РОЗИН ВАДИМ МАРКОВИЧ



Главный научный сотрудник Института философии РАН. Доктор философских наук, профессор. Главный редактор журнала «Культура и искусство». Москва, Россия.

E-mail: rozinvm@gmail.com

УДК 7.01

ПЕРЕЧИТЫВАЯ И ПЕРЕОСМЫСЛЯЯ «ПСИХОЛОГИЮ ИСКУССТВА» Л. С. ВЫГОТСКОГО

В статье предлагается критический анализ знаменитой работы Выготского, мотивированный современным прочтением и методологической рефлексией. Реконструируется центральная гипотеза Выготского, согласно которой эстетическая реакция (катарсис) возникает из противоречия формы и материала и может быть объективно изучена через анализ структуры художественного произведения. Автор проблематизирует естественнонаучные и марксистские основания подхода Выготского, его стремление представить искусство как «семиотическую машину» для «переплавки человека» и управления его поведением. Анализ поздних работ Выготского позволяет выявить внутренние противоречия в концепции овладения собственным поведением с помощью знаков. В качестве альтернативы инженерному взгляду на искусство (развитие через искусство) автор, опираясь на идеи М. Бахтина, предлагает понимать искусство как форму жизни. В этой логике художественное произведение — не инструмент переделки психики, а особая реальность, позволяющая личности полноценно проживать и осмысливать свой внутренний и социальный опыт. Статья завершается полемикой с оппонентами, в которой автор уточняет свою позицию, признавая многогранность наследия Выготского, но настаивая на необходимости различения его методологических деклараций и реальной исследовательской практики. Работа стимулирует дискуссию о природе психологического знания и роли искусства в современной культуре.

Ключевые слова: искусство, психология, мышление, реконструкция, противоречия, концепция, катарсис, произведение, личность, знак, культура, история.

Vadim M. Rozin

Institute of Philosophy RAS
E-mail: rozinvm@gmail.com

REREADING AND RETHINKING L. S. VYGOTSKY'S «PSYCHOLOGY OF ART»

The article offers a critical analysis of Vygotsky's famous work, motivated by a contemporary reading and methodological reflection. Vygotsky's central hypothesis is reconstructed: according to it, aesthetic response (catharsis) arises from the contradiction between form and material and can be objectively studied through an analysis of the structure of a work of art. The author problematizes the scientific and Marxist foundations of Vygotsky's approach, as well as his desire to present art as a «semiotic machine» for «refining man» and guiding his behavior. An analysis of Vygotsky's later works reveals the internal contradictions in the concept of mastering one's own behavior through signs. As an alternative to the engineering view of art (development through art), the author, drawing on the ideas of M. Bakhtin, proposes understanding art as a form of life. According to this logic, a work of art is not a tool for reshaping the psyche, but a special reality that allows the individual to fully experience and comprehend their internal and social experience. The article concludes with a polemic with opponents, in which the author clarifies her position, acknowledging the multifaceted nature of Vygotsky's legacy but insisting on the need to distinguish between his methodological pronouncements and actual research practice. The work stimulates discussion about the nature of psychological knowledge and the role of art in contemporary culture.

Keywords: art, psychology, thinking, reconstruction, contradictions, concept, catharsis, work, personality, sign, culture, history

DOI: 10.32691/2410-0935-2026-21-140-159

© В. М. Розин 2026

Основоположения работы Выготского

Эту статью еще можно было бы назвать «Развитие посредством искусства или жизнь в искусстве?» Почему так, станет ясно из дальнейшего, а пока по порядку. В конце января в Российской государственной библиотеке искусств состоялся первый семинар «Психология и практика искусства» (руководитель А. М. Айламазьян), на котором Е. Ю. Патяева анализировала работу Л. С. Выготского «Психология искусства». Естественно, я эту работу читал, но очень давно, где-то в 70–80-х годах, поэтому, с одной стороны, не мог по-настоящему оценить тезисы докладчика, с другой — после семинара захотел перечитать, а фактически прочесть заново это замечательное произведение. Стал читать и понял, что многого не понимаю.

Начинает Выготский с критики основных в его время концепций искусства. Это понятно. Затем, как бы мы сегодня сказали, характеризует методологию своего исследования, а также вводит основную гипотезу. Как видно из последующих работ, Выготский, считая себя марксистом, придает заданию правильного метода первостепенное значение. «Субъективно, — пишет А. В. Брушлинский, — именно Выготский больше всех лидеров психологической науки в нашей стране искренне стремился быть марксистом. Насколько мне известно, никто из них не отвечал на идеологическую критику своих научных исследований столь болезненно и радикально, как это сделал Выготский в начале 30-х годов в доверительной, дружеской беседе с Б. В. Зейгарник. Выготский говорил ей: “Я не могу жить, если партия считает, что я не марксист”» [Брушлинский 1997: 218]. Сам Выготский в работе 1927 г. «Исторический смысл психологического кризиса (методологическое исследование)» писал следующее:

> «Я не хочу узнавать на дармовщину, скроив пару цитат, что такое психика, я хочу научиться на всем методе Маркса, как строят науку, как подойти к исследованию психики <...>. Марксистская психология есть не школа среди школ, а единственная истинная психология как наука; другой психологии, кроме этой, не может быть» [Выготский 1982: 421, 435].

Центральная идея подхода Выготского в «Психологии искусства» состоит в том, что до эстетических (художественных) переживаний можно дотянуться только *опосредованно* через анализ художественной формы. При этом форма должна браться «структуралистски», а эстетические переживания пониматься не в духе «психологизма», т.е. как индивидуальные переживания и образы, а как «объективные законосообразные структуры» (отсюда и название метода — «объективно аналитический»). «Анализируя структуру раздражителей, — пишет Выготский, — мы воссоздаем структуру реакции. Простейший пример может пояснить это. Мы изучаем ритмическое строение какого-нибудь словесного отрывка, мы имеем все время дело с фактами не психологическими, однако, анализируя этот ритмический строй речи как разнообразно направленный на то, чтобы вызвать соответственно функциональную реакцию, мы через этот анализ, исходя из вполне объективных данных, воссоздаем некоторые черты эстетической реакции. При этом совершенно ясно, что воссоздаваемая таким путем эстетическая реакция будет совершенно безличной, то есть она не будет принадлежать никакому отдельному человеку, и не будет отражать никакого индивидуального психического процесса во всей его конкретности, но это только ее достоинство. Это обстоятельство помогает нам установить при-

роду эстетической реакции в ее чистом виде, не смешивая ее со всеми случайными процессами, которыми она обрастает в индивидуальной психике... Общее направление этого метода 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» [Выготский 1986: 39].

