно выразить следующей формулой: от формы художественного произведения через функциональный анализ ее элементов и структуры к воссозданию эстетической реакции и к установлению ее общих законов <...> Мы смотрим на художественное произведение как на совокупность эстетических знаков, направленных к тому, чтобы возбудить в людях эмоции, и пытаемся на основании анализа этих знаков воссоздать соответствующие им эмоции <...>».

«Мы приходим как будто к тому, — пишет Л.С. Выготский, — что в художественном произведении всегда заложено некоторое противоречие, некоторое внутреннее несоответствие между материалом и формой, что автор подбирает как бы нарочно трудный, сопротивляющийся материал, такой, который оказывает сопротивление своими свойствами всем стараниям автора сказать то, что он сказать хочет <...> Мы могли бы сказать, что основой эстетической реакции являются вызываемые искусством аффекты, переживаемые нами со всей реальностью и силой, но находящие себе разряд в той деятельности фантазии, которой требует от нас всякий раз восприятие искусства... На этом единстве чувства и фантазии и основано всякое искусство. Ближайшей его особенностью является то, что оно, вызывая в нас противоположно направленные аффекты, задерживает только благодаря началу антитезы моторное выражение эмоций и, сталкивая противоположные импульсы, уничтожает аффекты содержания, аффекты формы, приводя к взрыву, к разряду нервной энергии. В этом превращении аффектов, в их самосгорании, во взрывной реакции, приводящей к разряду тех эмоций, которые тут же были вызваны, и заключается катарсис эстетической реакции <...>».

Поскольку в плане будущего, несомненно, лежит не только переустройство всего человечества на новых началах, не только овладение социальными и хозяйственными процессами, но и «переплавка человека», постольку несомненно переменится и роль искусства. Нельзя и представить себе, какую роль в этой переплавке человека призвано будет сыграть искусство, какие уже существующие, но бездействующие в нашем организме силы оно призывает к формированию нового человека... Без нового искусства не будет нового человека» (Выготский, 1968, с. 18, 40, 205, 271, 330).

Как мы видим, Л.С. Выготский, реализуя психологический подход, задает психологический механизм, который, с его точки зрения, позволяет осмыслить феномен искусства: «в художественном произведении всегда заложено некоторое противоречие, некоторое внутреннее несоответствие между материалом и формой <...> оно, вызывая в нас противоположно направленные аффекты, задерживает только благодаря началу антитезы моторное выражение эмоций и,

сталкивая противоположные импульсы, уничтожает аффекты содержания, аффекты формы, приводя к взрыву, к разряду нервной энергии» (Выготский, 1986, с. 243, 247). Но наряду с этим психологическим знанием, используемым и для объяснения, и для истолкования произведений искусства, Л.С. Выготский в своих исследованиях искусства реализует искусствоведческий дискурс. Мало того, он обосновывает этот методологический ход, говоря, что «...можно сейчас же заметить разительное сходство в выводах, к которым приходят, с одной стороны, искусствоведы, а с другой стороны — психологи. Два ряда фактов — психических и эстетических — обнаруживают удивительное соответствие, и в этом соответствии мы видим подтверждение и определение установленной нами формулы» (Выготский, 1986, с. 279).

Зачем же два дискурса — психологический и искусствоведческий, разве это не затрудняет логику мысли? Однако анализ показывает, что они выполняют разные роли. Искусствоведческие понятия и дискурс позволяют перейти от формы произведения к психологическим процессам и структурам, кроме того, задать целое, то есть контексты, в которых живет произведение искусства (культурный контекст, коммуникационный, субъективный). Психологические понятия и дискурс позволяют не только построить психологическое объяснение, но и рекуррентно детерминировать искусствоведческое мышление. Хотя намеченный Л.С. Выготским психологический механизм достаточно узкий и отчасти физикалистский, он неплохо работает, поскольку в конкретных анализах произведений искусства этот механизм берется не сам по себе, а помещается в рамки целого, заданного как раз с помощью искусствоведческого дискурса.

Тот же ход, но, конечно, более разработанный и обоснованный, мы видим у последователей Л.С. Выготского. Например, у В.С. Собкина. «В интересной статье, названной «Ах, Бедная Лиза, ах!» — Опыт психологического анализа повести Н.М. Карамзина», он, следуя за Львом Семеновичем, пишет: «Что означает сведение Лизой истории своей любви к простой фавуле соблазнения: я любила — он изменил? Психологически это свидетельствует об уничтожении для нее смысла своих романтических переживаний в отношениях с Эрастом. В данной точке повествования происходит кардинальное событие, когда сходятся две сюжетные линии: романтическая любовь и линия соблазнения. Происходит, в терминологии Л.С. Выготского, их замыкание, и в результате романтическая линия оказывается уничтоженной. Вот теперь это уже действительно финал истории... Ощущение же трагизма возникает за счет изживания Лизой романтических иллюзий, сведения любовных отношений к тривиальной измене — предпочтению Эрастом другой женщины, которой он дал слово (помолвил) жениться» (Собкин, 2020, с. 140; Розин, 2021, с. 86–87).

