



Л.С. Выготский о психологических особенностях организации художественной формы

А.В. Свешников

доктор искусствоведения, профессор

УДК 159.964.32
АННОТАЦИЯ

В статье рассматриваются ключевые положения теории художественного восприятия и творчества, изложенные в книге Л.С. Выготского «Психология искусства». В его работе показано, что известный тезис о необходимости соответствия формы и содержания не является бесспорным. На этом основании в статье предложен ряд критериев, которые позволяют выделить наиболее существенные особенности построения композиционной формы художественного произведения.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

аффект, чувство,
фантазия,
катарсис,
художественная
форма

Известно, что на рынке произведений искусства очень большую долю занимают работы, имеющие не столько художественную, сколько коллекционную ценность, при этом в расчет в основном берется не эстетическая значимость работы, а ее условная рыночная цена. Поэтому нередко превозносятся те вещи, которые лучше всего продаются. Их коммерческая стоимость искусственно поддерживается с помощью разных приемов, в том числе и тех, которые опираются на спорные теоретические построения, где существование объективных эстетических критериев постоянно ставится под сомнение. В этой ситуации как никогда важно не потерять принципы художественной оценки, не дать нашему представлению об искусстве превратиться в разновидность аксиологического релятивизма. Для этого полезно обращаться к классическим теоретическим работам, в которых анализируются существенные особенности композиционной формы, выделяются психологические закономерности, присущие только художественным произведениям. Основываясь на таких исследованиях, можно попытаться отыскать эстетические критерии, по которым можно более обоснованно сказать, что относится, а что не относится к сфере искусства.

С этой целью мы рассмотрим некоторые положения, которые изложены в книге Л.С. Выготского «Психология искусства»¹. В небольшой статье не представляется возможным охватить весь

¹ Выготский Л.С. Психология искусства. М.: Искусство, 1986. 573 с.



Л.С. Выготский.
Психология
искусства

² Христиансен (Христиансон) Бродер (1869–1958), немецкий философ, неокантиец фрейбургской школы. Его книга «Философия искусства» была опубликована в России в 1911 г. — Прим.авт.

³ Выготский Л.С. Психология искусства. М.: Искусство, 1986. С. 258.

объем этого фундаментального труда. Поэтому мы ограничились лишь небольшой его частью, а именно IX главой «Искусство как катарсис». В ней автор раскрывает некоторые важные психологические закономерности эстетического воздействия и восприятия художественного произведения.

Теория «вчувствования»

Основное внимание Л. Выготский уделяет связи художественного чувства и воображения. Он считает, что верное понимание сущности искусства может быть только на пересечении этих двух тесно связанных психологических категорий.

Ученый задается вопросами, что же такое эстетическое чувство, как оно возникает, что в произведении его вызывает, в чем его особенность?

Отвечая на них, психолог, прежде всего, подвергает критике достаточно распространенное положение, прочно укрепившееся со времени опубликования в начале XX века работ Б. Христиансена², которое заключается в том, что художественная реакция есть сумма простых форм реагирования в ответ на множество отдельных раздражителей вызываемых произведением искусства. Эстетическую реакцию, по мнению Б. Христиансена, образно можно сравнить с игрой на рояле, когда каждый элемент, входящий в состав художественного произведения, как бы ударяет по соответствующей чувственной клавише нашего организма. В ответ будто бы раздается внутри нас этакий «звук чувственного тона», а вся наша эстетическая реакция есть не что иное, как встающие в ответ «на удары по клавишам эмоциональные впечатления».

Не соглашаясь с подобным представлением, Л. Выготский считает, что на самом деле более правильно рассматривать эстетическое восприятие как более сложный процесс, который он называет «вчувствованием». Поясняя термин «вчувствование», психолог сразу же формулирует несколько непривычное суждение о том, как мы воспринимаем художественное произведение. Он считает, что аффекты не пробуждаются в нас произведениями искусства, а, напротив, мы сами вносим собственные чувства в канву художественного произведения. Мы «...вчувствуем в него [в произведение] те или иные чувства, которые поднимаются из самой глубины нашего существа и которые <...> связаны с самой сложной деятельностью нашего организма»³.