Какие же «законы» устанавливает Выготский? По сути, их три. Во-первых, оказывается, форма художественных произведений по отношению к психике индивида выступает как своеобразная формирующая «семиотическая машина». Во-вторых, акт формирования, с психологической точки зрения, может быть представлен как механизм, в основе которого лежат противоречия и их разрешение (снятие). В-третьих, на психологическом плане это акт должен быть поддержан, с одной стороны, активностью индивида (его переживаниями, фантазией, работой понимания, сопротивления, борьбы и пр.), с другой — возникающими при этом аффектами.

> «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 <...>
>
> Вся задача трагедии, как искусства, заключается в том, чтобы заставить нас переживать невероятное, для того чтобы какую-то необычную операцию, проделать над нашими чувствами. <...>
>
> Мы приходим как будто к тому, 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. <...>
>
> ...тройное противоречие, лежащее в основе трагедии: *противоречии фабулы и сюжета и действующих лиц*. Каждый из этих элементов направлен как бы в совершенно разные стороны... Что же нового привносит трагический герой? Совершенно очевидно, что *он объединяет в каждый данный момент оба эти плана и что он является высшим и постоянно данным единством того противоречия, которое заложено в трагедии*] <...>
>
> 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. <...>
>
> Даже самое искреннее чувство само по себе не в состоянии создать искусство...необходим еще и творческий акт преодоления этого чувства, победы над ним» [Там же: 18, 236, 243, 247, 321].

Думаю, артикуляция противоречий идет от Маркса, конструирование механизма аннигиляции противоположных аффектов в результате их столкновения было обусловлено естественнонаучным подходом, использование понятия знака — результат реализации семиотического подхода, апелляция к мозгу и нервным связям — влияние физиологии.

Проблематизация

Конструкция Выготского формально понятная, но к ней есть вопросы. Как понимать формирующую роль художественной формы? Кто формирует, автор художественного произведения? У Выготского получается, что не только автор, но и тот, которого формируют: художественная форма формирует эстетические переживания при условии, что индивид «овладевает собственным поведением» (т.е. формирует сам себя). В более поздних работах (применим этот метод — осмысление предыдущего произведения посредством более поздних) идея «самоформирования» получает более подробное разъяснение.

> «Новому типу поведения, — пишет Выготский, — с необходимостью должен соответствовать новый регулятивный принцип поведения. Мы находим его в социальной детерминации поведения, осуществляющейся с помощью знаков...Если вслед за Павловым сравнить кору больших полушарий с грандиозной сигнализационной доской, то можно сказать, что человек создал ключ для этой доски — грандиозную сигналистику речи. С помощью этого ключа он овладевает деятельностью коры и господствует над поведением... Но вся сложность вопроса становится очевидной, как только мы соединяем аппарат и ключ в одних руках, как только мы переходим к понятию автостимуляции и овладения собой. Здесь и возникают психологические связи нового типа внутри одной и той же системы поведения» [Выготский 1983: 82–83].

То есть, хотя ведущим является социальная детерминация — «Не природа, но общество должно в первую очередь рассматриваться как детерминирующий фактор поведения человека. В этом заключена вся идея культурного развития ребенка» [Там же: 85], — человек овладевает своим поведением сам, отсюда фраза «аппарат и ключ в одних руках» и «автостимуляция».

Естественно возникают три принципиальных вопроса: *первый*, что же это за человек, который с самого раннего детства может овладевать своим поведением (мы знаем, что даже не каждый взрослый на это способен), *второй*, если человек овладевает своим поведением, то не означает ли это, что он «расщепляется» на две персоны — управляющую и управляемую, и *третий*, каким образом происходит социальная детерминация? На первый вопрос Выготский отвечает так: овладевать своим поведением может только *личность*. На второй вопрос ответа нет, возможно, потому, что Лев Семенович подобно св. Августину в «Исповеди» считал, что человек един, хотя фактически идея управления требует двух персон (кстати, Неретина отмечает, что для Августина это была одна из основных проблем христианства, по его мнению, Христос состоит из двух природ). Ответ Выготского на третий вопрос неоднозначен. С одной стороны, он характеризует овладение по аналогии с познанием и управлением природными процессами. «Остается допустить, что наше господство над собственными процессами поведения строится по существу так же, как и господство над процессами природы» [Там же: 279].

Но тогда получается парадокс: психические процессы уже есть, а человек ими только овладевает; однако, спрашивается, откуда они взялись, разве именно не происхождение этих процессов нуждается в объяснении? К тому же, зачем тогда социальная детерминация?

Спасая свою теоретическую конструкцию, Выготский использует введенную еще в начале XIX века Фридрихом Фребелем оппозицию «внешнее — вну-

треннее» и понятие усвоение, причем внешнее определяется как социальное, а внутреннее как подобие («слепок») внешнего [Там же: 144–146]. Но тогда получается другой парадокс: внутреннее — это не природный процесс, а скорее результат психотехнических (социально-педагогических) воздействий.

Очевидно, чувствуя эти затруднения, Выготский характеризует овладение и по-другому, совершенно иначе, а именно как конституирование психической реальности на основе знаков; кроме того, развитие характеризуется Выготским как переплетение внешних и внутренних (включая биологические) факторов.

Применение знаков, пишет Выготский,

> «в корне перестраивает всю психическую операцию, наподобие того, как применения орудия видоизменяет естественную деятельность органов и безмерно расширяет систему активности психических функций. То и другое вместе мы и обозначаем термином высшая психическая функция, или высшее поведение...Равным образом, когда ребенок усваивает, казалось бы, внешним путем в школе различные операции, усвоение всякой новой операции является результатом процесса развития...каждое внешнее действие есть результат внутренней генетической закономерности» [Там же: 90, 150–151].

Что же у Выготского получается в итоге? С одной стороны, личность овладевает тем, что уже есть, с другой — овладение представляет собой, по сути, творение психической реальности с помощью знаков в процессе усвоения внешнего, обусловленного внутренним развитием. Спрашивается, как это можно понять? Однако вернемся к «Психологии искусства».

Следующий вопрос. Известно, что любой текст, в том числе художественный, допускает разные истолкования. Выготский делает вид, что его истолкование басен и других литературных художественных произведений, во-первых, единственно верное, объективное, во-вторых, полностью укладывается в указанную выше схему задания противоречий и их разрешения (катарсиса). Для меня лично, достаточно очевидно, что существуют другие, не менее интересные и проливающие свет на природу искусства истолкования (интерпретации) художественных произведений, а также, что не всегда истолкования могут быть подведены под схему противоречий и их разрешения. Тогда возникает следующий вопрос: чем обусловлены предложенные в «Психологии искусства» истолкования Выготского?