Развитие дискурса Л.С. Выготского здесь в несколько другом (отчасти постмодернистском) понимании анализа формы художественного произведения и

иной (более широкой и гуманитарной) трактовке психологического механизма. «Высказанное соображение, — пишет В.С. Собкин, — позволяет сформулировать одну из главных задач, определяющих основные направления нашего анализа «Бедной Лизы». С одной стороны, мы попытаемся зафиксировать те явно или неявно выраженные художественные приемы, которыми пользуется Н.М. Карамзин (построение сюжета, речевые и поведенческие характеристики персонажей, описание пейзажа и др.). Это особая авторская игра с читателем на «поле художественного», которая предполагает как следование сложившимся литературным нормам, так и их нарушение, пародирование и т.п. С другой стороны, для нас важна будет фиксация тех моментов, которые касаются психологических особенностей реального поведения (мотивы поступков, аффективные реакции, поведенческие нормы, социальные ожидания, морально-нравственные оценки, мировоззренческие позиции и др.). Они также могут быть либо явно выражены или, напротив, неявно присутствовать в тексте. Но это уже, заметим, авторская игра с читателем на «поле реального»: психологии, социальных отношений, идеологии» (Там же, с. III).

Вторая концепция

Перейдем теперь к рассмотрению второй психологической концепции искусства. Она меньше предполагает опору на анализ формы художественного произведения, зато предельно расширяет использование психологических и искусствоведческих понятий и дискурсов. Проиллюстрируем этот подход на примере исследования театрального перевоплощения Н.В. Рождественской. Перевоплощение Н.В. Рождественская объясняет, опираясь, с одной стороны, в эмпирическом плане, а также в плане феноменологии на концепцию К.С. Станиславского, с другой — на классические психологические концепции мотивации, установки, воображения, переживания, личности. При этом перевоплощение в качестве идеального объекта психологической теории трактуется ею как процесс «переключения». В этом процессе Н.В. Рождественская различает: а) принятие и эмоциональное усвоение мотивов, которые диктуются сценической ролью, б) формирование установки на воображаемую ситуацию, позволяющую артисту действовать и жить в «заданных обстоятельствах», в) перестройку и функционирование личности уже в ходе спектакля в этих заданных обстоятельствах. Важно, что указанная перестройка личности, в свою очередь, меняет и психические процессы восприятия, ощущения, переживания.

«Среди множества мотивов, обуславливающих поведение человека, — пишет Н.В. Рождественская, — можно выделить те, которые связаны с глубокими жизненными потребностями, и те, что вызваны изменением какой-нибудь конкретной ситуации. Как

правило, режиссура предлагает исполнителю именно такие «тактические» мотивы, на основе стратегических мотивов (сверхзадачи) роли. И для того чтобы целесообразно и последовательно действовать на сцене, актер должен мотивы своего героя сделать собственными мотивами. Только эмоционально пережив их, исполнитель действует «от своего имени», отталкивается от собственных побудительных причин, меняя вслед за мотивами и направленность действия, то есть его цели. А это происходит в том случае, когда актер легко переключается с одной цели на другую и с одного мотива на другой. Условием такого переключения является способность войти в предлагаемые обстоятельства роли, зажить в них и, отождествляя себя в воображении со своим героем, эмоционально пережить побудительные причины его поступков. Этому в большой степени способствует анализ ситуаций пьесы, который актер производит совместно с режиссером в репетиционный период. Особое место в усвоении мотивов персонажа занимают процессы идентификации и проекции. Актер не только наделяет персонаж собственными мотивами, но и принимает на себя некоторые мотивы роли... готовность действовать в предлагаемых обстоятельствах возникает при ярком представлении актером воображаемой ситуации... Если на спектакле на основе оценочных отношений возникают разнообразные отношения от лица роли, рождается подлинное сценическое переживание. Опасения, любовь, вражда, соперничество — все разнообразие чувств персонажа возникает, очевидно, на основе оценочных отношений самого актера — человека, обогащенного индивидуальным опытом, имеющего определенные ценностные ориентации и нравственные критерии... Смена установки на основе воображаемой ситуации вызывает соответствующие изменения не только в отношении личности к окружающей ее по пьесе действительности. Возникает особое психическое состояние актера в роли, и, соответственно, изменяются параметры всех его психических процессов... Отталкиваясь от собственной психологической природы, актер в процессе логически построенного, целесообразного, органичного сценического действия меняет некоторые существенные характеристики собственной личности... На основе всех этих изменений на сцене возникает живой человек, плоть от плоти актера, но порожденный его творческой природой <...> В психике нет принципиальной разницы между моделями самого себя и множеством моделей других людей, формирующихся по мере их узнавания. Все они реализуются на одних и тех же механизмах, локализирующих соответствующий жизненный опыт (свой или проявления чужого опыта) в определенных зонах мозга... Во время гипноза фокус внимания «Я» любого человека можно перевести в одну из таких моделей и человек становится другой личностью настолько, насколько хорошо он ее знает. Он может стать «талантливым» художником и т.п. Хороший актер способен сам переводить свое «Я» в одну

из существующих в нем моделей» (Рождественская, 1995, с. 165–181).

