

Научная статья / Research article
УДК/UDC 7.01
DOI: 10.28995/2227-6165-2022-4-80-101

Александр Викторович Марков
Alexander Viktorovich Markov

*доктор филологических наук, профессор кафедры кино и современного искусства,
Dr.Habil. in philology, full professor, Chair of the Cinema and Contemporary Art Studies
Российский государственный гуманитарный университет
Russian State University for the Humanities
markovius@gmail.com*

ПСИХОЛОГИЯ ИСКУССТВА КАК ИСКУССТВОВЕДЧЕСКАЯ ДИСЦИПЛИНА THE PSYCHOLOGY OF ART AS AN ART HISTORY DISCIPLINE

В статье рассматривается общеобразовательная и специальная функция дисциплины «Психология искусства» в системе подготовки искусствоведов. Доказывается, что данная дисциплина является частью критической теории, пропедевтична для создания критического отношения как к эстетическому переживанию, так и привычным формам выражения этого переживания. Тем самым, дисциплина компенсирует недочеты в философском образовании искусствоведов и знакомит с принципами построения теоретической системы как постоянного внедрения новых форм рефлексии. Исторический подход при чтении дисциплины никогда не противоречит этим задачам систематизации. Изучение дисциплины позволяет сформировать навыки самостоятельного исследования, умение вычленять теоретическую позицию в авторитетных трудах по теории и истории искусства, наконец, формулировать проблему не как следствие частного эстетического опыта или отдельных процедур знакомства с искусством, но как эффект принятия искусства как динамичной системы оценки и квалификации объектов, процессов и действий.

Ключевые слова: психология искусства, педагогика искусства, Выготский, методика преподавания искусства, критический рационализм, критическая теория

Для цитирования: Марков А.В. Психология искусства как искусствоведческая дисциплина // Артикульт. 2022. №4(48). С. 80-101. DOI: 10.28995/2227-6165-2022-4-80-101

The article deals with the general educational and special function of the discipline "Psychology of Art" in the system of training art historians. It is proved that this discipline is a part of critical theories, propaedeutic for producing a critical attitude to both aesthetic experience and the usual forms of expression of this experience. Thus, the discipline compensates for shortcomings in the philosophical education of art critics and introduces the principles of constructing a theoretical system as a multiple introduction of new forms of reflection. The historical approach to reading the discipline never contradicts these projects of systematization. The study of the discipline allows students to form the experience of independent research, the fitness to find a theoretical productivity in prominent works on the theory and history of art, and finally, to formulate the problem not as a result of aesthetic experience or individual procedures of knowledge, but as an effect of accepting art as a dynamic system for evaluating and qualifying objects, processes, and actions.

Keywords: psychology of art, pedagogy of art, Vygotsky, methods of teaching art, critical rationalism, critical theory

For citation: Markov A.V. "The psychology of art as an art history discipline." *Articult.* 2022, no. 4(48), pp. 80-101. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2022-4-80-101

Преподавание любой дисциплины, даже очень специальной, не может не иметь общеобразовательной перспективы. Для психологии искусства такой общеобразовательной программой оказывается социальный конструктивизм, понимание того, что объекты, которые мы в речи воспринимаем как естественные и существующие в соответствии с доступными нам естественными порядками, на самом деле конструируются по определенным правилам, оказываются экраном такого конструирования в ходе социальных практик и дальнейшей критической пересборки, которую осуществляет уже наука. Под наукой всякий раз следует понимать критическую науку, направленную не на уточнение знания об объектах исходя из тех предпосылок, которые не оговариваются, а как бы являются инерцией дисциплины, ее ремеслом, – но на упорную критическую пересборку объектов, уточнение самих их параметров проявления и возможности положительных утверждений о них.

Этим научная критическая психология отличается от поп-психологии, которая может иметь

своих адептов среди студентов: иногда на занятиях воспроизводят штампы поп-психологии вроде «позитивного мышления», «умения дать выход эмоциям», «дурного влияния компьютерных игр», «окна Овертона» или «Стэнфордского эксперимента» Ф.-Дж. Зимбардо – в таком случае нужно обращать внимание на недостаточную верифицированность этих утверждений, на то, что сами условия Стэнфордского эксперимента (в частности, наличие своеобразных принципов отбора участников) были подвергнуты критике и могут быть вновь подвергнуты критике прямо сейчас на занятии. Поп-психология дурна не тем, что популярна, но тем, что натурализует свой предмет, превращает его в некоторую естественную психическую жизнь, которая как яблоко может подвергнуться порче, как мяч подпасть под воздействие, или, наоборот, выглядеть крепким, здоровым, правильно обтекаемым при определенных усилиях надувания такого мяча или культивирования яблони. Но эти представления, иногда совпадая с аффектами адепта и произвольно принятыми адептом способами фиксации результатов работы с психическим миром, не могут быть названы критическими ни в каком смысле.

Поэтому на семинарах нужно обращать внимание на то, что натурализация предмета в поп-психологии не выдерживает проверки не один раз, а многократно: начиная с того, как языковыми эмоциональными средствами создается некоторый ложный образ «цельности» или «органичности», и заканчивая тем, что маркеры успеха поп-психологии, когда именно достигнута «позитивность» или «защищенность от влияния», выбираются произвольно. Поп-психология поэтому есть идеология, а не наука, в терминологическом смысле ложного сознания. Идеология – некоторые представления, которые блокируют социальную и культурную критику через натурализацию обычаев, выдав социальные практики за естественные или привычные нашей речи, а наше умение испытывать аффекты при встрече с непонятным – за реальное познание окружающего мира.

Вся прочая общеобразовательная перспектива психологии искусства для будущих искусствоведов определяется тем, насколько на факультете освоены основные науковедческие понятия; прежде всего, различие «слабой» и «сильной» исследовательской программы [Браславский, 2021]. Так как это различие не всегда запоминается студентами, и даже более базовые науковедческие понятия как «принцип фальсифицируемости» К. Поппера приходится пояснять примерами, прежде чем критически обсуждать границы его применения (например, в связи с различием между классическим психоанализом и его современными изводами), то это различие поясняется примерами.

Сначала говорится о «сильной программе» в медицине, на примере доказательной медицины, исходящей из редукционистского понимания человеческой органической жизни, но при этом полагающей границы этой редукции как в том числе социальные, связанные с санитарным благополучием. Далее объясняется, как применение «сильной программы» в социальных науках обладает большим критическим потенциалом, чем в медицине, потому что раскрывает характер этих самых социальных границ, например, как они проявляются в качестве «оптики» или наблюдаемого «привычного действия», при этом можно обращаться и к искусствоведческим трудам, где такая критика оптических границ составляет основу методологии [Вязова, Корндорф, 2021] или увлеченного спора с чужой методологией [Ванеян, 2021], что не означает обязательного согласия с положениями этих трудов. Наконец, показывается, как «сильная программа» может быть применена в известных всем искусствоведам дисциплинах, например, в социальной истории, где будет показано, как понимание мотиваций зависит от того, как мы членим саму социальную жизнь, где мы видим узлы, пробуждающие новые мотивации.

Последнее поможет и пониманию истории искусства, где прежде всего в наши дни ставится вопрос, как конфигурация отношений производителей и заказчиков и учреждение определенных фигур внутри этих отношений, таких как «жречество», «спасаемые» или «публика» (причем эти фигуры, как и риторические фигуры, могут кочевать из эпохи в эпоху, меняя свою суть и реальную применимость), определяет признание некоторых процедур деятельности (в широком смысле,

включая процедуру существования результата) как искусства. Сразу надо также оговорить, что в творческих вузах психология искусства преподается на совершенно иных основаниях, в связи с необходимостью принимать практические творческие решения. Предмет данной статьи – только подготовка искусствоведов.

Психология искусства как наука

Студентов обычно поражает, что психология как научная дисциплина достаточно поздно, с появлением в 1879 году психологической лаборатории Вильгельма Вундта. Соединение интроспекции (самонаблюдения) с экспериментальным выявлением процессов психической жизни, не сводящихся только к реакциям, и позволило создать психологию как отдельную дисциплину, отличающуюся от физиологической рефлексологии. Получается, что само понятие «реакция» было подвергнуто критическому пересмотру, будучи встроено в другие аспекты психической жизни. Поэтому психология изучает не «душу», потому что это слово всегда подразумевает эмоциональную реакцию на его содержание и не может быть использовано как термин, но «психическую жизнь» (или «психику» в русской традиции, такое же псевдогреческое слово, как «социум» – псевдолатинское) как определенный экран, на котором мы можем увидеть отношение между физиологической жизнью и наблюдаемыми процессами отношения внутренней жизни человека с окружающим миром, а уже после охарактеризовать отдельные процессы как «реакции».

Главное открытие Вундта в психологии искусства – *фантазия* стала пониматься им не как игра индивидуальной психики, но как социальный факт, как способ адаптировать идеи для восприятия различными людьми. Здесь следует строго различить и несколько раз повторить это различие, понятия «воображения», то есть моделирования отсутствующих здесь объектов («сила воображения» по Дильтею как организующая в том числе и биографию творческого человека), и «фантазии» как социального действия напоказ, где отдаление вещей фантазии от реальных вещей определяется параметрами этого действия, с опорой на соответствующие статьи «Европейского словаря философий» [Кассен, 2015]. Одна из глав «Психологии народов» и называется «Фантазия как основа искусства» (1913) [Вундт, 2014]. Потом это понятие «фантазии» было воспринято психоанализом в виде учения о «фантазмах» как самопроизвольного действия со своими параметрами.