Еще один вопрос касается самого «механизма опосредования». Спрашивается, каким это образом анализ художественной формы может приводить нас к воссозданию эстетических переживаний? Можно ли, не задав понятия художественной формы и психических переживаний, ответить на вопрос об устройстве механизма опосредования? Кроме того, например, у М. Бахтина, похоже, совершенно другое понимание связи художественной формы с эстетическими переживаниями. Здесь художественная форма не формирует психику, а является ее инобытием, или, говоря иначе, *овладевая формой, двигаясь в ней, индивид живет в искусстве*. Нужно, писал Бахтин,

> «войти творцом в видимое, слышимое, произносимое и тем самым преодолеть материальный внетворчески-определенный характер формы... при чтении и слушании поэтического произведения я не оставляю его вне себя, как высказывание другого... но я в известной степени делаю его собственным высказыванием о другом, усвояю себе ритм, интонацию, артикуляционное напряжение, внутренную жестикуляцию... как адекватное выражение моего

собственного ценностного отношения к содержанию... Я становлюсь активным в форме и формой занимаю ценностную позицию вне содержания — как познавательно-поэтической направленности» [Бахтин 1975: 58–59].

Нельзя ли в этом случае выйти на оппозицию — «Бахтин против Выготского», а также «развитие посредством искусства или жизнь в искусстве»?

Искусство как машина психического развития или форма жизни

Начнем потихоньку распутывать этот клубок. В конце «Психологии искусства» есть интересное положение, которое затем Выготский почти без изменений повторяет в работе «Исторический смысл психологического кризиса». А именно, он пишет:

«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 призовет к формированию нового человека <...>. Без нового искусства не будет нового человека» [Выготский 1986: 329].

Не должны ли мы считать, что здесь задана исходная позиция, с точки зрения которой, Выготский анализирует искусство? Я бы ее сформулировал следующим образом: ***искусство — это средство (инструмент, машина) для переделки человека***. Но Выготский все же считал себя психологом, а не инженером, хотя марксизм и увлекал его на этот технический путь. В работе «Исторический смысл психологического кризиса» он утверждает, что психологические знания должны работать на ***«психотехнику» и переделку человека***, а психотехника в свою очередь опираться на ***психологию*** (Выготский называет ее «Общей») ***как естественную науку***.

«Скажем сразу: — пишет он, — развитие прикладной психологии во всем ее объеме — главная движущая сила кризиса в его последней фазе... Психология, которая призвана практикой подтвердить истинность своего мышления, которая стремится не столько объяснить психику, сколько понять ее и овладеть ею, ставит в принципиально иное отношение практические дисциплины во всем строе науки, чем прежняя психология... Психотехника поэтому не может колебаться в выборе той психологии, которая ей нужна (даже если ее разрабатывают последовательные идеалисты), она имеет дело исключительно с каузальной, с психологией объективной; некаузальная психология не играет никакой роли для психотехники... Мы исходили из того, что единственная психология, в которой нуждается психотехника, должна быть описательно-объяснительной наукой. Мы можем теперь добавить, что эта психология, кроме того, есть наука эмпирическая, сравнительная, наука, пользующаяся данными физиологии, и, наконец, экспериментальная наука» [Выготский 1982: 387, 390].

Кстати, понятно, почему прикладную психологию Выготский называет психотехникой. Подобно тому, как физика, рассматриваемая как образец естественных наук, ориентируется в плане использования своих знаний на технику (инженерию), так и общая психология должна ориентироваться на психотехнику. Обсуждая ценностные установки психологов этого периода, В. П. Зинченко пишет:

> «Это была замечательная плеяда ученых, которые всерьез приняли задачу революционного преобразования общества, создания нового человека — активного творческого деятеля. На первый план выступила проблема организации трудовой деятельности, профессионального образования, учебной деятельности, профессионального отбора и диагностики. Конечно, были и концептуальные достижения, но преобладала прагматическая ориентация» [Зинченко 1993: 44].

Подобно тому, как инженер может создать механизмы, с помощью которых человек управляет природными процессами, так и естественнонаучная психология, считает Выготский, даст возможность управлять поведением человека. Наконец, если инженер может создавать новые машины и механизмы, то почему этого не может сделать психолог?

> «Когда, — с пафосом пишет Выготский, — говорят о переплавке человека, как о несомненной черте нового человечества, и об искусственном создании нового биологического типа, то это будет единственный и первый вид в биологии, который создаст сам себя... В будущем обществе психология действительно будет наукой о новом человеке. Без этого перспектива марксизма и истории науки была бы неполной» [Выготский 1982: 436].

Однако Выготский осознавал себя не только социальным инженером, но и психологом. Поэтому идею переделки человека он понимает и как идею его ***развития***. Тогда мы получаем второе важное положение. ***Искусство — средство (машина) психического развития***. Что это за машина, как она действует? Надо отдать должное Выготскому: он пытается для своего уровня знания ответить и на этот вопрос. У машины искусства, так сказать, два рабочих инструмента — ***знаки*** и созданное художником ***произведение искусства***, точнее его ***форма***. Как можно понять из приведенных цитат, Выготский утверждает, что форма произведения построена как своего рода ловушка: она вовлекает читателя или зрителя в противоположные переживания (провоцирует противоречивые аффекты), которые затем же и аннигилирует, разрешает («снимает», как бы сказал Гегель). Идею противоречия и их снятия Выготский явно заимствует у Гегеля и Маркса, а катарсиса у Аристотеля.

Поскольку психологию Выготский считает естественной наукой, ***в рамках общей психологии описание этой ловушки выглядит для Выготского как закон***. Для Льва Семеновича очевидно: подобно тому, как нет разных законов тяготения, существует и единственный закон эстетической реакции.

Итак, художник создает форму как ловушку для читателя (зрителя). А что, спрашивается, делает читатель, что с ним происходит, когда он попадает в эту ловушку? С точки зрения Выготского, читатель овладевает своим поведением и за счет этого развивается. Откуда взята эта схема? Думаю, из представлений той же естественной науки. Уже Галилей показал, что явления природы нужно описывать и объяснять как ***механизмы***, только в этом случае ими можно ***управлять*** (овладеть) (Дело в том, что хотя механизм действует на основе естественных природных процессов, деятельность человека, именно за счет устройства механизма, позволяет этими процессами управлять). Проецируя эту схему на человека, Выготский представляет последнего как механизм. Необходимое условие такого представления — выделение в деятельности человека, с одной стороны, ***управляющего*** и ***управляемого начала***, с другой — **устройства механизма**. Вот здесь и появляется идея (схема) овладения собственным поведе-

нием с помощью знаков и художественной формы. Со стороны управляющего социального начала (Кто переделывает человека? Общество!) — это знаки и художественная форма, а со стороны самого человека — *овладение собой на основе этих знаков и формы*. Управляемое начало, по Выготскому, это тот же человек, но в роли *ведомого*, т.е. того, *кем овладевают*. Устройство же механизма достаточно сложное: это и ловушка формы, и противоположные переживания, и аффекты, и, наконец, катарсис.