Что можно заметить в этом дискурсе? Во-первых, переплетение психологического и искусствоведческого нарративов. Здесь психологическое осмысление легко может сойти за искусствоведческое и наоборот. Во-вторых, целое задано более явно, оно включает и восприятие художественной реальности, и коммуникацию, и вхождение в роль, и личность актера и ряд других моментов. В-третьих, менее строгое, чем в первой концепции, употребление психологических понятий, оно, так сказать, общезначимое. «Мотивы», «установки», «личность», «Я», «психические процессы» — вообще, Н.В. Рождественская предполагает, что это известные, равные себе, общезначимые вещи, хотя, как известно, в разных психологических концепциях эти понятия понимаются различно. Несмотря на указанные проблемы, дискурс Н.В. Рождественской весьма содержательный, и мы начинаем понимать, что собой представляет перевоплощение с психологической точки зрения.

Третья концепция

В этой концепции психологические построения включены в более широкое целое, то есть для них сразу указаны потенциальные контексты. Это целое содержит четыре основных плана: «осознание искусства», «художественную коммуникацию», «художественную реальность» и собственно «психологические построения» (процессы и структуры). Осознание искусства начинает складываться еще в античной философии, первой ласточкой здесь была «Поэтика» Аристотеля. Потом было много других работ, относящихся или к философии искусства, или к эстетике или постмодернизму. Они позволили развести искусство и неискусство, определить отношение искусства к жизни (подражание, выражение, идеализация, художественное осмысление и др.), охарактеризовать условность образов и произведений искусства, сформировать способы анализа и осмысления произведений искусства. Для обычного пользователя знания критиков, искусствоведов, философов искусства помогают понять и осмыслить искусство как особую реальность, в которой создаются художественные произведения и реализуется их собственная жизнь.

Художественная коммуникация отличается от обычной тем, что здесь транслируемые тексты представляют собой произведения искусства. Их создают художники (писатели, композиторы, драматурги), адресуя зрителям (читателям, слушателям). Понимание произведений искусства — дело непростое, помимо художественной культуры оно предполагает общность (сообщительность) художников и зрителей. Но и при наличии этих условий художник и зритель, как правило, создают разные художественные миры. Эта разница обусловлена не только разными средствами и вмененностями художников и зрителей, но и разными переживаниями событий, воссоздаваемых

в художественных произведениях. Другими словами, художественная коммуникация содержит не только работу понимания, но переживания. В искусстве можно различить два полярных вида художественной коммуникации — «одностороннюю», когда зритель создает мир событий, сходный (близкий) с тем, который создавал художник, и «двухстороннюю», в которой эти миры различны.

Мостиком (посредником) при переходе к психологическим процессам и структурам выступает художественная реальность. Это мир событий, различающийся для художника и зрителя, характеризующийся определенной логикой и условностью, в который нужно войти, создав соответствующие события, и выйти, прожив эти события. Как я показываю, художественная реальность — не только условный мир, но и мир не менее реальный, чем другие миры и реальности (сновидений, обычной жизни, игры, общения) (Розин, 2001, с. 69–119). Анализ форм осознания искусства, художественной коммуникации и художественной реальности требует не только средств и понятий искусствоведения, но и философии (семиотики, культурологии).

Наконец, методологическое пояснение к собственным психологическим построениям: если речь идет о научном исследовании, то они понимаются как «идеальные объекты», то есть конструируются исследователем, при этом идеальным объектам приписываются такие характеристики, которые позволяют *мыслить непротиворечиво, решать проблемы и осмыслять факты* (Розин, 2001). В данном случае формулируется дополнительное требование: характеристики, приписанные идеальным объектам психики, должны удовлетворять указанным выше требованиям целого (естественно, относиться также к внутреннему миру и активности индивида). Чтобы сделать более понятными сформулированные здесь положения, рассмотрим один кейс — становление в детстве художественного видения.