Основные тезисы Вундта следует представить так (можно соотносить их с положениями Дильтея, если далее какая-то из работ Дильтея будет изучена подробнее):

1. Психическая жизнь – это связывание содержаний опыта (но не самих предметов опыта);
2. Единство психической жизни определяется не единством «души», которой как субстанции не существует, а восприятием психических явлений как связанных (тем, что Кант назвал «apperception», отличающейся от просто «перцепции»);
3. Экспериментальная психология способна установить параллелизм психических и физических процессов;
4. Психические явления всегда включают в себя волю, и в зависимости от направленности воли, ее вектора, это бывают «чувствования», «аффекты», «представления», которые и позволяют и реализовывать собственную волю, и воспринимать чужую волю;
5. Фантазия тогда – это игра воли, а не ее применение, вовлекающая и других в эту игру.

Здесь следует спросить студентов, почему все пять тезисов относятся не к индивидуальной психологии, а к социальной, и только после внятных ответов по каждому тезису двигаться дальше.

Позитивизм достаточно представить Гербертом Спенсером (1820–1903), показав, как он тематизировал открытие Гельмгольца, что энергию можно «накапливать», что противоречило представлению об энергии Аристотеля и Лейбница как о чистой деятельности [Бибихин, 2010]. Благодаря более Спенсеру, чем Гельмгольцу, понятие о «накоплении» и «трате» психической энергии стало нормативным для ранней психологии, в диапазоне от К. Бюхера (создателя теории происхождения искусства из трудового ритма как оптимизации траты энергии) [Марков, 2017]

до З. Фрейда. Это позволяет поставить вопрос о роли проводников идей (можно указать на вклад Г. Спенсера в социологию созданием терминов «социальный институт» и «тип общества» – аграрный, индустриальный и т. д., определивших интеграцию всех исследований культуры в социальные исследования), а не только их изобретателей, в создании передовых исследований, которые обязаны не воспроизводству знания, а профессиональному взаимодействию над границами дисциплин для создания поворотных терминов и концепций, характеризующих саму структуру современного знания и определяющих возможность его дальнейшего развития.

Сразу следует оговорить, что предшественниками научной психологии оказываются все, кто последовательно разделяют чувство и волю не просто как функции «души», но как некоторые типы отношения к предметности. Скажем, Мен де Биран (1766–1824) открыл, что внутреннее я, внутренний мир, не может быть предметом чувственного опыта, но требует усилия воли для своей верификации (здесь следует также обратиться к статье «Я» в [Кассен, 2015]). В последующей философской традиции эта интроспекция была расширена, так, для Анри Бергсона внутреннее переживание времени не есть чувственное переживание привычной предметности. Знакомство с Уильямом Джеймсом или Анри Бергсоном здесь зависит от культурных интересов студентов, скажем, при разговоре об Уильяме Джеймсе необходимо будет упомянуть его брата Генри Джеймса и изобретение техники «ненадежного рассказчика» в романе «Поворот винта» (1898), где тоже интроспекция тем самым не сводится к чувственному восприятию и системе чувственных реакций.

Конечно, при рассмотрении вопроса о рождении научной психологии понадобятся экскурсы в то, как был изобретен базовый аппарат научной психологии, в том числе, что позволило психологии воспринять термины физиологии, такие как стимул и реакция. Для этого нужно указать, что схему стимул-реакция обосновал Эрнст Вебер (1795–1878), который создал достаточный экспериментальный аппарат для проверки порога ощущения – тем самым, аппаратная техника определяет, где мы имеем дело с психическими явлениями, зависящими не от автономной физиологической жизни, а от выстраивания самим субъектом в себе этого экрана психического, такого контроля за своими реакциями и отработки реакций. После Э. Вебера или Гельмгольца, даже если мы говорим о психической жизни как результате эволюционной адаптации, всё равно мы должны признать, что данные моменты адаптации, такие как скорость, качество и интенсивность реакций, может изучать только психология, а не физиология, каковая исследует реакции на среду, но не развитие реакций как таковых.

Уже здесь можно объяснить студентам, почему психология как научная дисциплина была создана Вундтом как «психология народов», иначе говоря, как *социальная психология* – чтобы освободиться от натурализма и тех слабых программ, которые грозили превратить отдельные наблюдения за пациентами в основание для упрощенного применения вперемешку как научно-эволюционного биологического, так и вненаучного бытового знания. Студенты обычно с большим вниманием относятся к рассказам о Германе Гельмгольце (1821–1894) – о его машинах, фиксирующих реакции и раздражения, благодаря чему удалось установить, что нервная деятельность имеет собственную структуру, что нерв – это не просто струна, а часть сложной машины, в том числе осваивающей время (и здесь можно перебросить мост к Бергсону и потом Хайдеггеру). Так обособление предмета психологии сопровождалось признанием за психической жизнью не только способности поддерживать свое существование длительное время, но и осваивать и интерпретировать само время, определенным образом смотреть на собственный опыт, от чего можно провести линии к разным направлениям философии и науки XX века, но прежде всего к интерпретирующей психологии Вильгельма Дильтея.

Вильгельм Дильтей (1833–1911), как автор ключевой книги «Идеи к описательной и расчленяющей психологии» (1894), обычно мало знаком студентам, несмотря на весь его вклад в понимание специфики социально-гуманитарного знания («наук о духе»). Здесь изложение лучше начинать, пользуясь изданием [Дильтей, 2016] и предисловием А.В. Лызлова к нему, с самой программы описательной психологии: она не дает объяснения явлениям, но постоянно их

«перечитывает», смотрит, как именно целостное переживание выглядит изнутри самой психической жизни связным, так что мы можем смотреть на детали. Такое «перечитывание», которое и составляет специфику «наук о духе», лучше всего пояснить примерами детализации в живописи (спросив у студентов, какие работы о детали в живописи они уже рассматривали на историко-искусствоведческих занятиях), как увлеченное рассмотрение нюансов позволяет заметить детали, которые оказываются ключевыми для переживания, делают ее более взрослым, так что при знакомстве с искусством мы «растем». Тогда как эксплуатация этого увлеченного рассмотрения без детализации оказывается китчем: можно привести пример рассказа Глеба Успенского «Выпрямила» (1885), где учитель Тяпушкин не едет второй раз к благородной статуе, так как переживание, которое и определило его личное развитие, лучше будет поддерживаться обычаем, нормативом, таким как репродукция, чем новой встречей, которая может разочаровать, оказаться просто идеологическим повторением знакомого переживания. Также можно рассмотреть две встречи Сергия Булгакова с Сикстинской Мадонной [Аверинцев, 2003], где первая встреча и была раскрытием всей будущей философии личности, разрабатывавшейся этим мыслителем, тогда как вторая встреча оказалась просто столкновением с идеологией, с тем, что злоупотребляет реакциями, а не позволяет их регулировать и критически воспринимать.

Рассказ об Уильяме Джеймсе (1842–1910) как авторе книги «Принципы психологии» (1890) имеет еще то преимущество, что введенное им различие «данных сознания» (отдельных раздражений и реакций) и «состояний сознания» (способов отношения к происходящему, включая «поток сознания») полезно не только для понимания явлений литературы и искусства XX века. Различение между предметом знания и содержанием знания, наблюдаемым и конструируемым, стало общим методологическим в науке XX века, выражаясь, в частности, в различении «объекта» и «предмета» в наших научных работах. Но работы Франца Brentano, Казимира Твардовского или Эдмунда Гуссерля, где это различие проводится последовательно, сложны для студентов – из всех мыслей Brentano студентам можно без ущерба представить только «интенциональность», сопоставив ее с инстинктом и спросив студентов об их общем отношении к действительности, тогда как понятия Гуссерля, такие как «естественная установка» и «эпохе» станут понятны студентам, не слушавшим систематический курс философии XX века, только когда они усвоят особенности критического рационализма в социально-гуманитарных науках XX века после нескольких занятий. При этом студенты хорошо реагируют на рассказы о личности Франца Brentano: о роли его дяди Клеменса Brentano в создании новых типов романтического социального воображения («Волшебный рог мальчика» и «Евангелие Анны-Катарины Эммерих»), о его духовном сане, преподавательской харизме, об аристотелевском и средневековом происхождении термина «интенция» и другие.

Следует непременно сказать и о значении школы Франца Brentano в становлении гештальт-психологии, рецепированной Выготским во всех подробностях [Завершнева, Осипов, 2012]. Термин *гештальт* в новом смысле стал употреблять ученик Франца Brentano Христиан фон Эренфельс в книге «О гештальт-качествах» (1890). В них он ввел понятие о том, что есть и качества, которые не выводятся из опыта, например, чувство целого или чувство живого. Эти идеи были развиты Стефаном Витасеком, который и сформулировал «структурную психологию» или гештальтпсихологию в работе «Общий очерк психологии» (1907). Витасек, опиравшийся на Теодора Липса и Густава Фехнера, настаивал на том, что эстетика «экстра-объективна», то есть принадлежит не объекту, а состоянию сознания. Согласно Витасеку, оспаривающему материалистический детерминизм, сознание может управлять своими представлениями: например, когда мы слушаем музыку, мы можем вычленять тон и обертон, хотя объективно звучит просто поток звуков как колебаний и воздействий. Соответственно, гештальт-психология изучает, как деятельность сознания может проникать во все переживания, как, например, мы не просто реагируем на красный цвет, а выстраиваем определенную модель, где красное – это цвет, а не оттенок.