Представленное объяснение, конечно, еще одна реконструкция, но опирающаяся на анализ собственных убеждений и изобретений Выготского. В этом я вижу ее достоинство. Теперь, мое отношение к этим изобретениям.

Выготский был убежден, что психология — естественная наука. Но так ли это? В своих исследованиях я показываю, что, во-первых, психология не является естественной наукой, а эксперимент в психологии служит не для подтверждения или опровержения психологической теории, скорее это особый метод анализа. Да, многие психологи пытались построить психологию по образцу естествознания, но из этого ничего не получилось. Не удается эксперимент по образцу естествознания, не удается развернуть психологическую теорию, удовлетворяющую требованиям математизации, не удалось построить психотехнику, о которой мечтал Выготский. Конечно, и сегодня много психологов верят в естественнонаучный подход и пытаются его реализовать; взять хотя бы когнитивную психологию или синергетические варианты построения психологической теории. Но не напоминают ли они тех физиков и техников, которые до сих пор упорно пытаются построить вечный двигатель, хотя еще два века тому назад было доказано, что это невозможно?

Теперь, что собой представляют знания, полученные в рамках психологических теорий. Здесь вполне можно согласиться с Хьеллом и Зиглером.

> «Теория, — пишут они, — это система взаимосвязанных идей, построений и принципов, имеющая своей целью объяснение определенных наблюдений над реальностью. Теория по своей сути всегда умозрительна и поэтому, строго говоря, не может быть «правильной» или «неправильной» <...>. Теория личности является объяснительной в том смысле, что она представляет поведение как определенным образом организованное, благодаря чему оно становится понятным. Другими словами, теория обеспечивает смысловой каркас или схему, позволяющую упрощать и интерпретировать все, что нам известно о соответствующем классе событий. Например, без помощи теории (*очевидно, психоанализа З. Фрейда. — В. Р.*) было бы трудно объяснить, почему пятилетний Рэймонд испытывает такую сильную романтическую привязанность к матери, в то время как отец вызывает у него чрезмерное чувство негодования» [Хьел, Зиглер 2003: 26].

Психологи, которые пытаются построить психологию по образцу естествознания, как, впрочем, и по образцу гуманитарных наук, на самом деле создают схемы и уже на их основе разворачивают теории. Схемы позволяют психологам выразить свои ценности и осмыслить практику работы со своими клиентами, они задают соответствующие этим практикам представления о психике (идеальные объекты психологической теории). То есть сначала схемы, а затем идеальные объекты. В психологических теориях схемы опускаются, в результате кажется, что схемы — это так, просто эскизные наброски. Эксперименты же, причем часто очень сложные и навороченные (статистика, математическое

моделирование и пр.) выполняют у психологов другие, чем в естествознании функции: во-первых, это особый метод исследования, в условиях, когда психолог может останавливать, контролировать и поэтому моделировать поведение человека, во-вторых, способ научного самовнушения, мол, я подтвердил свои исследования экспериментально.

Чем отличается схема от модели и теоретических знаний? Модели дают возможность рассчитывать, прогнозировать и управлять, а схемы — только понимать феномены и организовать собственную деятельность [Розин 2011: 292–308]. Построения Курта Левина или современных психологов за пределами теории — это схемы. Но психологи думают, что модели. Кстати, именно потому, что психологи создают схемы, психика в разных психологических школах может быть представлена по-разному, в разных схемах. Онтологическое же основание такой множественности понятное: современная культура допускает разные типы социализации и самоорганизации человека. В результате и возможны, что сильно смущает многих психологов, разные типы современного человека: «человек по Фрейду», т.е. находящийся в конфликте с культурой и сексуально озабоченный (разве таких мало в нашей культуре?), «человек по Роджерсу», ориентированный, как бы сказал Т. Шибутани, на согласие (таких еще больше), «человек по Гроффу», свихнувшийся на эзотерических представлениях (и таких в нашей культуре немало) и т.д. И все они имеют полное право на существование, и у всех у них разная психика.

Если подвести итог, то можно сказать, что психология — это особый тип практик и науки, отличающаяся как от естествознания, так и гуманитарных наук, но все же ближе, как я показываю, ко второй дисциплине. Если с этим соглашаться, то приходится признать, что основоположения и построения Выготского в настоящее время выглядят не лучшим образом. Кстати, поэтому, кроме прямых учеников Выготского, действовавших в условиях построения советского социализма, его программу построения общей психологии психологи не приняли.

Рассмотрим теперь не менее значимое основоположение Выготского о том, что художественная форма и более широко искусство есть машина, позволяющая развивать психику. Вспомним и приведенную выше цитату Бахтина. Итак, развивать психику или жить и регулировать свои состояния? Я не отрицаю, что иногда сильное произведение искусства заставляет нас измениться. Но думаю, значительно чаще искусство — это одна из форм нашей жизни. Чтобы это понять, сравним наше пребывание в сновидениях и в искусстве. В первом случае наша жизнь бессознательна (я сейчас не рассматриваю те редкие случаи, когда нам кажется, что мы понимаем, что это сон), во втором протекает при полном сознании. Пере-живая, про-живая произведения искусств, мы не спим. А что мы делаем? Полноценно живем. Причем часто полнее, чем в обычной жизни, поскольку художественные события отвечают таким нашим чаяньям и ценностям, которые мы вне искусства осуществить не можем. Другое дело, что при этом, действительно, ***художественная форма должна быть особой***, а именно такой, которая ***позволяет переживать и проживать не только сюжет и коллизии данного произведения, но и одновременно нашу жизнь как таковую***. Уверен, гениальные художники всегда держатся именно этого принципа.

В этом отношении Выготский, решая проблему формирования нового человека, сузил роль искусства до машины развития, в то время как оно важнейшая форма нашей жизни. Именно потому, что в искусстве человек создает и находит реальность, построенную им самим, но одновременно выстроенную и по «законам» бытия, личность получает возможность прожить и разрешить противоречия, обусловленные двойным ее существованием — как индивида и субъекта культуры, или, говоря иначе, несовпадение личности и культуры перевести в форму жизни и творчества. Здесь как раз и обнаруживается целительная и спасительная (катарктическая) функция искусства.