В кейсе описаны подсмотренные автором у своей дочери, Лены, начальные этапы становления художественной реальности. Естественно, это не только последовательность фактов, но и психологическое осмысление. Когда моей дочери было около трех лет, я спохватился: она не умела рисовать, хотя сказки я ей читал давно. Дело было в деревне, у нас там старая, отремонтированная изба, недалеко от Волги. Я позвал Лену, взял гуашь, нарисовал красное солнце и сказал: «Смотри, вот красное солнышко». Лена с недоумением посмотрела на бумагу, потом на меня и спросила: «Где солнышко?». Я не сразу, но все-таки понял, что она солнца не видит. Да и почему она должна видеть солнце, подумал я, оно высоко на небе, горячее, слепящее, а я показываю на бумаге, где просто красное пятно. Что делать дальше, я не знал, но на всякий случай продолжал рисовать солнце и показывал его дочери. Через два дня пошли вечером на Волгу смотреть закат солнца. Любуясь закатом, я без всякой задней мысли произнес: «Смотри, какое

большое красное солнце, как на бумаге». На следующий день вижу, Лена сама берет бумагу и гуашь, макет кисточку в краску, рисует краской на бумаге и кричит: «Ура, красное солнышко». И начала рисовать: солнышко, домик, травка, даже девочка, как у абorigенов — палочки крестом и кружочек сверху. Но удивил меня другой рисунок. Пришла соседка с дочкой, Машей. Лена стала с ней играть в такую игру: когда солнце заходило за облака и становилось холоднее, они кричали: «Холодно», а когда оно показывалось: «Тепло». Но вот стало пасмурно и сколько Лена с Машей не кричали «Холодно», солнце не появлялось. На следующий день Лена нарисовала солнце, травку и девочку и стала мне объяснять: «Смотри папа, Маша замерзла, солнышко вышло и согрело ее». Ба, подумал я, ведь Лена играет, а ее рисунок, пожалуй, первый художественный опус.

Попробуем осмыслить этот материал теоретически, применяя указанные выше положения. Первый фрагмент наших взаимоотношений можно понять, как кристаллизацию у Лены «проблемной ситуации» (это в языке методологии), а в языке психологии — как формирование «первичной установки» или «напряженности». Кроме того, здесь можно говорить о невозможности реализовать «установку», ведь Лена, доверяя мне, ожидала появление солнца там, где я указывал (но его там не было). Другими словами, одним из условий действия установки выступало наше с Леной «общение» («сообщительность»). Первичная установка имела еще одно следствие — «непонимание», «смысл» в моем тексте («смотри, какое солнышко») для Лены отсутствовал.

Вторая ситуация — разрешение проблемной ситуации с помощью «схемы» — «смотри, какое большое красное солнце, как на бумаге». Схема, как я показываю, это семиотическое образование, изобретаемое человеком, позволяющее разрешить проблемную ситуацию, она задает новую реальность (в данном случае «нарисованное солнце»), обеспечивает понимание и возможность действовать по-новому. В психологическом плане мы здесь можем говорить о формировании «нового смысла» и «нового предмета» в сознании. «Жизненный мир» Лены пока прежний, но в нем появился новый предмет — нарисованное солнце, который, вероятно, Лена поняла (конечно, не сразу) в той же условности, в которой она воспринимала предметы и персонажи сказок. Есть обычное солнце, на небе, и есть солнце на бумаге; обычное солнце высоко, светит и греет, а нарисованное солнце холодное и живет на бумаге, но зато его можно создать самой. Каков механизм формирования нового предмета и смысла? Главное звено в нем — во-первых, перенос «опыта» (психических структур), сложившегося при восприятии обычного солнца, на «семиотический материал», представленный в данном случае рисунком, во-вторых, «осмысление» увиденного как солнца, правда, отличающегося от обычного.

Следующей ситуации предшествовала еще одна, а именно, формирование «проблемной ситуации»:

очень хотелось заставить солнце выйти из-за облаков, чтобы оно согрело девочек. В психологическом плане здесь можно говорить о кристаллизации «желания», «установки» и их «блокировки» в плане реализации.

Четвертая ситуация — разрешение данной проблемной ситуации за счет художественного творчества, пусть еще очень несовершенного, но все-таки творчества в рамках искусства. С психологической точки зрения, этот процесс состоял, с одной стороны, в удовлетворении желания (реализации установки) обходным путем, то есть не в реальности природы, а в семиотической реальности, где средствами живописи и воображения были созданы виртуальные события. С другой стороны, Лена обнаружила (по моим наблюдениям, тоже не сразу), что эти события не только можно прожить вместо обычных, но и то, что такое проживание («переживание») является источником новых интересных впечатлений.