⁴Выготский Л.С.
Психология искусства. М.: Искусство,
1986. С. 259.

Переводя терминологию начала прошлого века на современный язык, можно сказать, что здесь речь идет о проекции нашего собственного чувства в ткань художественного произведения. «Если я, — пишет Л. Выготский, — переживаю вместе с Отелло его боль, ревность и муки... — это будет соаффект; если же я переживаю страх за Дездемону, ...это будет собственный аффект зрителя, который следует отличать от соаффекта»⁴.

Важно, что в процессе восприятия произведения чувства и фантазии зрителя тесно связаны между собой. При этом уникальный личный аффект рождает столь же уникальную фантазию. Проецируя наше собственное чувство в ткань произведения, мы одновременно как бы «дофантазируем», добавляем художественное содержание, которое непосредственно не присутствует в произведении. Таким образом, воспринятое содержание оказывается не просто тождественным тексту произведения, но является чем-то индивидуально особенным и новым. Поэтому не стоит обманываться, полагая, будто мы все очень похожи, когда в зрительном зале одновременно радуемся или печалимся по поводу одного и того же действия на сцене. Волноваться одновременно — не значит переживать одинаковое волнение. Каждый из нас делает это по-своему. У нас возникают во многом похожие, но в то же время неповторимые чувства.

В школе нам говорили о «типичных образах», о «типичных ситуациях», «типичных героях», нередко подразумевая под этим универсальное образное обобщение. Однако подобное пред-

ставление не совсем верно с точки зрения психологии художественного восприятия. Типичность скорее следует понимать как некую неопределенность, недосказанность конкретного, которая побуждает нас домыслить, дофантазировать возникшие смысловые пробы, понять и прочувствовать увиденное по-своему, но обязательно в рамках намеченной автором образной канвы. Чем легче нам это сделать, тем убедительнее, «типичнее» для нас будет возникшее чувство и образ, так как, в конечном счете, это будут наши собственные переживания, тесно связанные с жизненным опытом. Автор художественного произведения в большинстве случаев создает только эскизно намеченную образную модель, в которой пробы недосказанности мы заполняем своими собственными переживаниями.

Б. Христиансен.
Философия искусства





Л.С. Выготский

Такое понимание психологических особенностей художественного восприятия крайне важно. Оно позволяет преодолеть упрощенное представление об искусстве как имитационном моделировании. Художественная форма не просто вызывает у нас нужные чувства, она создает образную ткань, созерцание которой рождает эмоциональные структуры, больше всего связанные с индивидуальным чувственным опытом. Произведение искусства — это скорее проективный тест, который выявляет то, что мы представляем собой как личности. Именно поэтому, когда мы в зрелом возрасте перечитываем произведения Чехова или Толстого, то с удивлением обнаруживаем там смыслы, о существовании которых раньше не по-

дозревали. Изменился наш жизненный опыт, и мы изменились. Все предстало в новом свете. Но можно ли утверждать, что писатели имели в виду именно те смыслы, которые нас посетили? Видимо, нет. Они, скорее, создали условия для огромного количества разнообразных прочтений, для тысяч нюансов, понятных и школьнику и старцу. Зрители и читатели — соавторы произведения. Они участники действия, протекающего, как говорят искусствоведы, в рамках эстетической ситуации.

Прежде чем на этом основании определить одно из важных свойств художественной формы, нужно вспомнить ее очень существенную особенность, которую прекрасно описал К. Юнг⁵. Он говорил о способности искусства пробуждать в нас глубинные архетипические переживания коллективного бессознательного, общие для целых поколений. Переосмыслив это положение К. Юнга в контексте теории «вчувствования», нужно подчеркнуть следующее: когда мы смотрим кинофильм, слушаем музыку или читаем хорошую книгу, общее архетипическое переживание и привнесенное в ткань произведения индивидуальное чувство как бы сливаются воедино, окрашиваясь совместным ощущением непреходящего — Вечного. Мы словно присваиваем Вечное, уверенно чувствуя, что оно свойственно и нашим собственным переживаниям. Это первое и очень важное свойство художественного произведения. Излишне пояснять, что оно для нас может значить, какие мысли и представления вызывает.