Здесь Витасек вел диалог с ведущим австрийским экспериментальным психологом (создал Институт психологии в Граце в 1896 г.), тоже учеником Брентано и учителем К. Твардовского Алексиусом фон Мейнонгом, который изобрел термин «комплексия», то есть предмет более высокого порядка, который мы конструируем сознанием, а не воспринимаем чувствами, – это как раз тот самый гештальт. Так, мы воспринимаем красный цвет и круглую форму, то есть два образа, но гештальт, красный мяч, конструируется нашим сознанием. При этом так же могут быть сконструированы несуществующие предметы, например, «алмазный мяч», которые не существуют, но которые могут быть предметом предположения, но не суждения. Равно как мы можем судить о музыке, – но об отдельных ее голосах или тонах, таких комплексиях нашего сознания, можем только делать предположения, утверждения. Теории в духе Мейнонга повлияли на теорию фактов Л. Витгенштейна и теорию полифонии М. М. Бахтина.

При объяснении самого смысла слова *Gestalt* и его отличия от другого термина для формы, *Bild*, следует пользоваться следующей таблицей (таб. 1):

Bild (картина)	Gestalt (структура)
ограниченная рамой форма: икона, картина	не ограниченная рамой форма: предмет быта, предмет мебели (ср. анализ «ручки» Г. Зиммелем [Зиммель, 2006])
соответствует эстетическим ожиданиям	соответствует эстетическим интуициям
имеет внешние законы (канон)	имеет внутренние законы (устройство)

Таб. 1.

Студентам предлагается найти гештальты в организации их повседневности, в каких действиях они сталкиваются не просто с образами, но с гештальтами. Например, какими гештальтами располагает университет, где есть не только впечатления (картины), но и способы передачи знания?

Создатель классической гештальт-психологии – австрийский и американский психолог Макс Вертгеймер (1880–1943). В 1910 году он открывает «фи-феномен»: вспыхивающие с определенным интервалом источники света мы воспринимаем в зависимости от длины интервала то как вспыхивающие одновременно, то как вспыхивающие последовательно, то как движущиеся. Тем самым было опровергнуто учение Вундта об «элементарном переживании», о том, что «движение» это другое элементарное переживание, чем вид вещи. Фи-феномен во многом лежит в основе авангардного искусства, где как раз движение разлагается на кадры и монтируется по определенным законам, «скакала крашенная буква» (В. В. Маяковский, «Уличное»). Схема гештальт-психологии может быть представлена так, где 1 означает завершённое действие, а 0 – незавершённое, открытое будущему действие (таб. 2):

Практическая деятельность	Незавершённая структура	1 0 1
Наука	Несовершённая структура	1 0 0
Искусство	Открытая структура	0 0 1

Таб. 2.

Эту схему следует использовать при чтении Рудольфа Арнхейма (1904–2007), чтобы разобраться, когда он говорит собственно об искусстве, а когда – о научных или практических способах восприятия искусства. Если позволяет время, мы читаем на одном из семинаров Арнхейма, сравнивая английский оригинал и сокращенный русский перевод [Арнхейм, 1974].

Главный контекст становления научной психологии может быть освещен как споры конца XIX и начала XX века о «психологизме»: раз всё, что мы знаем об окружающем мире, мы знаем благодаря нашей психической деятельности, не означает ли это, что психология может заменить другие науки. На этот вопрос был дан отрицательный ответ: появились феноменология (Гуссерль), герменевтика (Дильтей) и неокантианство (Коген, Наторп), исходившие из того, что метод познания не может быть сведен к наблюдаемой психологической жизни, даже если развертывается в ней, – хотя бы потому что познание имеет свои ограничения и ситуации, никак не следующие из прежних психических состояний. По сути, этот отрицательный ответ и открыл дорогу модернистскому искусству в широком смысле, которое как раз исходит из возможности новых форм выразительности, не сводимых к прежним наблюдениям: условный «модернизм» взял верх над условным «реализмом». Другой контекст – революция в естественных науках: создание в 1905 году специальной теории относительности Альбертом Эйнштейном, в которой согласование (синхронизация) физических процессов не сводится к причинности внутри этих психических процессов, но представляет собой автономную выработку самих «точек зрения» и позиций. Эта революция была воспринята и философией, достаточно указать на *Dasein* М. Хайдеггера [Хайдеггер, 1997] как особую ситуацию бытия, не сводящуюся к качествам, характеристикам и порядкам восприятия бытия.

На следующем этапе следует рассказать, сколь многообразными путями шло влияние научной психологии в России [Сироткина, 2008; Сироткина, Смит, 2016]. Так Жан-Мартен Шарко (1825-1893), учеником которого был как З. Фрейд, так и В. М. Бехтерев, ввел понятие «постоянный раздражитель», сразу имевшее социальное измерение, объяснявшее, как не только люди, но и массы поддаются внушению. Его же понятие о «периферической нервной системе» (всех нервах кроме головного и спинного мозга) позволило локализовать рефлексy и тем самым различать поверхностное и глубокое воздействие впечатлений, без чего невозможна была бы спецификация искусства в отличие от жизненных переживаний у Выготского. Теодюль Рибо (1839–1916) создал понятие «ангедония», нежелание переживать даже приятные впечатления, что, конечно, способствовало растождествлению «искусства» и «наслаждения», раз ангедонику искусство доступно, и «аффективная память», понятие, востребованное в системе Станиславского и объясняющее, как актер проживает жизнь на сцене, не будучи погружен в саму стихию жизни. Здесь можно сразу указать на культурный контекст ранней массовой культуры (оперетта, кабаре), где как раз используются предельно искусственные шутки, запоминающиеся «мемы» по Докинзу, которые при этом позволяют воспринимать это искусство людям с разным настроением и разной готовностью наслаждаться.

Далее можно завершить занятие знакомством с собственно русской психологией. Главной фигурой здесь должен стать Николай Яковлевич Грот (1852–1899), автор книги «Основания экспериментальной психологии» (1896), обосновавший схему ощущение - чувствование - мышление - воля. Эта схема подразумевает, что восприятие даже базовых интуиций, таких как пространство и время, конструируется на переходе от ощущения к чувствованию, и что строго индивидуальной психологии быть не может, раз уже чувствование конструируется как всеобщее свойство, а далее происходит переход к мышлению как нормативному. Иначе говоря, Грот подверг резкой критике идею души как отдельной субстанции, показав ее многоэтапное конструирование через ощущение времени и через способность мыслить мысль. Его друг и коллега, русский философ-идеалист Вл. С. Соловьев (1853–1900), также доказывал, что индивидуальная душа не является субстанцией, потому что не может себя реализовать отдельно от условий своего существования, а субстанцией является только некая мистическая душа мироздания – божественная София, которая и производит и само мышление, и способность переживать. Понятно, что такое объяснение, как София, не может использоваться в научной психологии; но рассмотрев это философское учение, мы еще раз поймем преимущества конструктивизма над натурализмом.

«Психология искусства» (1924) Л. С. Выготского на занятиях по психологии искусства

Лев Семенович Выготский (1896–1934) оказывается центральной фигурой любого изложения психологии искусства, будь то краткого или развернутого. Прежде всего, можно обратить внимание на цитируемость Выготского: среди всех гуманитариев, живших в нашей стране, М.М. Бахтин и Л.С. Выготский будут с большим отрывом лидерами цитируемости. Иначе говоря, их идеи не просто востребованы, но востребованы как магистральные, определяющие профиль развития научного знания, хотя к каким дисциплинам относится это знание, потребует отдельных комментариев. В качестве лирического отступления можно указать на то, что ни Бахтин, ни Выготский не имели законченного высшего образования, но при этом сразу же обращались к образовательным практикам, создающим само высшее образование, к дискуссиям вокруг передовых идей в науке, результаты которых и должны были определить, что в высшем образовании останется востребованным, а что уйдет как необязательное. Выготский, изучавший одновременно юриспруденцию, медицину и гуманитарные науки, учился среди прочего на историко-философском факультете Университета Шаняевского. Если кто-то из студентов читал роман «Голем» Г. Майринка, следует сказать, что его переводчиком был двоюродный/сводный брат нашего героя Давид Выгодский, и обсудить, как устроено в этом романе «достоверное знание», а как – «конструирование субъекта», чтобы показать, что не только личность, но и субъект в эту эпоху перестал быть целостной инстанцией опыта. Можно связать этот распад инстанции опыта и с многофункциональностью, свойственной Выготскому, Бахтину, Шпету, Бердяеву и другим его русским современникам: работать сразу на нескольких работах и во многих учреждениях – можно упомянуть, если это близко студентам, Николая Николаевича Веденяпина из романа «Доктор Живаго» Б. Пастернака, похожего на всех этих деятелей своей непредвзятостью, борьбой с догматизмом и умением привести живую дискуссию и новую ноту в любую дисциплину. Следует перечислить, где работал Выготский в 1919-1923 годах: в Гомеле учителем литературы в советской трудовой школе, педагогическом техникуме, в профтехшколах печатников и металлистов, на вечерних курсах Губполитпросвета, курсах по подготовке работников дошкольных учреждений, летних курсах по переподготовке учителей, курсах культработников деревни, Соцвоса, в народной консерватории и на рабфаке, и параллельно как театральный критик, редактор и издатель. Надо предложить студентам подумать, что общего было между этими учреждениями как новаторскими социальными институтами (правильный ответ: постоянное обновление кадров, поиск нового языка общения между всеми, управление эмоциями, обучение тех, кто будет не только работать, но и учить или консультировать в разных формах).