Осознавала ли моя Лена, что имеет дело уже с другой реальностью? В какой-то мере да. Об этом свидетельствует такой ее разговор с Машей. Лена показала Маше рисунок, который она за день до этого объясняла мне. При этом она сказала: «Это Маша, тебя согревает солнышко». На что Маша обиделась, заявив, что она не такая худая. Лена стала ее успокаивать, приговаривая: «Не плачь, это ты в сказке, а так ты толстая». Пока сфера искусства для Лены существовала только как мир сказки. Через несколько лет, научившись читать, обсудив со мною свои сновидения, сходяв несколько раз в театр, Лена лучше поняла разницу между искусством и неискусством. Она поняла, что и сказка, и рисунок, и музыка относятся к искусству, а в сновидениях и обычной жизни все может быть иначе.

Я рассмотрел три концепции психологии искусства, но, естественно, их больше. Имеет ли смысл, как полагал Л.С. Выготский в конце двадцатых годов, осмыслить и тем самым, как сказал бы Г. Гегель, «снять» их все в одной правильной, естественно-научной концепции? История психологии показала, что ответ на этот вопрос будет отрицательным, поскольку количество психологических концепций, в том числе концепций по психологии искусства, с тех пор не только не уменьшилось, но возросло на порядок. Однако, на мой взгляд, во всех случаях психологические концепции искусства должны обеспечить рациональное осмысление художественного творчества индивида и личности, восприятие и переживание ими произведений искусства. За каждой психологической теорией (концепцией) стоит свой тип индивидуальности и личности, а за психологической теорией искусства — определенное направление понимания и развития искусства.

Думаю, психология искусства не ограничивается подходом, который мы здесь рассмотрели. Мыслимы, по меньшей мере, еще два: психологическое осмысление индивидуального восприятия произведений искусства (жизни в искусстве) и общие психологические

условия (процессы и механизмы), формирующиеся в ходе развития искусства. Вот, например, воспоминание Святослава Рихтера о музыке Прокофьева: «Одно из сильнейших впечатлений было от исполнения его Третьей симфонии в 1939 году. Дирижировал автор. Ничего подобного в жизни я при слушании музыки не ощущал. Она подействовала на меня как светопреобразование. Прокофьев использует в симфонии сверхинтенсивные средства выражения. В третьей части, скерцо, струнные играют такую отрывистую фигуру, которая как бы летает, точно летают сгустки угара, как если бы что-то горело в самом воздухе. Последняя часть начинается в характере мрачного марша — разверзаются и опрокидываются грандиозные массы — “конец вселенной”, потом после некоторого затишья все начинается с удвоенной силой при погребальном звучании колокола. Я сидел и не знал, что со мной будет. Хотелось спрятаться. Посмотрел на соседа, он был мокрый и красный... В антракте меня еще пробирали мурашки» (Прокофьев, 196, с. 459).

И тут же. «Папа признавал достоинства прокофьевской музыки, но для его уха она была слишком экстравагантна. “Ужасно, — говорил он, — как будто бьют все время по физиономии! Опять ттрахх! Опять... нацелился: ппахх!”» (Там же, с. 461).

Обратим внимание, насколько разное восприятие музыки Прокофьева у Святослава Рихтера и его отца: то, что для первого подлинная музыка, для второго — ттрахх! ппахх! Спрашивается, можно ли в рамках психологии понять, почему они столь различно слышат музыку?

Еще один пример, уже в отношении одного из общих психологических механизмов, который обсуждал еще Аристотель (почему мы спокойно смотрим изображенные в картине вещи, на которые в натуре ни за что не захотели бы смотреть?). Известный израильский писатель Меир Шалев в своем романе «Вышли из леса две медведицы» сделал сюжетом мести. «У меня есть знакомые, — рассказывает он в интервью, — которые после выхода книги стали интересоваться, все ли у меня в порядке. Может, я пережил какой-то кризис или со мной случилась беда? Они не понимали, откуда взялся этот роман... Действительно, я включил в него случаи крайней жестокости, хотя мне самому было непросто о них писать. Но это не мой личный опыт, который необходимо выплеснуть наружу. Мне очень интересна месть как литературная идея. Это заводит. Желание отомстить, в моих глазах, намного сильнее, чем ревность или какието религиозные чувства. Последствия его трагичны. В романе три убийства: в тридцатом году дед Зеэв, тогда еще молодой, убивает любовника своей жены, потом девочку, которая рождается у нее, а семьдесят лет спустя Эйтан, муж его внучки, вершит кровную месть и уничтожает бандитов, которые убили деда Зеэва. Месть оказывается для Эйтана целебной, исцеляет его от душевной комы, в которой он пребывает много лет после смерти сына. Да, единственное, что вытаскивает его из болезни, — кровная месть. И это

рассердило некоторых моих израильских читателей, они говорили: аморально писать о том, что убийство оказывает терапевтическое действие, убийство не может лечить! Хорошо, вы говорите: «невозможно». Но факт, что это возможно для определенных людей, как и произошло в моем романе» (Шалев, 2015).