⁵ А.В. Свешников.
К.Г. Юнг о природе
художественного об-
раза // Вестник ВГИК,
2013, № 18.
С. 66–77.

⁶ Антиципация (от лат. *anticipatio* — предвосхищение) — способность системы в той или иной форме предвидеть развитие событий, явлений, результатов действий. В психологии различают два смысловых аспекта понятия антиципации: способность человека представить себе возможный результат действия до его осуществления (В. Вундт), а также возможность его мышления представить способ решения проблемы до того, как она реально будет решена // Мир Психологии. Словари. Психологический словарь // URL: <http://psychology.net.ru/dictionaries/psy.html?word=59/> (дата обращения: 25.02.2015).

Здесь нужно подчеркнуть один важный психологический нюанс, касающийся того что называется «антиципацией»⁶. Воспринимая художественное произведение, особенно имеющее временное развитие (музыка, кинематограф, драматургия), мы предвосхищаем в своем воображении формирование темы или фабулы, надеясь получить больше, чем сами имеем. Поэтому мы получаем удовольствие, если автор предлагает вариант лучший по сравнению с нашим представлением, и огорчаемся, если наш собственный вариант оказывается лучше. В тех же случаях, когда авторское решение сильно превосходит наше предсказание, мы можем вовсе не понять предложенное, и поэтому остаться совершенно равнодушными и даже впасть в раздражение. Видимо из-за этого то, что впоследствии признается прекрасным, может поначалу приниматься в штыки.

Противоречит ли такое утверждение общепринятому пониманию художественного содержания как текста? Противоречит ли оно мнению, что мы «распаковываем» уже готовые образные смыслы, считывая их с этого текста? Нет, несколько! Здесь лишь утверждается, что художественное восприятие не сет в себе не только заложенное автором «объективное» содержание, но и формирует у зрителя мир образных представлений, который как бы покоится на фундаменте вечных ценностей. Такое восприятие рождает принципиальную возможность и даже необходимость интерпретации текста. Оно претерпевает метаморфозу, проходит определенный путь, совершает этаким эмоционально-чувственный кульбит, в котором происходит, по выражению Л. Выготского, «разряд нервной энергии», — катарсис.

Но мы несколько забежали вперед. Рассмотрим последовательно еще ряд вопросов, чтобы психологическая теория художественного восприятия, предложенная Л. Выготским, была более понятна.

Психологическое обоснование катарсиса

Вслед за Мейнонгом⁷ Л. Выготский различает *чувство-суждение* и *чувство-допущение*. Он пишет: «Мейнонг предлагает различать суждения и допущения по признаку того, существует ли у нас убеждение в правильности этого акта. Если мы ложно принимаем встречного человека за знакомого, не зная своей ошибки, тогда это суждение, если же мы, зная, что это не наш знакомый, все же поддаемся ложному пониманию и глядим на встречного, как на знакомого, то здесь имеет место допущение. Допущение лежит в основе детской игры и эстетической иллю-

⁷ Алексис фон Мейнонг (Alexius Meinong) (1853–1920) австрийский философ и психолог. — Прим. авт.

⁸ Выготский Л.С. Психология искусства. С. 262.

зии и является источником тех «чувств и фантазий», которые сопровождают обе эти деятельности»⁸. Л. Выготский считает, что такие «призрачные» чувства являются тем же, что и истинные чувства, выводя тем самым закон «реальности чувств». Этот закон может быть сформулирован следующим образом: «...если я принимаю висящее ночью в комнате пальто за человека, то мое заблуждение совершенно очевидно, потому что переживание мое ложно и ему не соответствует никакое реальное содержание. Но чувство страха, которое я испытываю при этом, оказывается совершенно реальным. Таким образом, все фантастические и нереальные наши переживания, в сущности, протекают *на совершенно реальной эмоциональной основе*. Таким образом, мы видим, что чувство и фантазия являются не двумя друг от друга отделенными процессами, но, в сущности, *одним и тем же процессом*, и мы вправе смотреть на фантазию, как на центральное выражение эмоциональной реакции»⁹ (курсив — А.С.).