Непрерывно при разговоре о Выготском упоминается его дебют: статья о Гамлете 1916 года. Здесь оказывается необходимо остановиться на спорах о Гамлете как зеркале модерности (современности, современного человека), начатых Георгом Брандесом [Шестов, 1898]. Тезис о Гамлете как первом современном человеке, в котором нет единства чувства и воли, но напротив, разлад между сознанием и действием, вызвал большие споры в том числе в России: так, молодой Павел Флоренский (в 1905 г.) считал Гамлета первым настоящим христианином, который действует не по заповедям, а в силу свободного выбора, истины, которая освобождает [Флоренский, 1989], а Лев Шестов – первым критиком рационализма, который понял, что невозможно обосновать или подвергнуть сомнению все волевые решения, опираясь только на рационализм. Таким образом, Гамлет оказался для тогдашних дискуссий и способом спроектировать будущее западного человека: каким он станет, если встретится с собой.

Биография Выготского как создателя психологической лаборатории в Гомеле (1923) и реорганизаторе психологических исследований в Москве, Ленинграде, Харькове и Ташкенте может быть рассказана не обязательно подробно, но при этом надо обратить внимание студентов на два обстоятельства: создание непрерывных традиций в разных городах, которые было нетрудно возобновить в 1960-е годы, и открытие экспериментальных станций по сбору необходимой

информации, благодаря чему учение Выготского о развитии сразу проверялось и могло дальше применяться в любых регионах и странах. Скорее надо обратить внимание на сотрудничество с А.Р. Лурия, создателем культурно-исторической психологии и нейропсихологии функциональной асимметрии полушарий мозга, то есть тех идей, которые в советское время вошли в общую культуру гуманитариев и потому обеспечивали и непрерывную востребованность психологии. Еще один важный эпизод, который часто уходит из внимания рассказывающих о Выготском – это как Выготский принял в свой институт учениц Курта Цадека Левина: Нину Каулину, Гиту Биренбаум, Блему Зейгарник – что обеспечило международное измерение его школы.

Левин был учеником неокантианца Алоиза Рия, который «превратил» Ницше из писателя в философа, то есть как раз показал пример универсализации парадоксальной художественной литературы, превращения ее из чтения для удовольствия в распознавание симптомов и перспектив эпохи, что делает во многом и Выготский в своей «Психологии искусства» (1925) [Выготский, 1987]. Ницше, которого Дильтей всерьез не воспринимал, сделался для Рия критиком грамматического когнитивного искажения, когда наши представления о субъекте, объекте, действии, внушаются нам знакомой нам грамматикой – и следовательно, он открыл возможность нового, критического подхода к человеческой деятельности, исходя из того, что она всякий раз формируется столкновением с реальностью, представленностью человека реальности. Некоторые открытия этой школы Выготского–Левина мы знаем даже в быту, например, «эффект Зейгарник», неспособность помнить завершённые действия как уже выяснившие отношения с реальностью, скажем, закрыли ли мы дверь ключом.

Идеи Выготского, связанные с психологией развития, можно представить в следующих тезисах:

1. Развитие человека нельзя свести просто к прохождению определенных стадий формирования, наоборот, каждая стадия является завершённой и соответствующей функциям человека в этом возрасте, новая стадия оказывается результатом расширения социального опыта;

2. Социальный опыт не приобретает постепенно, а усваивается полностью, хотя и несовершенно, на каждом этапе развития. Маленький ребенок – уже вполне социальное существо;

3. Игра не является потребностью человека, но напротив, побочным эффектом социализации. Человек не испытывает потребности играть в торт, но кушать торт;

4. Мышление и речь – это не зависимые друг от друга явления, но две стороны единого процесса семантизации вещей при освоении мира. В противном случае мы должны признать у человека не сознание, а инстинкты;

5. Понятие является не формой или продуктом мышления, но моментом соединения воображения и мышления.

Студентов следует попросить сказать, почему ни один из этих тезисов не мог бы быть сформулирован на основе «грамматического эссенциализма», принятых в XIX веке представлений о субъекте и объекте как базовых инстанциях и о действии как простом соответствии значению глагола. После правильных пояснений студентов и можно перейти к самой книге «Психология искусства», для чтения по главам, предварив, если необходимо, разговор о книге историческим очерком отношений власти и культуры в тот период, сказав и о причинах литературоцентризма (литература как универсальная среда политических высказываний). Тогда нужно упомянуть в это уже опасное для свободной мысли время наличие фракций в партии, каждая из которых поддерживает свои явления культуры, например, Троцкий поддерживал Есенина, Бухарин – Пастернака, а Сталин (сначала умеренно) – Маяковского. Этим фракциям отвечали и литературно-художественные движения, например, ЛЕФ как движение ленинизма, а РАПП – как движение раннего сталинизма. Выготский был ближе всего к Плеханову, Троцкому и Луначарскому, в каком-то смысле его «противочувствование» как базовый термин напоминает идею перманентной революции Троцкого, как постоянного отодвигания границ реального при действии внутри реальности по правилам реальности, но при этом Выготский старался соблюдать равновесие и не присоединялся ни к какой фракции.

Далее изложение книги Выготского, прежде перехода к анализу отдельных глав, подчиняется привычной студентам структуре научной работы и служит в том числе подготовке к правильному структурированию выпускной квалификационной работы. Поэтому порядок изложения на лекции подчиняется традиционному: цель и задачи, особенности изложения, методология, основное содержание.

Цель книги: обосновать, что субъект искусства (его создания, восприятия, переработки) отличается от бытового, эмпирического, повседневного субъекта. Искусство поэтому нельзя считать ни «самореализацией», ни «выполнением общих правил».

Задачи книги:

1. Показать недостаточность экспериментальной психологии и описательной психологии для изучения искусства и необходимость изучения состояний сознания;

2. Показать, что обыденные и философские представления о субъекте творчества и субъекте восприятия искусства устарели, а прежние попытки обосновать сами условия такой субъективности (Б. Христиансен, с которым Выготский спорит) недостаточны;

3. Показать, что искусство изменяет не только интенсивность и качество, но и порядок аффектов и их отношение с закономерностями сознания.

Студентам предлагается дискуссия, все ли эти задачи решены в той психологии, которая им известна. Можно ли сказать, что известные им психологи, в том числе популярные, учитывают предложенное Выготским решение этих трех задач? Насколько тот способ объяснять искусство, который студенты встречали в популярных лекциях и книгах, учитывает эти тезисы Выготского (усвоенные прямо или из вторых-третьих рук), а насколько их учитывают кураторские проекты в области современного искусства?

Основные особенности книги:

1. Полемичность – Выготский посвящает целые главы полемике с наиболее модными и расхожими теориями своего времени;

2. Диалогичность – ссылаясь в том числе на советских партийных деятелей, Выготский стремится расширить круг читателей, включив туда и советское начальство;

3. Иллюстративность – Выготский ссылается по преимуществу на примеры из художественной литературы, так как они на памяти у любого читателя его книги, в отличие от произведений театрального, музыкального, изобразительного или пластического искусства.

Метод книги:

структурно-аналитический: реконструируется структура стимулов в произведении искусства и структура реакций воспринимающего, и из этого делается вывод о специфике искусства в отличие от не-искусства.

Основные наблюдения Выготского на протяжении всей книги:

1. В искусстве материал меняет свое первоначальное назначение;

2. В искусстве наблюдается «противочувствование» как встречное движение двух противоположных реакций;

3. В искусстве существенно «чуть-чуть», то нюансирование, которое определяет специфически эстетическую, а не практическую реакцию;

4. В искусстве всегда есть социальный смысл, оно обращено к социальному опыту аудитории, а не отдельного воспринимающего;

5. В искусстве показывается, как сам субъект (Гамлет у Шекспира, Оля Мещерская у Бунина) оказывается под вопросом при встрече с собой, оказывается местом катастрофы, которая только и позволяет пробудить противочувствие;

6. В искусстве катарсис определяется не характером эмоций (как в теориях «заражения» Л.Н. Толстого и «вчувствования» В. Воррингера), а завершенностью работы над материалом.

Студентам, которые прочли книгу Выготского, предлагается подобрать цитаты, отвечающие всем этим шести тезисам. Понятие катарсиса, которое Выготский объясняет в конце книги [Улыбина, 2006], потребует сразу обращения к убедительной теории катарсиса как структурного

элемента, «бога из машины», развязки с участием высших сил, и наводящих порядок там, где человек это сделать не может, с указанием на то, что в трагедии Гамлета богом из машины должен стать сам человек. Теория катарсиса может быть представлена в следующей таблице (таб. 3):

Античное понимание	Расхожее современное понимание
структурный элемент (развязка)	психологический элемент (итоговое восприятие ситуации)
поддерживается одной художественной структурой (трагедия)	поддерживается разными художественными структурами (говорят о «лирическом катарсисе»)
доставляет один тип интеллектуального удовольствия (безвредную радость)	доставляет сразу несколько типов интеллектуального удовольствия
может интерпретироваться как интеллектуально (прояснение), так и телесно-эмоционально (ритуальное очищение, медицинское вмешательство)	интерпретируется всегда смешанно, как форма интеллектуально-эмоциональной рефлексии.

Таб. 3.

При рассмотрении таблицы студентам предлагается обсудить, как тезисы Выготского позволяют и подвергнуть критике расхожее современное понимание, и показать, что античное понимание может быть так же приспособлено к современной литературе и искусству, как Бахтин приспособил понятие «мениппея» к Достоевскому. Об этом студенты должны говорить подробно, чтобы уяснить, как работает научная критика бытовых представлений.