Не сотвори себе кумира

Изложенные здесь соображения встретили на семинаре «Психология и практика искусства» возражения, причем трех, действительно, сильных оппонентов: Владимира Собкина, Аиды Айламазьян, Юрия Фролова. Их возражения можно суммировать в следующих положениях.

— Лев Семенович Выготский — гуманитарий до мозга костей, и по происхождению, и по способам работы, см., например, в той же «Психологии искусства» его замечательные гуманитарные анализы басни, рассказа, новеллы, трагедии.

— Он автор культурно-исторической концепции, идеи и способы анализа которой были намечены уже в «Психологии искусства».

— На примере «Психологии искусства» психологи учатся видеть не просто схемы психики, они одновременно начинают приобщаться, входить в реальность и предметность искусства.

Рассмотрим эти положения. Мне хочется, чтобы меня правильно поняли. В полемике участники нередко упрощают сложные явления, акцентируя отдельную сторону, которая их интересует и важна в споре. Грешит этим и автор. Так, я в своих работах утверждаю, что Выготский мыслит естественнонаучно. При этом ссылаюсь, с одной стороны, на работу 1927 года «Исторический смысл психологического кризиса (методологический анализ)», где он, действительно, противопоставляет два способа мышления — естественнонаучный (материалистический) и гуманитарный, обзывая его идеалистическим, четко принимая сторону естественнонаучного мышления, с другой стороны, указываю на реконструкции представлений Выготского о развитии и мышлении, где опять же он мыслит скорее в естественнонаучном ключе. Но, соглашусь с оппонентами, у Льва Семеновича есть и другие работы и исследования, выполненные в рамках гуманитарного подхода. Например, анализируя в «Психологии искусства» басню, Выготский полемизирует с Лессингом и Потебней (гуманитариями) и разворачивает гуманитарное исследование, кстати, очень близкое к искусствоведческому, что он сам и отмечает.

> «Подведем итоги всему сказанному, — пишет Выготский. — Мы везде при рассмотрении каждого из элементов построения басни в отдельности вынуждены были вступить в противоречие с тем объяснением, которое давалось этим элементам в прежних теориях. Мы старались показать, что басня по историческому своему развитию и по психологической своей сущности разбилась на два совершенно различных жанра и что все рассуждения Лессинга всецело относятся к басне прозаической и потому его нападки на по-

этическую басню как нельзя лучше указывают на те элементарные свойства поэзии, которые стала присваивать себе басня, как только она превратилась в поэтический жанр. Однако все это только разрозненные элементы, смысл и значение которых мы старались показать каждого порознь, но смысл которых в целом нам еще непонятен, как непонятно самое существо поэтической басни. Ее, конечно, нельзя вывести из ее элементов, поэтому нам необходимо от анализа обратиться к синтезу, исследовать несколько типических басен и уже из целого уяснить себе смысл отдельных частей» [Выготский 1998: 150].

«...мы нашли, что тонкий яд составляет, вероятно, истинную природу крыловской поэзии, что басня представляет собой зерно лирики, эпоса и драмы и заставляет нас силой поэзии, заключенной в ней, реагировать чувством на то действие, которое она развивает. Мы нашли, наконец, что аффективное противоречие и его разрешение в коротком замыкании противоположных чувств составляет истинную природу нашей психологической реакции на басню. Это первый шаг нашего исследования. Однако мы не можем не заглянуть вперед и не указать на удивительное совпадение, которое имеет найденный нами психологический закон с теми законами, которые многие исследователи уже давно указывали для высших форм поэзии» [Там же: 184].

«Если обратиться к исследованиям стиха как эстетического факта, которые произведены не психологами, а искусствоведами, 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» [Там же: 279].

Спросим еще раз: Выготский — гуманитарий или представитель естественнонаучного мышления? Я бы ответил следующим образом: в программных методологических установках, да еще в поле идеологически ориентированной коммуникации второй половины 20-х — первой 30-х годов СССР, Выготский — марксист и последователь естественнонаучной методологии, но в реальной исследовательской работе, забывая о декларируемой методологии, он — настоящий гуманитарий. Два субъекта в одном человеке? Но такое — сплошь и рядом. Теперь культурно-историческая концепция.

В конце 20-х годов Выготский писал:

«В основе психологии, взятой в аспекте культуры, предполагались закономерности чисто природного, натурального или чисто духовного, метафизического характера, но не исторические закономерности. Повторим снова: вечные законы природы или вечные законы духа, но не исторические законы» [Выготский 1983 3: 16].

Реализуя эту установку, Выготский, действительно, предлагает в «Психологии искусства» генезис поэтических типов (форм) художественной реальности. Этот генезис в основном выполнен в духе реконструкции истории этих типов, а вот в «аспекте культуры» (во всяком случае, то, каким образом культура понимается в настоящее время) эти типы, на мой взгляд, охарактеризованы не были.

В отличие от Бахтина, анализировавшего поэтику в рамках культуры, Выготский культурологический подход только декларировал. Точнее, говоря о культуре, он имел в виду культурные способы деятельности, которыми овладевает человек в процессе своего развития.

«Понятие “развитие высших психических функций” и предмет нашего исследования, — пишет Выготский, — охватывают две группы явлений, которые на первый взгляд кажутся совершенно разнородными, а на деле представляют две основные ветви, два русла развития высших форм поведения, неразрывно связанных, но не сливающихся никогда воедино. Это, во-первых, процессы овладения внешними средствами культурного развития и мышления — языком, письмом, счетом, рисованием; во-вторых, процессы развития специальных высших психических функций, не отграниченных и не определенных сколько-нибудь точно и называемых в традиционной психологии произвольным вниманием, логической памятью, образованием понятий и т.д. Те и другие, взятые вместе, и образуют то, что мы условно называем процессом развития высших форм поведения ребенка» [Там же: 24].

Но представление о культуре не сводится к культурным способам деятельности. Чтобы осуществить культурно-историческую реконструкцию искусства, необходимо учитывать не только историю, но и особенности отдельных культур, а также их смену и взаимоотношения. Теперь по поводу того, что «Психология искусства» выступила образцом психологической реконструкции искусства.

Одну проблему мы уже отмечали: психологическая реконструкция или искусствоведческая с опорой на психологические идеи? Думаю, скорее второе. Но есть еще одна проблема — в какой мере правильно психологическое объяснение, предложенное Выготским. Чтобы не быть голословным, рассмотрим конкретный пример. В книге Выготского есть анализ басни Крылова «Пожар и Алмаз».