⁹ Там же.

Эстетические эмоции — это особое психическое явление, отличное от эмоциональных проявлений в обыденной жизни. Отличительный симптом художественного чувства выражается в задержке видимого проявления эстетического переживания при сохранении его необычайной силы. Известно, что обычная эмоция — необходимое условие всякого действия. Чем она сильнее, тем энергичнее действие, которое иногда даже способно доходить до неконтролируемой агрессии. В ситуации эстетического восприятия все протекает иначе. Хотя искусство вызывает у нас сильные чувства, но эти чувства почти не выражаются в активных наружных реакциях и реальных поступках, оставаясь на уровне духовного переживания. Эстетические эмоции не усиливают, а ослабляют всякое внешнее выражение аффектов, трансформируя их в образы нашей фантазии. Эти умные эмоции вместо того чтобы вызвать, например, дрожь или сжимание кулаков, разрешаются преимущественно в сфере интеллектуальных построений нашей фантазии.

Выстраивается следующая психологическая последовательность. Художественные образы произведения рождают у зрителя глубокое индивидуальное чувство, которое переходит в неповторимые образы его фантазии. Эти образы замещают всякое внешнее проявление, всякое непосредственное действие, переводя энергетический потенциал эмоции в чисто интеллектуальную плоскость. Чем богаче повод, предложенный конкретным произведением искусства, тем он сильнее проникает в неповторимые глубины индивидуального опыта,



Алексис фон Мейнонг

тем больше зритель воспринимает увиденное как относящееся к нему лично. В этом проявляется важнейшее качество художественного объекта: не только его способность вызывать у зрителя индивидуально особенные, непохожие на других реакции, но и изжить их во «внутреннем действии», создавая собственное эстетическое представление о мире. Это представление тем ценнее для личности, чем более оно способно разрешить духовные проблемы, преодолеть эмоционально-ценностные противоречия целостной формой гармоничных взаимосвязей.

Противоборство формы и содержания как основа катарсиса

По мнению Л. Выготского, для художественного восприятия наиболее важно существование смешанных, двойственных, разнонаправленных эмоций, которые в своем взаимодействии порождают чувственное обобщение — некий третий более глубокий аффект. Такое обобщение двойственных, амбивалентных переживаний — еще одно существенное свойство произведения искусства, отличающего его, в частности, от простой зрелищности.

Трагедия может служить хорошим примером драматической формы, в которой проявляются амбивалентные переживания: трагическое и возвышенное. Она заключает в себе «аффективное противоречие», которое вызывает взаимно противоположные ряды чувств, что приводит «к их короткому замыканию и уничтожению». «Это можно назвать истинным эффектом художественного произведения, и мы при этом подходим совершенно вплотную к тому понятию катарсиса, которое Аристотель положил в основу объяснения трагедии и упоминал неоднократно по поводу других искусств»¹⁰, — пишет ученый.

Наиболее важный эстетический закон проявляется в том, что произведение заключает в себе «аффект, развивающийся в двух противоположных направлениях, который в завершительной точке, как бы в коротком замыкании, находит свое уничтожение»¹¹. Катарсис — это вызванный таким замыканием разряд нервной энергии, составляющий сущность всякого эстетического чувства. При этом творческий процесс совершается как бы в противоположных направлениях, а искусство оказывается средством для наиболее целесообразных и важных преобразований нервной энергии.

¹⁰ Выготский Л.С. Психология искусства. С. 267.

¹¹ Там же.

¹² Цит. по книге
Выготского. С. 270
// Шиллер Ф. Собр.
соч.: в 6-ти т., т. 6.
326 с. М., 1957. С. 128

Еще Фридрих Шиллер писал: «...настоящая тайна искусства мастера заключается в том, чтобы формой уничтожить содержание; и тем больше торжество искусства, отодвигающего содержание и господствующего над ним, чем величественнее, притязательнее и соблазнительнее содержание само по себе, чем более оно со своим действием выдвигается на первый план, или же чем более зритель склонен поддаться содержанию»¹². Л. Выготский развил это положение, указав, что именно противоположная направленность эмоций формы и содержания рождает катарсис. Например, химеры собора Парижской Богоматери, — не ошибка архитекторов, не простая дань наивному изображению противоборствующих духовных сил, а закономерная пластическая антитеза, преднамеренное столкновение образных противоположностей и обретение изобразительной целостности в их разрешении.