Основные оппоненты Выготского:

1. Формалисты и футуристы – их он упрекает в ситуативном понимании эффектов формы как всегда разовых;
2. Психоаналитики – их он упрекает в том, что одна из двух реакций противочувствования понимается как всегда статическая и принадлежащая порядку бессознательного;
3. Традиционные психологи, включая экспериментальных – их он упрекает в сближении субъекта искусства с субъектом бытового опыта и неразличении эмоций от искусства и эмоций от реальности.

Разговор об этих оппонентах, по опыту, должен быть долгим. Так, говоря о русском формализме, следует рассмотреть не только манифесты Шкловского и его основные понятия в контексте эпохи, с опорой, например на [Гюнтер, 2009; Ямпольская, 2019, с. 62-75], его расставание с эпохой эклектики в «Воскрешении слова» и понятие приема в работе «Искусство как прием», но и статью Эйхенбаума «Как сделана Шинель Гоголя» (1919) [Эйхенбаум, 1969]. При этом надо указать, что открытие Эйхенбаумом принципа сказа, противостоящего принципу письма у героя «Шинели», вписывается в более широкий контекст: восприятие Акакия Акакиевича как оскорбительной карикатуры и одновременно нарушения личного пространства Макаром Девушкиным, героем Достоевского, дальнейшее развитие этого типажа как отрицательного в рассказе Чехова «Человек в футляре», наконец, понимание Набоковым финала «Шинели» не как мистического, а как реалистического, исследующего «бормотанием» неофольклорные принципы распространения слухов (на самом деле продолжает орудовать и срывать шубы не найденная полицией банда, ограбившая самого Башмачкина, но городские слухи, запомнившие Башмачкина, сваливают всё на жертву) [Набоков, 1996, с. 130]. Следует привлечь и новейшие герменевтические работы, в которых показывается зависимость Башмачкина от бюрократических деформаций грамматики в сторону безличности [Погребняк, 2022]. Поэтому здесь правильным будет говорить о соединении письма и сказа: в отличие от нормированного письма Башмачкина, которое не спасает его от катастрофы, не проходит проверки социальной реальностью, сказовое письмо самого Гоголя должно было очаровать социальную реальность, спасти и улучшить Россию – поэтому он губит своего

героя, чтобы показать дополнительную власть собственного художественного письма. Таким образом, противочувствование есть в самом бытовании «Шинели», и отрицая понимание сказа как приема, Выготский не отрицает столкновение власти слов героя и автора, только то, что у Бахтина было бы «скандалом» при дурном исходе и «полифонией» при хорошем исходе, у Выготского оказывается «противочувствованием», при котором сам читатель, развиваясь, выстраивает себе хороший исход.

При рассмотрении того, как Выготский критикует учение А. А. Потебни об образе, следует сразу указать, что русское слово «образ» соответствует следующим классическим понятиям (смысл которых можно установить по [Кассен, 2015]) (таб. 4), и что учение Потебни основано во многом на сознательном смешении этих понятий, которое лежит в основе и школьного понимания «образности» русского литературного языка и художественной литературы.

Соответствие слову «образ» в греческом и латинском языках	Значение
схема / фигура	изначально «поза», телесная выразительность, далее метонимически – речевая выразительность.
идея, эйдос, идол, морфе / форма, формула	вид, внешний вид, общее представление о вещи, принимаемое в качестве видимого, где не различается истина и видимость; при этом не требуется сходство, но только соответствие виду вещи, символизирующее общие свойства.
икона / симулякр	обозначение вещи, обладающее внешним сходством с вещью, однозначно указывающее именно на эту вещь, полномочно представляющее ее частные свойства.
тип (нельзя смешивать с понятием характер – дурной след, испорченность, или же достоверная копия, переводится как «начертание»).	оттиск, след, печать, копия, с идеей передачи подлинного, уполномоченной свыше передачи, запечатанного письма от авторитетного адресанта
парадигма / экземпляр (отчасти и слово символ, в начальном смысле «пин-код», половинка дощечки, которая авторизует человека перед другим человеком, имеющим другую половину, благодаря уникальности скола)	демонстрируемый пример, по которому можно сделать вывод и о других вещах того же ряда.
троп / модус	в выражениях вроде «образ действия» или «образ мысли».

Таб. 4.

Студентам предлагается сказать, какие из видов искусств больше всего соответствуют какому пониманию «образа», а уже исходя из этого – как адаптировать понятие «противочувствование», созданное Выготским на материале художественной литературы, для разных видов искусств.

Наконец, лучше всего закрепит изучение книги Выготского сравнение с мировой межвоенной психологией, но также и с новейшими продолжениями в русской психологии по ее обзорам [Акопов, 2018; Громыко, 2018]. Для рассмотрения межвоенной психологии искусства выбраны две книги середины 1930-х годов. Дж. Дьюи представлял прагматизм – учение о невозможности

обосновать истину только с помощью языковых и речевых средств. Основные тезисы книги Дж. Дьюи «Искусство как опыт» (1934) [Dewey, 1934] таковы:

1. Гуманитарное знаточество создано капитализмом, национализмом и империализмом;
2. Искусство расширяет и усиливает жизненный опыт, а значит, в какой-то мере оно более живое, чем повседневная жизнь;
3. Искусство противопоставляет прерывному бытовому опыту (опыту сопротивлений) непрерывный опыт исполняемых и завершаемых переживаний;
4. Произведение искусства не репрезентирует вещь, а генерирует эмоцию, которая сливается с предыдущими эмоциями воспринимающего;
5. Действие искусства – тотальный захват, в котором не различаются средства и цель.

Студентам предлагается обсудить, какие из этих идей наиболее востребованы современном искусством, какие из этих идей как бы поправил Выготский, наконец, какие из этих идей позволяют быстрее адаптировать идеи Выготского к живописи, музыке и другим искусствам.

Основные тезисы книги Хайдеггера «Источник произведения искусства» (1936, в переводе А.В. Михайлова «Исток художественного творения», существует также неопубликованный перевод автора статьи) [Heidegger, 2012] могут быть подытожены так:

1. Способ существования произведения искусства не сводится ни к способам существования художника, ни к способам существования искусства;
2. Вещь – единство не только формы и содержания, но и единство свойств и ощущений.
3. Существует последовательность: вещь-изделие-произведение. Источник последовательности – не форма и содержание, а особый способ реализации истины, полагания ее в изготовлении изделия и самообъявления в произведении. (Деррида ввел принцип «паспарту», некоей рамки истинности произведения, которое и делает его законным в искусстве, поддерживающий эту последовательность);
4. В произведении продуктивнее всего идет спор между «землей» (принципом труда) и «миром» (принципом созерцания);
5. Истина – это механизм самообнаружения, и произведение искусства позволяет инвестировать эту энергию самообнаружения в творчество.

Студентам предлагается вычленил, какие из этих идей больше напоминают Выготского, а какие – психологию до Выготского: Brentano, Wundt и других уже изученных авторов. Также предлагается свести все пять тезисов в одну формулу, так, чтобы в ней обязательно было слово «истина», а далее подумать, чем может обогатить подход Выготского этот разговор об истине.

Психоанализ искусства и после него

Разговор о психоанализе следует начинать с предыстории термина «бессознательное», который получил в конце XIX века много приверженцев (Э. фон Гартман, Т. Липпе, Г. Лебон и другие). Здесь сразу следует сказать, что схему бессознательное – перцепция – чувство предложил Г.В. Лейбниц («Монадология», 1720), чтобы объяснить, почему наше сознание работает сразу со множеством данных из окружающего мира, сохраняя свою автономию. Бессознательное оказывалось тем, что позволяет нам вообще начать восприятие, собрать материал, тогда как чувство поневоле приобретало творческое измерение. Эта концепция и определила те романтические представления о «творчестве» как образцовой инстанции личной автономии, которые и вошли в наш бытовой язык. Но при этом сразу нужно сказать, кратко пересказав студентам книгу Вальтера Беньямина о Шарле Бодлере [Беньямин, 2015], как в XIX веке произошел кризис личности, который в XX веке оказался «кризисом гуманизма». Схему Лейбница первым пересмотрел ученик Франца Brentano Казимир Твардовский в своем труде «Идея и перцепция» (1892), где показал, что порядок восприятия зависит не от устройства нашего сознания, но от способа начального отношения к реальности, тем самым заменив натурализм – конструктивизмом (который мы и изучаем со студентами на протяжении всего курса). Поэтому после Твардовского, одного из лидеров научной

психологии начала XX века, стало уже невозможно говорить о «личности» просто как о неизменной инстанции, самой оценивающей свое развитие, но само ее развитие стало социальным фактом, частью коллективной психологии, например, типичного детства, где ребенок конструирует свой мир переживаний и представлений, но внутри общей содержательной рамки социализации и приобретения востребованного опыта.

Для понимания того, что такое перцепция, и как этот термин пополнялся новыми значениями, можно пользоваться следующей таблицей (таб. 5):

период развития мысли	незаинтересованное отношение	заинтересованное отношение (ср. трактовка Хайдеггером <i>inter-est</i>, находиться посреди)
<i>Новоевропейская теория восприятия (Беркли, Юм и другие)</i>	percept	see
<i>Рёскин, Липпе</i>	синхрония	диахрония и тайминг (учение Рёскина о необходимости рассматривать произведение искусства какое-то время)
<i>Шпет</i>	концепирование	компрегенсия
<i>Витгенштейн («смена аспекта»), Зедльмайр (ракурс), Мальро («стиль растет из стиля, а не из жизни»)</i>	восприятие как таковое	аспект, стиль, режим восприятия
<i>Критическая теория</i>	ощущение (в т. ч. в форме идеологии)	оптика (в т. ч. в форме принятия или критики идеологии)

Таб. 5.