Из малой искры став пожаром,
Огонь, в стремленье яром,
По зданьям разлился в глухой полночный час.
При общей той тревоге
Потерянный Алмаз
Едва сквозь пыль мелькал, валяясь по дороге.

«Как ты, со всей своей игрой, —
Сказал Огонь, — ничтожен предо мной!
И сколь навычное потребно зренье,
Чтоб различить тебя при малом отдаленье,
Или с простым стеклом, иль с каплею воды,
Когда в них луч иль мой, иль солнечный играет!
Уж я не говорю, что всё тебе беды,
Что на тебя ни попадает:
Безделка — ленты лоскуток;
Как часто блеск твой затмевает,
Вокруг тебя один обвившись, волосок!

Не так легко затмить моё сиянье,
Когда я, в ярости моей,
Охватываю зданье.
Смотри, как все усилия людей
Против себя я презираю;
Как с треском всё, что встречу, пожираю —
И зарево моё, играя в облаках,
Окрестностям наводит страх!»

«Хоть против твоего мой блеск и беден, —
Алмаз ответствует, — но я безвреден:
Не укорит меня никто ничьей бедой,
И луч досаден мой
Лишь зависти одной;
А ты блестишь лишь тем, что разрушаешь:
Зато, всей силой съединясь,
Смотри, как рвутся все, чтоб ты скорей погас.
И чем ты яростней пылаешь,
Тем ближе, может быть, к концу».

Тут силой всей народ тушить Пожар принялся;
Наутро дым один и смрад по нём остался.
Алмаз же вскоре отыскался
И лучшею красой стал царскому венцу (1813–1814 гг.)

Выготский пишет следующее:

«В этой басне Крылов противопоставляет вредный блеск пожара полезному блеску алмаза, и смысл ее, конечно, во славу добродетели, указывает на достоинство тихого и безвредного блеска. Однако в комментариях к этой басне мы наталкиваемся уже на внушающие психологу подозрение сведения. “Как известно, Крылов очень любил пожары, благодаря чему изображение их у него отличается особенною яркостью”. “Здесь кстати припомним, что пожар для Крылова был занимательнейшим зрелищем. Он не пропускал ни одного значительного пожара и о каждом сохранил самые живые воспоминания”. “Без сомнения, — замечает Плетнев, — от этой странной черты любопытства его произошло и то, что в его баснях все описания пожаров так поразительно точны и оригинально хороши”».

Оказывается, что Крылов любил пожары и его личное пристрастие идет вразрез с тем общим смыслом, который он придает своей басне. Уже это одно способно навести нас на раздумье, что смысл выражен здесь несколько лукаво и что под этим основным смыслом, может быть, таится другой, прямо его уничтожающий. И в самом деле, стоит проглядеть описание пожара для того, чтобы увидеть, что он действительно описан со всем величием и окраска восторженного чувства, которая ему присуща, нисколько не уничтожается всеми последующими рассуждениями алмаза. Замечательно и то, что басня все время разыгрывается, как спор и состязание между пожаром и алмазом... он выражает тем самым смысл не только этой единичной басни, но смысл всякой другой басни, где всякое действие развивается одновременно в двух противоположных направлениях. И чем яростней пылает, разгорается один план басни, тем ближе он к концу и тем ближе подходит и вступает в свои права другой план» [Выготский 1998: 165].

Можно, конечно, предложить и такое истолкование этой басни, ведь всякий текст, как известно, допускает множество интерпретаций. Но не более ли правдоподобна другая версия? Крылов создает реальность, где читателю предъявляются две разные концепции жизни (два разных типа рациональности). С одной стороны, российская, олицетворяемая пожаром, бахвальская (яркая), не задумывающаяся о будущем, отчасти сумасшедшая, чреватая разрушением и гибелью. Ее, вероятно, дополняет и оттеняет война 1812 года, сопровождаемая пожарами, в том числе Москвы. Пожар как враг, смерть, безумие, которых, тем не менее, победили. С другой стороны, европейская концепция, предполагающая прогноз, разумные аргументы, в перспективе богатство (ал-

маз). И важно, что обе эти концепции жизни актуальны в России, ни одна из них не может уничтожить другую, а дальше перед думающим человеком свободный выбор — предпочесть ту или другую.

Если внимательно присмотреться и к остальным анализам Выгодского, то невольно приходишь к выводу, что, если и есть противоположные процессы (аффекты), хотя часто в произведениях искусства их нет, зато есть другие процессы, находящиеся в других отношениях, но уж точно ничто ничем не уничтожается, как правило, просто сосуществует. А вот другой пример, уже не Выготского, а его современного последователя, моего уважаемого оппонента, Владимира Собкина. В интересной статье ««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 фабуле 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: 140].

Возможно такое прочтение? Безусловно. Правдоподобно оно? На мой взгляд, не очень. Разве от того, что Эраст изменил Лизе, любовь («романтическая линия») уничтожается? Бывает, но сколько примеров, когда, несмотря на измену, она (он) продолжает любить. И вообще разве человеческие отношения можно подвести под один закон и действие одного механизма? Но Выготский в «Психологии искусства» пытается это сделать.

А как Собкин понимает задачу психологической реконструкции художественных произведений? Мне кажется, меньше всего в духе подтверждения указанного Выготским механизма (это есть в статье, но, согласимся, реально не играет большой роли), эта задача видится им иначе.

> «Высказанное соображение, — замечает Собкин, — позволяет сформулировать одну из главных задач, определяющих основные направления нашего анализа "Бедной Лизы". С одной стороны, мы попытаемся зафиксировать те явно или не явно выраженные художественные приемы, которыми пользуется 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: 111].

Выготского же интересуют другие задачи: понять сущность искусства, его отдельных жанров, обосновать выдвинутую им гипотезу и механизм, уяснить генетические отношения между жанрами и видами искусства. Ну да, он как искусствовед (Выготский — не только психолог, но и отличный искусствовед) двигается параллельно и на «поле художественного», а вот работа на «поле реального» у него минимальная.

Здесь читатель может мне сказать — критиковать всегда легче, чем создавать новое, а вот как сам автор понимает искусство, и не вообще, а для целей психологии? Я бы мог сказать, что не ставил в данной новелле такой непростой задачи, но поскольку все же пытался в своих работах понять, что такое искусство, попробую ответить, но предельно эскизно. Чтобы облегчить понимание, вернусь еще раз к басне Крылова «Пожар и Алмаз».