Вспомним социальные условия искусства. К ним, в частности, относится жизнь, предполагающая свободу сознания и понимания, возможность наблюдать, обдумывать, переживать, не подвергаться осуждению и пр. В частности, читатель защищен от обвинений, что он что-то там неправильно понял и пережил. Защищен он и от прямого контакта с персонажами художественного произведения, ведь, например, три убийства в романе М. Шалева совершаются не перед читателем, а в мире художественной реальности. Другое дело, что читатель не защищен от переживаний, которые могут быть даже сильнее, чем в обычной жизни, в случае если бы он непосредственно наблюдал описанные в романе события (Розин, 2020). «В художественном произведении (более широко, в искусстве) читатель, с одной стороны, может наблюдать события художественной реальности, входить в них и переживать их, с другой — быть одновременно вне этих событий, не принадлежать им натурально. Действительно, с одной стороны, мы, читая роман, воспринимаем и переживаем убийство Зеэвым только что родившегося ребенка, медленное мучительное убийство его, но с другой — ведь на самом деле и Зеэв, и ребенок, и убийство даны нам только в словах и нашем воображении. В результате мы не участвуем непосредственно в убийстве, свободны от угрызений совести, можем сосредоточиться на наблюдении, переживании и осмыслении. В частности, поскольку М. Шалев рассказал нам предысторию (оказывается, Зеэв не смог жить со своей молодой женой сразу после свадьбы, у него произошел психический срыв, сделавший его на время импотентом; позднее он случайно наткнулся на жену с любовником, подсмотрев их отношения; наконец, зверски убивает любовника своей жены, о чем она тоже знает), постольку мы понимаем и мотивы убийства, и вину Зеэва, и частичную невинность его жены. Кстати, это один из приемов, используемых писателем, — последний, рассказывая предысторию, показывает читателю целое. Однако, возможно, предъявление убийства в словах (художественном языке) нельзя приравнивать к ситуации реального убийства, если бы мы в этой ситуации, вдруг, оказались? Приравнены, с точки зрения силы впечатлений и эмоций. Ничего подобного, наблюдения показывают, что искусство действует на нас иногда сильнее, чем обычная жизнь. Спрашивается, почему?

Во-первых, потому, что для психики правильно подобранные слова (звуки музыки, изображения, движения тела и пр.) открывают доступ к событиям не менее натуральным и реальным, чем события обычной жизни. Во-вторых, поскольку это не отдельные

события (скажем, убийство маленького ребенка), а реальность, где данное событие поставлено в связь с другими событиями, в результате мы переживаем cortege событий, целый мир. В-третьих, писатель акцентирует для нас и педалирует именно те моменты происходящего, которые позволяют глубже понять интересующее нас явление, так сказать, схватить его сущность (в данном случае сущность мести, несправедливости и страданий родившей матери, у которой убивают ее дитя). Естественно, здесь нужно объяснить, каким это образом художественный язык может открывать для нас события и реальность, не менее натуральные и подлинные, чем обычная жизнь» (Розин, 2023, с. 251–253).

Анализ общих психологических механизмов и процессов предполагает исследование природы искусства и его генезис, но конечно, под определенным углом зрения (психологическим). Подобное исследование нами проведено, хотя психологический ракурс в нем специально не акцентирован. (Розин, 2011, 2022, 2023). Его могут восполнить многочисленные психологические исследования искусства, интерес к которым в настоящее время достаточно велик, смотри например (Basar, 2021; Okvuran, 2018; Huang, 2018; Tzanev, 2020; 2022; Thompson, 2009; Moutinho, 2010; Andriolo, 2006; Lindauer, 2020; Guimaraes, 1995; Gerevich, 2015; 추의성, 2015; Battaglini, 2015; Марцинковская, 2012; Andina, 2011).