Сразу же можно обсудить произведения русской литературы о детстве («Детство» Л. Толстого, «Детство Люверс» Б. Пастернака, «Детство Никиты» А.Н. Толстого», «Страна Мерце» М. Шагинян, «Кондуит и Швамбрия» Л. Кассиля и другие), обратив внимание на то, что опыт ребенка там всецело социален и вполне эротичен (нацелен на встречу с другим), хотя и расположен между непредсказуемым взрослым миром и предельными проявлениями эроса, как желанием слиться со своим воображением или раствориться во всем мире. Следует расспросить со студентами, какие типы перцепции из средней колонки таблицы они вспоминают в этих произведениях и почему, с примерами, и как явления из правой колонки позволяют уже не просто вспомнить детство как таковое, а выстроить завершенное повествование о нем. При этом предварительном разговоре о психоанализе также следует сказать, что Фрейд опирался на расхожие представления естественных наук: например, термин «сублимация», обязанный общей теории «возвышенного», взят из химии, где он означает переход из твердого состояния в газообразное, минуя жидкое – так и здесь происходит переход от либидо к духовному творчеству, минуя душевную рефлекссию. Конечно, надо оговориться, что «духовный» означает в социально-гуманитарных науках «интеллектуальный», а «душевный» – привычный для психического действия, вне связи с идеологическими образами духовности и душевности.

Для пояснения истории понятия «возвышенное» можно использовать следующую таблицу (таб. 6):

Период	Как понималось <i>возвышенное</i>
Античность: Псевдо-Лонгин	риторическая тактика, отличающаяся 1) достижением почти экстатического предела, 2) непосредственным влиянием на ход событий, безотлагательным воздействием на поведение слушателей.
Новое время: Э. Бёрк, Г.Э. Лессинг, И. Кант	свойство предмета, определенное состояние предмета, жест (как вулкан или статуя Лаокоона), способный быть одновременно страшным и привлекательным, тем самым реализуя связку интеллектуальной и эмоциональной реакции человека, связку чувства и мысли.
Экспрессионизм и неоэкспрессионизм: В. Воррингер, М. Ротко	свойство предмета воздействовать системно, вызывая сразу удивление, фрустрацию, изумление – тем самым избавляя от меланхолической сверхчувствительности прекрасного.
Психоанализ	свойство психической энергии реализовываться не в сексуальных целях, в соответствии с запросами извне. Полемика с теориями ритма и работы (Спенсер, Бюхер).

Таб. 6.

При этом студентам рекомендуется вспомнить стихотворение, в котором и осуществляется перформативное возвышенное, когда в самом стихотворении происходит встреча с божеством или божествами, о которых говорится и к которым дается обращение в начале. Обычно на занятиях рассматриваются два стихотворения: «Весенняя гроза» (1828) Ф. И. Тютчева и «Шкаф» (2001) Г.М. Дашевского.

При рассмотрении трудов З. Фрейда (1856–1939) сразу вводится различие раннего и позднего Фрейда. В качестве вехи принимается работа «По ту сторону принципа удовольствия» (1920), которая как раз и показывала русским исследователям Фрейда, например, М. М. Бахтину и ученым его круга, что фрейдизм умер и рождается новый фрейдизм [Бахтин, 2000]. Конечно, размежевание раннего и позднего Фрейда обязано коллективной травме Первой мировой войны. Если позволяет время, студенты конспектируют эту работу Фрейда и говорят, какие черты в ней ближе к «раннему», а какие – к «позднему» Фрейду из перечисленных в таблице (таб. 7):

	Ранний Фрейд	Поздний Фрейд
В центре стоит	Бессознательное (топическая модель)	Я – Сверх-Я – Оно (модель интроекций)
Основное понятие	Влечение (либидо)	Эрос и Танатос
Наиболее фундаментальное явление психики	Принцип удовольствия (восходит к учению о психической энергии)	Принцип навязчивого повторения (скорбь, работа горя, депрессия, меланхолия)
Что становится из личного безличным	Желание (ср. феноменологическая редукция)	Сверх-я (ср. социальный конструктивизм)
Социальная критика	Критика воспитания.	Критика религии как иллюзии и культуры как источника мазохизма. Понятие ананке.
Прообраз в культуре	Классика и классицизм (трагедия)	Эллинизм (эпикурейство и стоицизм)

Таб. 7.

Порядок занятий позволяет рассмотреть не более трех работ Фрейда, по изданию [Фрейд, 2021] или любому другому. При рассмотрении работы «Одно раннее воспоминание Леонардо да Винчи» (1910) дается очерк роли Мережковского и его романа «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи» (1900) для восприятия в германском мире Достоевского и вообще идеи «бездны» в человеческом сознании. Именно этот роман-бестселлер и определил концепцию Фрейда. Чтение этой работы позволяет объяснить такие базовые понятия психоанализа, как проекция (Анна и Катерина на картине Леонардо как его мать и его мачеха), ассоциация (коршун как символ груди), ненависть к отцу (Эдипов комплекс, месть отцу за плохую заботу о нем, из-за чего Леонардо сам много заботился о своих произведениях), наконец, невротическая регрессия (после смерти Лодовико Моро, заменившего отца, Леонардо уже не мог заниматься творчеством как раньше). Здесь следует подчеркнуть, что психоанализ, раскрывая неврозы и травмы, имеет дело не с тем, что осознает пациент, а с последствиями. Травма состоит не в том, что человек обижен, а что человек за год три раза развёлся или три раза его уволили с работы, а он не понимает, почему. Здесь студенты просто должны выписать словарик «фрейдизмов», не располагая их иерархически, но соотнося их с изменчивостью понятия «чувство» (на основании [Кассен, 2015]), представленной в следующей таблице (таб. 8):

Период	Понимание «чувства»
Античность: Платон, Аристотель	ощущение, которое бывает 1) частным, ощущением одного из пяти органов чувств, 2) общим в смысле уместности, «здорового смысла» (<i>sensus communis</i> , <i>common sense</i>), как мы говорим «прийти в чувство».
Новое время: Лейбниц, Вольф	низшая ступень познания, перцепция вещей окружающего мира, в отличие от их дальнейшей систематизации. Проблема сверхчувствительности (меланхолия).
Новое время: Руссо, Кант	базовый социальный навык, прежде всего, любовь и дружба. «И крестьянки чувствовать умеют», «уважай мои чувства», «религия чувства», «оскорбленное чувство», «и жить торопится, и чувствовать спешит».
Философия XX и XXI века	базовая форма заинтересованности, сближающаяся с пафосом/аффектом.

Таб. 8.

Тем самым будет раскрыто, как Фрейд работает с наследием всей западной культуры и с теми наслоениями понимания чувства, которые есть в языке, пытаясь с помощью Леонардо отделить чувство как социальный навык, навык социального действия, от позднейших наслоений, где чувство как рефлексия мешает творчеству. Просто Фрейд переводит то, о чем в его время говорили на бытовом языке, например, об излишней рефлексии интеллигенции, на научный язык реального знания об устройстве культуры.

При рассмотрении работы «Моисей Микеланджело» (1914) необходимо вместе со студентами рассмотреть теорию аффектов, которая содержится в этой работе, как сублимация художника приводит к концентрации зрителя и самого персонажа, а значит, что аффект является не столько действием, сколько определенной формой сознания, которая и создает автономное искусство. Для объяснения теории аффектов при чтении этой работы необходимо пользоваться следующей таблицей (таб. 9).

Студентам предлагается сначала проанализировать исходя из этой таблицы употребление слова пафос и однокоренных ему слов, в том числе жаргонное (патетический, пафосный и т. д.), отметив, ближе к каким пунктам таблицы стоят эти употребления обыденного языка. Далее предлагается обсудить, есть ли «пафос» и в каком смысле в постмодернистской литературе,

Период	Смысл слова <i>пафос</i> (аффект, претерпевание)
Античность	страдание, нежелательное состояние, такое как «страх» или «сострадание», от которого нужно избавиться.
Христианство	античная аскетическая концепция «апатии» соединяется с библейским креационизмом, в котором человек «претерпел» сотворение и является объектом Бога. Сохраняется и развивается античная метафора «укола» («пунктум», по Р. Барту [Барт, 1997]).
Новое время: романтизм	переворачивание значения слова в ходе секуляризации церковного языка, как и многих других, прежде одиозных, таких как «нега», «сладострастие», «уныние», «прелесть». Пафос понимается как особое избранничество, отмеченность свыше.
Философия XX века: феноменология, хайдеггеризм.	и «активным», и «патетичным» может быть как человек, так и внечеловеческий субъект, например, произведение искусства. Первым здесь был Аби Варбург с его «формулами пафоса». Сюда относятся концепции французских постфеноменологов: «активного феномена» Ж.-Л. Мариона и «сверхстрастности» А. Мальдине [Шолохова, Ямпольская, 2017].

Таб. 9.

разобрав любимое литературное произведение постмодернистского автора, знакомое студентам (Х.-Л. Борхес, Х. Кортасар, У. Эко и т.д.). Только так можно освоить эту таблицу, скудную без собственного опыта работы с патетическим в литературе и искусстве.