Буду рассматривать ее сначала как рассказ («историю», по Аристотелю) — пожар, бахвальство и уничижение алмаза, разумный ответ последнего, тушение пожара и возвышение алмаза. Прежде всего, я бы предположил, что Крылов пишет этот рассказ, имея в виду читателей и возможно сразу представляя их реакцию на будущий рассказ, и даже стараясь как-то учесть эту реакцию. При этом, вероятно, он может занимать как писатель две позиции. Одна, хочет просто поделиться с читателем этой историей, например, чтобы получить какой-то отклик (возможно, кто-то из читателей тоже восхищается пожарами). Вторая позиция рассчитывает определенным образом повлиять на читателей, например, склонить их задуматься об особенностях российских ценностей. Думаю, обе версии равновероятны, как и вероятны другие версии.

Но и читатели басни не одни: они знают, что этот рассказ написал известный писатель, что данный журнал (книгу), где напечатана басня, читают другие, что есть критики, которые пытаются навязать им свое прочтение и понимание этого рассказа. Приступая к чтению, читатели тоже могут установиться двояко: с желанием просто послушать историю, рассказанную Крыловым, или, напротив, получить заряд и импульс движения в определенном направлении, поскольку не просто рассказ, а нравоучительная басня. Много, таким образом, зависит от состояния читательской аудитории, а оно в свою очередь от состояния и проблем, волнующих общество.

В целом этот первый взгляд на искусство можно назвать социокультурным — искусство как способ общения посредством произведения. Второй взгляд и срез можно отнести к *философии субъективности*, здесь искусство — это способ реализации художника (писателя) и читателя. Лев Семенович утверждал, что оба они разрешают в искусстве свои противоречия и борьбу аффектов, что выглядит как терапевтический процесс и работа. Я предложил другое объяснение (приглашение Крылова, обращенное, вероятно, к российскому просвещенному человеку, задуматься), мне кажется, Собкин наметил третье объяснение. Уверен, что этими тремя версиями дело не ограничивается.

Но думаю, во всех случаях участники эстетических посиделок и общения, обращаются к искусству с целью реализации своих устремлений и ценностей. Рассказать историю, получить отклик, послушать другого, поспорить с ним или согласиться, обсудить, осмыслить и т.д. и т.п. — вариантов не счесть. Важно, что это всегда индивидуальное, только для этой личности. Вопрос, однако, каким образом можно полноценно жить в искусстве? Ведь просто слова басни или зву-

ки, разве они могут заменить собой природу, людей, общение и прочее? Здесь я перехожу к третьей трактовке искусства, семиотической (семиотико-психологической). Но сначала расскажу об одном своем детском сновидении.

> «Мне было пять или шесть лет. Мама день и ночь работала на авиационном заводе и лишь изредка урывала несколько часов, чтобы навестить меня и брата в детском саду. Почти всегда она приносила что-то вкусное: какао в термосе, шоколад или что-нибудь еще. И вот мне упорно стал сниться сон с мамой и вкусными продуктами в придачу. Понятно, как я огорчался, когда просыпался: нет ни мамы, ни какао. Наконец, чтобы не обманываться и не огорчаться понапрасну, я решил проверять себя — щипать за ухо: если больно — не сплю, если не больно — сплю. И в ту же ночь мне приснился сон: приезжает мама, я дергаю себя за ухо, убеждаюсь, что не сплю, пью какао и затем... просыпаюсь. Дальше все ясно. Сила огорчения прочно отпечатала этот сон в моей памяти» [Розин 2001: 89].

Из этого опыта я вынес очень важную вещь: хотя во сне можно видеть и жить, но ничего этого нет в обычной жизни, в период бодрствования. Позднее я добавил к этому еще одно наблюдение — во сне события могут быть очень странными и необычными, да и логика их не подчиняется нормальным отношениям. Приобщаясь уже молодым человеком к искусству, я сформулировал похожие закономерности: в искусстве могут быть события, которые трудно или невозможно встретить в обычной жизни (в данном случае, в басне пожар и алмаз разговаривают, как бы продолжая старый спор), их логика иногда не менее странная, чем в сновидениях, но часто и достаточно реалистичная. Но есть и существенные отличия. Сон приходит к нам сам, не спрашивая разрешения, а, например, басню сочинил Крылов, и мы вольны прочесть ее или нет. Кроме того, чтобы понять басню, нужно уметь читать, знать условность этого жанра, войти в реальность басни, пережить ее события, и даже завершить процесс, выйдя из текста.

Но как, спрашивается, мы попадаем в историю (реальность), представленную в басне, просто читая и понимая смыслы слов? Ну да, мы представляем пожар, его бахвальство, лежащий в пыли алмаз, возражающий пожару, и прочее. Если бы дело было только в этом, то мы уясняли бы только текст. Однако читатель видит пожар и алмаз, слушает их речи, проживает именно историю, живет в ней и вполне полноценно, если, конечно, речь идет о Крылове или настоящем художнике.

Замечательный израильский писатель Меир Шалев в интервью говорит о своем романе «Вышли из леса две медведицы»:

> «Рассказать интересную историю. Хорошо ее написать. Я ремесленник: вот как вы хотите написать хорошую статью, фотограф — снять хороший кадр, так я хотел написать хорошую историю. Сильную. И я вижу, что после того, как люди прочли книгу, они не могут ее забыть. Я очень рад этому, значит, я все-таки проник им в душу и им некуда от меня убежать. Читатели говорят, что книга, с одной стороны, причиняла им страдания во время чтения, а с другой стороны, они не могли отложить ее. Для меня это большой комплимент. Я чувствовал это и в процессе работы над романом. Мне было очень тяжело его писать, я оставлял его, а потом снова возвращался, он стал для меня особым переживанием, более серьезным, чем другие книги» [Шалев 2015].

Итак, представления, актуализированные словами басни и работой чтения, — это еще не события, не предметность художественного мира (реальности). Но что есть еще, кроме слов? Есть, вырабатываются теоретиками искусства «выразительные средства» (порядок слов, ритм, рифмы, жанр, темы, композиция, драматургия и др.), с помощью которых Крылов строил, создавал историю, мир, где пожар разрушает здание и общается с алмазом. Выготский, очевидно, имея в виду этот переход к истории и событиям, говорит о фантазии, аффектах, эмоциях, чувствах, актах преодоления, но для меня это мало что объясняет. Пока я могу сказать лишь одно: слова и представления только дверь, вход в мир художественной реальности, художник, используя выразительные средства, этот мир создает, читатель в него входит и полноценно проживает его события.