Литература

- Выготский Л.С. Психология искусства. 3-е изд. М.: Искусство, 1986.
- Марцинковская Т.Д. Психология искусства в ГАХН: методология и эмпирика // Вопросы психологии. 2012. № 4. С. 94–105.
- Прокофьев С.С. Материалы. Документы. Воспоминания. М.: Музгиз, 1961.
- Рождественская Н.В. Психология художественного творчества. СПб., 1995.
- Розин В.М. Введение в схемологию: схемы в философии, культуре, науке, проектировании. М.: ЛИБРОКОМ, 2011.
- Розин В.М. Гуманитарные и нарратологические исследования. Концепция нарратив-семиотики. М.: Голос, 2023.
- Розин В.М. История и философия наука. М.: Юрайт, 2018.
- Розин В.М. От анализа художественных произведений к уяснению сущности искусства. М.: Голос, 2022.
- Розин В.М. Природа и генезис европейского искусства (философский и культурно-исторический анализ). М.: Голос, 2011.
- Розин В.М. Продолжаем обсуждать «Психологию искусства» Л.С. Выготского (анализ и интерпретация художественных произведений) // Культура и искусство. 2021. № 7. С. 81–92.
- Розин В.М. Семиотические исследования. М.: ПЕР СЭ; СПб.: Университетская книга, 2001.
- Собкин В.С. «Ах, “Бедная Лиза”, Ах!» — опыт психологического анализа повести Н.М. Карамзина // Национальный психологический журнал. 2020. Т. 2, № 38. С. 109–146.
- Шалев М. «Б-г стоит в стороне» // Лехаим. 2015. [Электронный ресурс] // URL: <https://lechaim.ru/academy/meir-shalev-bg-stoit-v-storone/> (дата обращения: 03.09.2021).
- Andina, T. (2011). Art, psychology and realism. Essays in honor of Lucia Pizzo Russo. *Rivista di estetica*, 51, 3–11.
- Andriolo, A. (2006). The comparative method in the origin of the psychology of art. *Psicologia USP*, 17, 43–57.
- Basar Gezgin, U. (2021). From Psychology Through Art: Psychology of Arts and Further. Töz.
- Battaglini, I. (2015). Narcissism in contemporary society: Implications and interpretations of Art psychology. Conference Proceedings, 17th World Congress of the World Association for Dynamic Psychiatry. Multidisciplinary Approach to and Treatment of Mental Disorders: Myth or Reality? In *International Journal for Psychoanalysis, Psychotherapy, and Psychiatry* (pp. 35–56). Berlin: Pinel Verlag GmbH.
- Gerevich, J. (2015). Personal motive in art. *A Magyar Pszichiatriai Tarsasag tudományos folyoirata*, 30, 114–130.
- Guimaraes Lima, M. (1995). From Aesthetics to Psychology: Notes on Vygotsky's Psychology of Art. *Anthropology & Education Quarterly*, 26, 410–424.
- Guimaraes, L. (1995). From Aesthetics to Psychology: Notes on Vygotsky's Psychology of Art. *Anthropology & Education Quarterly*, 26, 410–424.
- Huang, Y. (2018). A Discussion on the Relationship Between Fine Art Psychology and Fine Art Education from the Perspective of Modern Fine Art Education. In 2nd International Conference on Economics and Management, Education, Humanities and Social Sciences. Amsterdam: Atlantis Press. <https://doi.org/10.2991/emehss-18.2018.49>
- Leontiev, D. (2000). The Perception of Art: Psychological Mechanisms, Factors, and Processes. *Journal of Russian and East European Psychology*, 38, 45–63.
- Lindauer, M. (2020). Mass-Produced Original Paintings, the Psychology of Art, and an Everyday Aesthetics. Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1007/978-3-030-51641-3>
- Moutinho, K., Conti, L. (2010). Considerations on the psychology of art and the narrativist perspective. *Psicologia em Estudo*, 15, 685–694.
- Okvuran, A. (2018). What is and what is not art psychology? *New Trends and Issues Proceedings on Humanities and Social Sciences*, 5, 114–117.
- Thompson, W.F. (2013). Bridging two worlds that care about art: Psychological and historical approaches to art appreciation. *Behavioral and brain sciences*, 36 (2), 159–160.
- Tzanev, P. (2020). Visual Representations of Psychological Concepts and Terms in Modern and Contemporary Art. (Retrieved from <https://art-in-psychology.com/2/Peter-Tzanev-Visual-representation-of-Psychological-Concepts>) (review date: 15.04.2022).

Tzanev, P. (2022). The future of art thereby as a psychological centre of art. *Art in Psychology*. (Retrieved from <https://art-in-psychology.com/1>) (review date: 15.04.2022).
 추의성. (2015). The Scientific Model of Art Psychological Projection Applied Cognitive Psychology. *Korean Journal of Art Therapy*, 22, 111–126.