Важнейшее следствие, которое вытекает из концепции Л. Выготского, заключается в том, что стилистическое единство — это отнюдь не единообразие формы. Это образный вывод из столкновения альтернативных, нередко конфликтных посылок. Наиболее сильно воздействуют такие произведения, в которых, например, трагическое обличено в комедийную форму, а мелодрама пронизана элементами триллера, противоречащего канве идиллического повествования. Столкновение безграничной любви и уничтожающей ревности в «Отелло», всемогущей королевской власти и беспомощности наивной отеческой любви в «Короле Лире», вражды и страсти в «Ромео и Джульетте» — хрестоматийные примеры парадокса художественных посылок в искусстве, которые отражают закономерности нашего мышления и цен-

ностной направленности сознания. Хотя это все же парадоксальное единство двух фабул. Но есть примеры не только в классике, но и современном искусстве, когда фабула и форма произведения противоречат друг другу. В литературе — это «Похождения бравого солдата Швейка» Я. Гашека, «12 стульев» и «Золотой теленок» И. Ильфа и Е. Петрова; в драматургии практически все сказки Е. Шварца и большинство произведений Г. Горина, в кинематографе трагикомедии «Осенний марафон» и «Паспорт» Г. Данелия, драматические притчи «Полёты во сне и наяву» и «Райские птицы» Р. Балааяна, где авторы озирают «жизнь ...сквозь видный миру смех и ...неведомые ему слезы».

Фридрих Шиллер



Таким образом, еще одно важное свойство художественного — это катарсис как процесс столкновения и преобразование амбивалентностей в особое чувство гармонии мира, которое нередко считается основным содержанием истинного произведения.

Теория катарсиса, основанная на противоположности формы и содержания, — пример классического определения специфики художественного чувства и его взаимосвязи с фантазией. В ней раскрывается особенность преодоления структурного противоречия художественной формы. Порождая новые образы, фантазия глубже погружает восприятие в художественную ткань, усложняя наши чувства, связывая их прочными нитями целостных интеллектуальных представлений.

Художественное восприятие нуждается в том, чтобы форма и материал находились в определенных отношениях. Именно в особых формах этой организации, считает ученый, кроется тайна произведения искусства. Важно не просто «создать фантазию», но и искусно ее преподнести по особым законам художественной формы. И дело здесь не в натуралистической точности воспроизведения, как считают некоторые представители вульгарного реализма. Ведь восковой розе, несмотря на почти полное сходство с оригиналом, никогда не конкурировать с мраморным цветком скульптора, потому что иллюзионизм и искусство — явления противоположные. Чем сложнее преодолевается материал, чем большего умения это требует, тем ярче итоговый эффект.

Особенность художественного — в парадоксальной организации противоборства формы и содержания, ничего общего не имеющей с простым отражением, копированием действительности. Произведение искусства — это не модель, а размышление о природной сущности явления. Причем такое размышление заложено не только в самой ткани художественного текста, но и в индивидуальных психологических реакциях зрителя, в его творческом восприятии.

Глубинные основания потребности в искусстве

Л. Выготский считал, что неправильно полагать, будто искусство есть простой резонатор, усилитель и передаточный аппарат для заражения чувством. Оно, напротив, всегда несет в себе нечто «превращающее, преодолевающее обыкновенное чувство». Оно перерабатывает чувство, переплавляет его в новую форму. Это не прямое выражение жизни, а — антитеза к ней. В этом, считал ученый, изживается какая-то особая сторона нашей психики, которая не находит себе выхода в обыденной жизни. Он писал:

«И вот эта возможность изживать в искусстве величайшие страсти, которые не нашли себе исхода в нормальной жизни, видимо, и составляет основу биологической области искусства. Все наше поведение есть не что иное, как процесс уравнивания организма со средой. Чем проще и элементарнее наши отношения со средой, тем элементарнее протекает наше поведение. Чем сложнее и тоньше становится взаимодействие организма и среды, тем зигзагообразнее и запутаннее становятся процессы уравнивания. Никогда нельзя допустить, чтобы это уравнивание совершалось до конца гармонически и гладко, всегда будут известные колебания нашего баланса, всегда будет известный перевес на стороне среды или на стороне организма. Ни одна машина, даже механическая, никогда не могла бы работать до конца, используя всю энергию исключительно на полезные действия. Всегда есть такие возбуждения энергии, которые не могут найти себе выход в полезной работе. Тогда возникает необходимость в том, чтобы время от времени *разряжать не пошедшую в дело энергию, давать ей свободный выход, чтобы уравнивать наш баланс с миром*»¹³ (курсив — А.С.). В этом отрывке как нельзя полно сформулирована основная мысль о глубинной, почти физиологической значимости искусства для человека.

¹³ Выготский Л.С. Психология искусства. С. 310.

Положение о разряде и изживании «не пошедшей в дело» нервной энергии есть классический тезис, который, видимо, не скоро будет подвергнут пересмотру. Искусство в этом случае выступает как совершенно необходимое для жизни явление — явление не только интеллектуально, но и биологически значимое. Без него невозможна психическая жизнь, невозможно развитие человека. Л. Выготский показал, что потребность в искусстве основывается на потребности уравнивать организм со средой в критические для него моменты. В то же время оно подготавливает такую направленность поведения, которая потенциально заложена в нас, но не реализовалась в силу каких-то причин.

Важно отметить, что катарсис и «изживание избыточных аффектов», казалось бы, можно наблюдать в такой распространенной активности, как зрелище или шоу. Достаточно вспомнить, как многотысячные стадионы во всем мире буквально режут от забитого гола, а коррида взбудораживает целые города Испании. Недаром древние ставили наравне хлеб и зрелище. В зрелище с незапамятных времен находили выход: скрытая агрессия, жажда первенства, нереализованные претензии, физическая невозможность непосредственно испытать целый ряд эмоций.

Зрелище — это явление, которое по многим своим особенностям внешне похоже на искусство. Нередко оно ловко мими-

крирует, выдавая за искусство такие произведения литературы, театра, музыки и изобразительного искусства, которые по формальным признакам практически неотличимы от последнего. Здесь есть и подобие катарсиса-очищения, доходящее порой до исступления. Зрелище — брат-близнец искусства, чрезвычайно на него похожий, почти порой неотличимый, но лишенный чего-то неуловимо главного, что превращает зрелище при ближайшем рассмотрении в антипода искусства, в хорошо замаскированную противоположность, карикатуру, шарж. Верхние одежды те же, лица и движения неотличимы, но вдруг, в самый главный момент, когда уже все, казалось бы, разрешилось триумфом чувств и обновлением, вместо ожидаемого облегчения и раздвигаемого в неведомые дали горизонта, вместо, как писал Б. Пастернак, «зова будущего» разверзается пустота. Душа не обогащается новым, а только расходует имеющееся. Чувство не трансформируется в фантазию, а переходит в крик и потасовку. Интеллектуального эффекта нет, или он очень кратковременен. Но чем более тяготеет он к длительности, к ощущению Вечности, чем больше испытываемые эмоции переходят в образные представления, тем, видимо, дальше от зрелища и ближе к искусству. Граница здесь не резкая, а плавная и перетекающая. На границе различение очень трудно, почти невозможно, но вектор в ту или другую сторону все же есть. И только очень чуткое и точное чувство способно в этом случае отличить одно от другого; и нередко только спустя длительное время приходит распознавание.

Конечно, мы несколько упростили истинное положение дел. Зрелище не такое уж простое явление. Оно требует своего особого исследования, хотя бы потому, что существует с незапамятных времен, и давать ему упрощенно пренебрежительную оценку, по меньшей мере, недальновидно. Здесь мы коснулись этого явления только потому, что оно обладает многими внешними чертами, присущими произведению искусства.