Наконец, при рассмотрении работы «Жуткое» (1919) следует начать с этимологического смысла немецкого слова *Unheimlich* – «как не у себя дома», а далее объяснить, что жуткое определяется Фрейдом как самосбывающееся пророчество, когда всё идет не так, как мы хотим или ожидаем. Мертвое оказывается до неотличимости похоже на живое и, наоборот, мы их можем различить умом, но не чувствами. Неумышленное повторение и расчленение целого в жутком – результат постоянного возвращения к «комплексу кастрации», к боязни утраты власти и контроля над миром. Здесь студенты должны объяснить, как работает жуткое в известных им фильмах и видеоклипах, после чего и можно идти дальше.

Наконец, знакомство с психоанализом следует завершить комментированием Лакана, при этом сначала указав на общее между Фрейдом и Лаканом: отказ от субъект – объектной корреляции и от представления о единстве психической жизни, собранной якобы вокруг субъекта. Различия между Фрейдом и Лаканом сведены в данной таблице (таб. 10).

	Фрейд	Лакан
Что определяет психическую жизнь	аффекты	речевые практики
Главный проблемный момент психической жизни	невроз	расщепленное «я»
Начало психической жизни	конфликт	самоидентификация
В глубине психической жизни	сценарий («комплекс»)	структура («Бессознательное структурировано как язык»)
Вдохновляет в науке	позитивизм	структурализм (Фуко)
Вдохновляет в искусстве	психологизм	сюрреализм и абсурдизм (Багай, Кено)

Таб. 10.

Студентам предлагается отрывок из Лакана, например, из Семинара по Антигоне [Лакан, 2006], не более 10 страниц, и предлагается на этих страницах найти все свойства, указанные в правом столбце таблицы.

Для лучшего изучения ближайшего контекста мысли Лакана предлагается познакомить студентов с работами Р. Якобсона [Якобсон, 1987; Якобсон, 1996]. Тезисы Якобсона могут быть сведены к следующим:

1. И язык, и поэтическое искусство телеологичны, но по-разному. Здесь Якобсон опирается на формализм и преодолевает его;

2. Язык не обладает тотальностью, он скорее средство перевода производящего (пойесиса) в производимое (поэма). Здесь Якобсон опирается на учение Гуссерля о мышлении (где ноэсис, мышление, переводит себя в ноэму, понимающую мысль) и спорит с Лаканом;

3. Смыслоположение в поэзии приводит поэтическую речь через систему различений к статусу «реального», в котором даже разрушение, в том числе разрушение прежнего «я», созидательно. Здесь Якобсон спорит с интерпретацией Гёльдерлина Хайдеггером;

4. Поэзия преодолевает разрыв между синхроничностью сознания и диахроничностью опыта. Здесь Якобсон продолжает спор с Н. С. Трубецким как протоструктуралистом и теоретиком замкнутых жанров и оказывается близок «Проблеме речевых жанров» Бахтина. Для Бахтина произведение – звено в цепи речевого общения; и научное и художественное произведение различаются только тем, как происходит «смена субъекта».

Для усвоения идей Якобсона студентам предлагается анализ стихов Пауля Целана в переводе Ольги Седаковой (и в оригинале, если есть студенты, знающие немецкий язык), где студенты должны назвать, кто или что является субъектом в этих стихах, где исчезает или разрушается какой субъект, как создается реальное в этих стихах, и как эффект реальности, существующий в поэсисе (словах как порождающих аффекты), превращается в настоящую реальность в мире после Холокоста, в реальность бытия.

Завершить курс следует разговором о послевоенном развитии психологии, обратив внимание на исторический контекст: антифашистский и гуманистический характер теоретических и художественных произведений, созданных с 1935 по 1950 год, таких как «Человек играющий» (1938) Й. Хейзинги, «Любовь и Запад» (1939) Д. де Ружмона, «Игра в бисер» (1942) Г. Гессе, «Иосиф и его братья» (1943) Т. Манна, «Мимесис» (1946) Э. Ауэрбаха, «Европейская литература и латинское средневековье» (1947) Э.-Р. Курциуса и других. Непременно следует рассказать, как в СССР в 1946 году выходит книга С. Л. Рубинштейна «Основы общей психологии», где человеческая деятельность специфицируется как устремленная к гетеростазу, ко всё большему нарушению равновесия в пользу действия. Человек изобретает дополнительные, творческие правила решения задачи. Итоговый труд этого направления – книга А. Н. Леонтьева «Деятельность. Сознание. Личность» (1975). В этой книге введено понятие «личностный смысл»: отношение между мотивом и целью деятельности, «значение значения». Такие концепции, как дазайн-анализ Людвиг Бинсвангера (1881–1966) и эстеziология Эрвина Штрауса (1891–1975), а также различные варианты постфеноменологии от М. Мерло-Понти до М. Ришира, изучаются, только если среди студентов есть склонные к клиническим исследованиям, арт-терапии или методам антипсихиатрии путем аналитического чтения и обращения к специальным главам в работе [Ямпольская, 2019].

Вспомнив о работах Лурия, следует обратиться к нейроэстетике. Такие ведущие представители нейроэстетики, как Семир Зеки и Велейанур Рамачандран, могут быть изучены на основании доступных на русском языке публикаций. Подробно при изложении нейроэстетики рассматривается Джон Онианс [Onians, 2008; Onians, 2016]. Этому предшествует рассказ о его отце Ричарде Ониансе и его концепции психологических представлений Гомера [Onians, 2011], в которых сочетается пластичность, перформативная природная метафора и ритуальное восприятие человеческого тела, постепенно секуляризующееся. Необходимо усвоить следующие понятия Онианса-младшего:

1. Нейропластичность – чем больше мы вглядываемся в предмет, тем больше нейронных связей, тем лучше мы его воспроизводим.

2. Стресс – от близости объекта мы его внимательнее рассматриваем, и мозг работает интенсивнее (пещерное искусство);

3. Визуальные стимулы – те впечатления, которые и движут руку художника с достаточно высокой скоростью (итальянское ренессансное искусство «рынка ценных вещей», от ковров до золотых изделий, и определивших изящество и разнообразие живописи);

4. Нейроресурсы – тот запас содержания, который и порождает изображения на холсте. Так, абстрактное искусство порождается рассмотрением эффективности движущихся объектов, когда детали уже не важны, чтобы не расходуя эти ресурсы полностью.

Можно также обратить внимание, что Дж. Онианс спорит с Фрейдом, толкуя Леонардо не на основе метафор, но метонимий: отец Леонардо был юристом и Леонардо постигал законы природы и искусства.

Из альтернатив нейроэстетике в области современной психологии искусства рассматриваются две теории:

Франция: постструктурализм («французская теория»): тематизация ностальгии, экстаза и других аффектов как ключей к осознанию смысла произведений искусства и существования искусства. Философский контекст – неомарксистская критика идеологий Л. Альтюссера и экзистенциализм, только перенесенный с людей на вещи, в том числе произведения искусства. Вершина – «инэстетика» А. Бадью, провозглашающая имманентность истины искусству, искусство как место истины, способ ее раскрытия в саморегулировании аффектов. Студентов при этом можно знакомить со статьями по эстетике из «Европейского словаря философий», а также с наиболее простыми из работ французских теоретиков, вместе с рассказами о функционировании Высшей нормальной школы в Париже и других учреждений, в том числе с использованием обзорных статей [Зенкин, 2005].

Германия: рецептивная эстетика, понятие об «имплицитном» зрителе, всё более сближающаяся с теорией перформативности. Философский контекст – теория публичной сферы Ю. Хабермаса. Вершина – «иконика» М. Имдаля [Имдаль, 2008], утверждающая симультанность зрения, схватывающего динамический танец элементов произведения искусства, и стирающая границы между статичным и движущимся изображением. Студентов следует познакомить с результатами работы Имдаля в Бохумском университете.

Выводы исследования могут быть кратко подытожены так:

Дисциплина «Психология искусства» компенсирует недостатки философского образования искусствоведов, прежде всего, недостаточного знания философских новаций и культурных поворотов XX века. Эта дисциплина позволяет создать остраненное, критическое отношение к оптике дисциплин, превратив в том числе уже известные из случайных упоминаний термины (например, остранение или парадигма) в инструмент критического анализа. Это предостережет студентов от натурализации этих терминов, которое часто наблюдается, когда они начинают использоваться как универсальные ключи, содействуя подмене научного рассуждения бытовым, а не как инструмент процедур получения достоверного знания.

Данная дисциплина также способствует ориентации студентов среди разных научных программ при отсутствии единой программы получения достоверной системы знания в социально-гуманитарных науках (при том, что в каждой дисциплине есть неотъемлемые критерии достоверности знания). Тем самым, студент перестает воспринимать занятие наукой как принятие инерции признанных в дисциплине предпосылок, которые могут смешиваться с обычаями. В современном социально-гуманитарном знании существенна проблема перевода концептов, тогда как инерция обычаев блокирует этот перевод, так как настаивает только на той механике смыслопорождения, которая появилась прежде этой рефлексивной переводческой работы, и поэтому не принимает концептуальный перевод внутрь дисциплины.