References

- Andina, T. (2011). Art, psychology and realism. Essays in honor of Lucia Pizzo Russo. *Rivista di estetica*, 51, 3–11.
 Andriolo, A. (2006). The comparative method in the origin of the psychology of art. *Psicologia USP*, 17, 43–57.
 Basar Gezgin, U. (2021). From Psychology Through Art: Psychology of Arts and Further. Töz.
 Battaglini, I. (2015). Narcissism in contemporary society: Implications and interpretations of Art psychology. Conference Proceedings, 17th World Congress of the World Association for Dynamic Psychiatry. Multidisciplinary Approach to and Treatment of Mental Disorders: Myth or Reality? In *International Journal for Psychoanalysis, Psychotherapy, and Psychiatry* (pp. 35–56). Berlin: Pinel Verlag GmbH.
 Gerevich, J. (2015). Personal motive in art. *A Magyar Pszichiatriai Tarsasag tudományos folyoirata*, 30, 114–130.
 Guimaraes Lima, M. (1995). From Aesthetics to Psychology: Notes on Vygotsky's Psychology of Art. *Anthropology & Education Quarterly*, 26, 410–424.
 Guimaraes, L. (1995). From Aesthetics to Psychology: Notes on Vygotsky's Psychology of Art. *Anthropology & Education Quarterly*, 26, 410–424.
 Huang, Y. (2018). A Discussion on the Relationship Between Fine Art Psychology and Fine Art Education from the Perspective of Modern Fine Art Education. In 2nd International Conference on Economics and Management, Education, Humanities and Social Sciences. Amsterdam: Atlantis Press. <https://doi.org/10.2991/emehss-18.2018.49>
 Leontiev, D. (2000). The Perception of Art: Psychological Mechanisms, Factors, and Processes. *Journal of Russian and East European Psychology*, 38, 45–63.
 Lindauer, M. (2020). Mass-Produced Original Paintings, the Psychology of Art, and an Everyday Aesthetics. Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1007/978-3-030-51641-3>
 Martsinkovskaya, T.D. (2012). Art psychology in State Academy of Art Sciences: Methodology and empirics. *Questions of Psychology*, 4, 94–105. (In Russ.).
 Moutinho, K., Conti, L. (2010). Considerations on the psychology of art and the narrativist perspective. *Psicologia em Estudo*, 15, 685–694.
 Okvuran, A. (2018). What is and what is not art psychology? *New Trends and Issues Proceedings on Humanities and Social Sciences*, 5, 114–117.
 Prokofiev, S.S. (1961). Materials. The documents. Memories. M.: Muzgiz. (In Russ.).
 Rozhdestvenskaya, N.V. (1995). Psychology of artistic creativity. SPb. (In Russ.).
 Rozin, V.M. (2011). Introduction to schemalogy: schemas in philosophy, culture, science, design. M.: LIBROKOM. (In Russ.).
 Rozin, V.M. (2001). Semiotic research. M.: PER SE; SPb.: Universitetskaya kniga. (In Russ.).
 Rozin, V.M. (2011a). The Nature and Genesis of European Art (Philosophical and Cultural-Historical Analysis). M.: Golos. (In Russ.).
 Rozin, V.M. (2018). History and philosophy of science. M.: Yurayt. (In Russ.).
 Rozin, V.M. (2021). We continue to discuss the “Psychology of Art” by L.S. Vygotsky (analysis and interpretation of works of art). *Culture and Art*, 7, 81–92. (In Russ.).
 Rozin, V.M. (2022). From the analysis of works of art to the understanding of the essence of art. M.: Golos. (In Russ.).
 Rozin, V.M. (2023). Humanitarian and narratological studies. The concept of narrative semiotics. M.: Golos. (In Russ.).
 Shalev, Meir. (2015). God stands aside. *Lekhaim*. (Retrieved from www.lechaim.ru/academy/meir-shalev-b-g-stoit-vstorone) (review date: 03.09.2021). (In Russ.).
 Sobkin, V.S. (2020). “Ah, Poor Lisa, Ah!” — experience of psychological analysis of the story by N.M. Karamzin. *National psychological journal*, 2 (38), 109–146. (In Russ.).
 Thompson, W.F. (2013). Bridging two worlds that care about art: Psychological and historical approaches to art appreciation. *Behavioral and brain sciences*, 36 (2), 159–160.
 Tzanev, P. (2020). Visual Representations of Psychological Concepts and Terms in Modern and Contemporary Art. (Retrieved from <https://art-in-psychology.com/2/Peter-Tzanev-Visual-representation-of-Psychological-Concepts>) (review date: 15.04.2022).
 Tzanev, P. (2022). The future of art thereby as a psychological centre of art. *Art in Psychology*. (Retrieved from <https://art-in-psychology.com/1>) (review date: 15.04.2022).
 Vygotsky, L.S. (1989). Psychology of art (3rd ed.). M.: Iskusstvo. (In Russ.).
 추의성. (2015). The Scientific Model of Art Psychological Projection Applied Cognitive Psychology. *Korean Journal of Art Therapy*, 22, 111–126.

Поступила: 18.01.2023

Получена после доработки: 04.06.2023

Принята в печать: 15.06.2023

Received: 18.01.2023

Revised: 04.06.2023

Accepted: 15.06.2023

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ / ABOUT THE AUTHOR



Вадим Маркович Розин — доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник Института философии РАН, Москва, Российская Федерация, rozinvm@gmail.com, <http://orcid.org/0000-0002-4025-2734>

Vadim M. Rozin — Dr. Sci. (Philosophy), Professor, Chief Researcher, Institute of Philosophy of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russian Federation, rozinvm@gmail.com, <http://orcid.org/0000-0002-4025-2734>