Безусловно, теоретическое осмысление описанных выше психологических особенностей художественной формы не позволяет полностью определить, что такое произведение искусства, ведь ими эта непростая проблема не исчерпывается. Однако само знание об их существовании может помочь частично преодолеть аксиологический релятивизм рыночного подхода. Нам представляется, что, несмотря на то, что затронутый вопрос чрезвычайно сложен, не стоит отказываться от дальнейших попыток найти научно обоснованные критерии истинно художественного, полагаясь только на интуицию наиболее проницательных искусствоведов.

В то же время хочется предостеречь тех, кто считает, что научная теория может хотя бы отчасти заменить творческое вдохновение. Нужно разочаровать тех, кто думает, будто произведение может создаваться по каким-либо жестким правилам. Как растения и животные в природе вполне успешно развиваются без нашего просвещенного вмешательства, так и искусство вполне успешно существует без научных теорий. Может возникнуть вопрос, а зачем тогда нужны все эти теории? Разумеется, что они нужны не для того, чтобы поучать авторов как творить, а зрителей — чем наслаждаться. Теория нужна для иного — для понимания насколько сложно организовано то, что мы называем искусством, насколько это серьезное и ответственное занятие, пренебрежение которым в обществе приводит к очень серьезным последствиям — к упрощению и даже разрушению системы ценностей личности. Ведь тогда человек может лишиться своей индивидуальности, подчинившись стадному чувству, а сложные интеллектуальные эмоции могут замениться упрощенными волнениями толпы. А от этого всего один шаг до неконтролируемой агрессии племенного инстинкта. Кто пренебрегает эстетическим воспитанием людей и пытается вольно или невольно подменить искусство чем-то иным, неминуемо пожнет бурю разбушевавшегося бессознательного, разделяющего окружающих по глубинному биологическому принципу «свой — чужой», исключаящего полутона. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Выготский Л.С. Психология искусства. — М.: Искусство, 1986. — 573 с.
2. Христиансен Б. Философия искусства. — СПб.: Изд-во «Шиповник», 1911. — 256 с.
3. Шиллер Ф. Собр. соч., т. 6. — М.: Гослитиздат, 1957. — 326 с.

REFERENCES

1. Vygotsky L.S. *Psikhologiya iskusstva. [Psychology of Art.]* — M.: Iskusstvo, 1986. — 573 p.
2. Khristiansen B. *Filosofiya iskusstva. [Philosophy of art.]* — SPb.: Izd-vo «Shipovnik», 1911. — 256 p.
3. Shiller F. *Sobr. soch., t. 6. [Coll. cit., vol. 6.]* — M.: Goslitizdat, 1957. — 326 p.

L.S. Vygotsky on Psychological Properties of Art Form Organization

Alexander Sveshnikov

PhD (Arts), professor

UDC 159.964.32

ABSTRACT: The article discusses central concepts of artistic perception and creativity theory as presented in L.S. Vygotsky's treatise "The Psychology of art" which focuses primarily on artistic feeling and catharsis as distinct psychological phenomena. Unlike a widely accepted view, Vygotsky's work shows that form and content in art do not necessarily need to correspond. The perceptual conflict staged by contradictory relationship between the original artistic premises within these two categories is an essential requirement for, and is resolved by, the resulting integrated aesthetic experience. Based on Vygotsky's reasoning, the current article suggests a set of criteria that identify the main characteristics of the compositional organization of a piece of art.

The psychological aspects of artistic perception described by Vygotsky argue for objective existence of aesthetic values. Vygotsky's reasoning emphasizes true aesthetic value of a piece of art and thus provides the foundation for sound argumentation against evaluation approaches based mainly on its worth on the collector's market. This article highlights the parts of his theory that describe the psychological patterns used to resolve perceptive inconsistencies and harmonize personal value systems.

The concepts discussed in Vygotsky's works, in particular his theory of catharsis, reveal deep psychological mechanisms of artistic perception. Such mechanisms reflect the organisational complexity of an art form which may at first glance seem to only be a means of pleasure and entertainment.

KEY WORDS: affect, feeling, imagination, catharsis, art form