> «Задача заключается в том, — писал Бахтин, — чтобы вещную среду, воздействующую механически на личность, заставить заговорить, т.е. раскрыть в ней потенциальное слово и тон, превратить ее в смысловой контекст мыслящей, говорящей и поступающей (в том числе и творящей) личности. В сущности, всякий серьезный и глубокий самоотчет-исповедь, автобиография, чистая лирика и т.п. это делает... Вещь, оставаясь вещью, может воздействовать только на вещи же; чтобы воздействовать на личности, она должна раскрыть свой смысловой потенциал, стать словом» [Бахтин 1974: 208].

Здесь стоит обратить внимание на сдвиг, произошедший у меня после описанного выше сновидения. Хотя я понял, что во сне события не соответствуют тому, что есть в бодрствовании, сновидения сохранили для меня всю свою силу и реальность. Более того, они стали более реальны, поскольку я понял, что не стоит сновидческие события воспринимать как события обычной жизни. Одно дело сновидения, другое обычная жизнь в период бодрствования. Есть две разные реальности — обычной жизни и жизни в сновидениях. Потом у меня сформировалась и третья реальность — искусства, потом четвертая — мышления и т.д.

Возможно, работа рефлексии и выразительных средств заключается в подобном же разведении, новом осмыслении, связывании по-новому представлений и прежних образов. В результате и порождает настоящие события и предметность — эстетические, игровые, ментальные. Их проживание и образует жизнь в искусстве, игре, мышлении. Для каждого необходимы своя семиотическая и деятельностная среда, своя коммуникация. Отдельные слова, музыкальные звуки или рисунки сами по себе, вероятно, не в состоянии породить для сознания события и предметность. Но организованные и связанные с помощью выразительных средств (а они получены в ходе рефлексии реального художественного опыта [Бенюмов 2012: 139]), включенные в переосмысленные реальности человека (сновидения, произведения искусства, игру, общение, мышление), эти отдельные знаки и схемы преображаются, входят в состав событий и предметности. Без уяснения, конечно, в той форме, которая доступна художнику и зрителю, существования событий и предметности искусства, последнее состояться не может. Вот почему, на мой взгляд, такую большую роль в искусстве играют искусствоведческие и другие формы осмысления (философские, социологические, культурологические и т.д.). Они подобно живой воде позволяют превратить семиотические построения в события и предметность настоящей жизни.

У меня нет иллюзий, что мое понимание искусства и жизни человека в нем лучше или предпочтительней того, которое нам оставил Л. С. Выготский. Но оно явно другое. Дело в том, что в области гуманитарной культуры сложились разные аудитории и сообщества, которые по-разному понимают объяснение и работу познания. Для многих психологов в настоящее время Лев Семенович Выготский — знамя и образец психологического гуманитарного мышления, особенно в противостоянии когнитивным или феноменологическим подходам и дискурсам. Я предложил трактовку искусства в рамках культурологии, семиотики и собственного варианта персонологии. Она разошлась с той, которую создал Выготский. Для меня это расхождение — стимул для рефлексии и критического осмысления собственной работы.

Литература

Бахтин 1975 — *Бахтин М. М*. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.

Бахтин 1974 — *Бахтин М. М*. К методологии литературоведения // Контекст. 1974.

Бенюмов 2012 — *Бенюмов М. И*. Художественные средства музыканта-исполнителя: парадокс понятия, исторический генезис, структура, функции. Красноярск, 2012.

Брушлинский 1997 — *Брушлинский А. В*. Психологическая наука в России XX столетия: проблемы теории и истории. М., 1997.

Выготский 1982 — *Выготский Л. С*. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 1. М.: Педагогика, 1982.

Выготский 1983 — *Выготский Л. С*. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 3. М.: Педагогика, 1983.

Выготский 1986 — *Выготский Л. С*. Психология искусства. 3-е изд. М.: Искусство, 1986.

Выготский 1998 — *Выготский Л. С*. Психология искусства. Ростов-на-Дону: Изд-во «Феникс», 1998.

Зинченко 1993 — *Зинченко В. П*. Культурно-историческая психология и психологическая теория деятельности: живые противоречия и точки роста // Вестник Московского университета. Серия 14. Психология. 1993. № 255.

Розин 2011 — *Розин В. М*. Введение в схемологию. Схемы в культуре, философии, науке, проектировании. 2011.

Розин 2001 — *Розин В. М*. Реальность сновидений // Семиотические исследования. М.: ПЕР СЭ, 2001.

Собкин 2020 — *Собкин В. С*. «Ах, “Бедная Лиза”, ах!» — Опыт психологического анализа повести Н. М. Карамзина // Национальный психологический журнал. 2020. № 2 (38). С. 109–147.

Шалев 2015 — *Шалев Меир*. «Бог стоит в стороне» // Лехаим, 26 августа 2015.

References

Bakhtin 1975 — Bakhtin M. Questions of Literature and Esthetics. Moscow, 1975.

Bakhtin 1974 — Bakhtin M. M. Toward a Methodology of Literary Criticism // Context. 1974.

Benyumov 2012 — Benyumov M. I. Artistic Means of a Performing Musician: The Paradox of a Concept, Historical Genesis, Structure, and Functions. Krasnoyarsk, 2012.

Brushlinsky 1997 — Brushlinsky A. V. Psychological Science in Twentieth-Century Russia: Problems of Theory and History. Moscow, 1997.

Vygotsky 1982 — Vygotsky L. S. The Historical Meaning of the Psychological Crisis. Coll. Collected Works: in 6 volumes. Moscow, 1982. Vol. 1.

Vygotsky 1986 — Vygotsky L. S. Psychology of Art. 3-d ed. Moscow: Iskusstvo, 1986.

Vygotsky 1998 — Vygotsky L. S. Psychology of Art. Rostov n / D: Phoenix Publishing House, 1998.

Vygotsky 1983 — Vygotsky L. S. History of the Development of Higher Mental Functions // Collected Works: In 6 volumes. Vol. 3. Problems of Psyche Development. Moscow: Pedagogy, 1983.

Zinchenko 1993 — Zinchenko V. P. Cultural-historical psychology and psychological theory of activity: living contradictions and growth points // Bulletin of Moscow University. Series 14. Psychology. 1993. No. 255.

Rozin 2011 — Rozin V. M. Introduction to schematology. Schemas in culture, philosophy, science, and design. 2011.

Rozin 2001 — Rozin V. M. The reality of dreams // Semiotic studies. — Moscow: PER SE, 2001.

Sobkin 2020 — Sobkin V. S. «Ah, "Poor Liza", ah!» — An attempt at psychological analysis of N.M. Karamzin's story // National Psychological Journal. 2020. No. 2(38). P. 109–147.

Shalev 2015 — Shalev Meir. «God stands aside» // Lechaim, August 26, 2015.