Наконец, данная дисциплина позволяет сформировать правильный горизонт ожиданий от достоверного знания, опять же превращая те способы говорить об искусстве, которые были восприняты на занятиях по другим дисциплинам как интуитивно понятные, в контур критического мышления, в один из способов тематизировать искусство, в сравнении с теми способами, которые вырабатываются в реальных социальных практиках и в обоснованных философских размышлениях. Поэтому достоверное знание воспринимается не как способ концептуализировать попавший под руку материал путем экспансии, но как основание верификации соседнего знания, с выбором той программы исследования, которая и обеспечит надежность такой верификации.

Благодарности

Благодарю всех студентов, слушавших этот курс и участвовавших в нем, руководство факультета за неизменную научную и методическую поддержку. Благодарю Викторию Александровну Мусвик, открывшую русскому читателю Онианса-младшего, Георгия Серафимовича Кочеткова, создавшего на основе деятельностного подхода и социолого-педагогических идей Ю.А. Левады наиболее оригинальную богословскую систему на русском языке, Викторию Юльевну Файбышенко и Галину Анатольевну Орлову, не устающих зримо и незримо наводить порядок в моих философских и социологических размышлениях, Ксению Анатольевну Чистопольскую, образцового клинического психолога и образцового переводчика, и многих других, без кого эта статья не была бы написана.

ИСТОЧНИКИ

1. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие / Пер. с англ. В.П. Шестаков – Москва: Прогресс, 1974.
2. Барт Р. Camera lucida. Комментарий к фотографии / Пер. с фр. – Москва: Ad Marginem, 1997.
3. Бахтин М.М. Фрейдизм. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка. Статьи / Составление, текстологическая подготовка И.В. Пешкова. Комментарии В.Л. Махлина, И.В. Пешкова. – Москва: Издательство «Лабиринт», 2000.
4. Беньямин В. Бодлер / Пер. с нем. С. Ромашко. – Москва: Ad Marginem Press, 2015.
5. Вундт В. Фантазия как основа искусства / Пер. с нем. – Санкт-Петербург: Товарищество М.О. Вольф, 1914.
6. Выготский Л. С. Психология искусства. – Москва: Искусство, 1987.
7. Дильтей В. Описательная психология / Пер. с нем., ред. А.В. Лызлов. – Москва: Рипол Классик, 1996.
8. Зиммель Г. Ручка. Эстетический опыт // Социология вещей / Ред. В. Вахштайн. – Москва: Территория будущего, 2006. – С. 43-47.
9. Имдаль М. Опыт другого видения. Искусство десяти веков глазами современности: избранные статьи / Пер. с нем. А. Вайсбанд. – Киев: Курс, 2008.
10. Лакан Ж. Семинары. 7. Этика психоанализа / Пер. с фр. А. Черноглазов. – Москва: Логос; Гнозис, 2006.
11. Набоков В.В. Лекции по русской литературе / Пер. с англ. Е. Гольшиевой и др. – Москва: Независимая газета, 1996.
12. Хайдеггер М. Бытие и время / Пер. с нем. В. В. Бибихина. – Москва: Ад Маргинем, 1997.
13. Шестов Л. Шекспир и его критик Брандес. – Санкт-Петербург: Тип. А. М. Менделевича, 1898.
14. Флоренский П. Гамлет // Литературная учеба. 1989. № 5. С. 135-153.
15. Фрейд З. Собрание сочинений в 26 томах. Т. 18. Об искусстве и художниках. Т. 19. Об искусстве и художниках 2 / Санкт-Петербург : Восточно-Европейский Институт Психоанализа, 2021.
16. Эйхенбаум Б.М. Как сделана «Шинель» Гоголя // Эйхенбаум Б.М. О прозе. – Москва: Художественная литература, 1969. – С. 306-326.
17. Якобсон Р. Язык и бессознательное / Пер. с англ., фр., К. Голубович, Д. Епифанова, Д. Кротовой, К. Чухрукидзе, В. Шеворошкина; составл., вст. слово К. Голубович, К. Чухрукидзе; ред. пер. Ф. Успенский. – Москва: Гнозис, 1996.
18. Якобсон Р.О. Взглядна «Вид» Гельдерлина / Пер. О.А. Седаковой // Работы по поэтике, сост. Вяч. Вс. Иванов, М.Л. Гаспаров. – Москва: Прогресс, 1987. – С. 364-387.
19. Dewey J. Art as Experience – New York: Minton, Balch & Co, 1934.
20. Heidegger M. Der Ursprung des Kunstwerkes. – Frankfurt am Mein: Klostermann, 2012.
21. Onians J. Neuroarthistory: From Aristotle and Pliny to Baxandall and Zeki. – Yale: Yale University Press, 2008.
22. Onians J. European Art: A Neuroarthistory. – Yale: Yale University Press, 2016.
23. Onians R. B. The origins of European thought: About the body, the mind, the soul, the world, time, and fate. – Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аверинцев С.С. «Две встречи» Сергея Булгакова в историко-философском контексте // С.Н. Булгаков. Религиозно-философский путь / Сост. А.П. Козырев. – Москва: Русский путь, 2003. – С. 151-158.

2. Акопов Г.В. Психология искусства: от Л. С. Выготского к В. Ф. Петренко (трансценденция проектов психологии искусства в различных модусах сознания) // *Методология и история психологии*. 2018, № 1. С. 34-45.
3. Бибихин В.В. Энергия. – Москва: Институт философии, теологии и истории св. Фомы, 2010.
4. Браславский П. Г. Сильная программа в культуросоциологии: между культурализмом и сциентизмом // *Социологические исследования*. 2021. № 2. С. 26-38.
5. Ваняев С.С. О священных местах и святых истинах: «иеротопия» как методологическая утопия и концептуальная атопия // *Искусствознание*. 2021. № 2. С. 10-61.
6. Вязова Е., Корндорф А. Райский сад и солянный миф: истоки стеклянной архитектуры // *Искусствознание*. 2021. № 2. С. 134-171.
7. Громыко Ю.В. Психология искусства в научной школе Л.С. Выготского: проблемы теории и коммуникативных практик работы с сознанием // *Культурно-историческая психология*. 2018, Т. 14, № 3. С. 85-92.
8. Гюнтер Г. Остранение – Брехт и Шкловский // *Русская литература*. 2009. №. 2. С. 59-66.
9. Завершина Е.Ю., Осипов М.Е. Сравнительный анализ рукописи «(Исторический) Смысл психологического кризиса» и ее версии, опубликованной в т. 1 собрания сочинений Л. С. Выготского (1982) под редакцией МГ Ярошевского // *Психологический журнал Международного университета природы, общества и человека «Дубна»*. 2012. Т. 3. С. 41-72.
10. Зенкин С.Н. (ред.) Республика словесности. Франция в мировой интеллектуальной культуре. – Москва: Новое литературное обозрение, 2005.
11. Кассен Б. (ред.) Европейский словарь философий: лексикон непереводимостей / Пер. с фр. А.В. Марков и др. – Киев: Дух і Літера, 2015-2021.
12. Марков А.В. Возможное влияние теории труда Карла Бюхера на русский формализм // *Новый филологический вестник*. 2017. № 1 (40). С. 12-19.
13. Погребняк А. «Это, право, совершенно того...»: о значении частиц, которые решительно не имеют никакого значения // *Логос*. 2022, № 4. С. 57-84.
14. Сироткина И.Е. Классики и психиатры: Психиатрия в российской культуре конца XIX – начала XX века / Перевод с английского автора. – Москва: Новое литературное обозрение, 2008.
15. Сироткина И.Е., Смит П. История психологии в России. – Москва: Издательский дом Высшей школы экономики, 2016.
16. Улыбина Е.В. Функция искусства в культурно-исторической психологии Л.С. Выготского // *Культурно-историческая психология*. 2006. Т. 2. №. 2. С. 89-97.
17. Шолохова С.А., Ямпольская А.В. (ред.) (Пост)феноменология. Новая феноменология во Франции и за ее пределами – Москва: Академический проект, 2017.
18. Ямпольская А.В. Искусство феноменологии / Ред. В.В. Земскова. – Москва: РИПОЛ Классик, 2019.

SOURCES

1. Arnheim R. *Iskusstvo i vizual'noye vospriyatiye* [Art and visual perception]. Moscow, Progress, 1974. (in Russ.)
2. Bart R. *Camera lucida. Kommentariy k fotografii* [Camera lucida. Commentary on the photo]. Moscow, Ad Marginem, 1997. (in Russ.)
3. Bakhtin M.M. *Freydizm. Formal'nyy metod v literaturovedenii. Marksizm i filosofiya yazyka. Stat'i* [Freudism. Formal method in literary criticism. Marxism and the philosophy of language. Articles]. Moscow, Publishing house Labyrinth, 2000. (in Russ.)
4. Benjamin W. *Baudelaire* [Baudelaire Übertragungen]. Moscow, Ad Marginem Press, 2015. (in Russ.)
5. Dewey J. *Art as Experience*. New York, Minton, Balch & Co, 1934.
6. Dilthey W. *Opisatel'naya psikhologiya* [Descriptive psychology]. Moscow, Ripol Classic, 1996. (in Russ.)
7. Eikhenbaum B.M. "Kak sdelana Shinel' Gogolya" [How Gogol's "Overcoat" was made]. *O proze* [About prose]. Moscow, KhudLit, 1969. P. 306-326. (in Russ.)
8. Florensky P. Hamlet. *Literaturnaya ucheba*. 1989. No. 5. P. 135-153. (in Russ.)
9. Freud S. *Sobraniye sochineniy v 26 tomakh. T. 18. Ob iskusstve i khudozhnikakh. T. 19. Ob iskusstve i khudozhnikakh 2* [Collected works in 26 volumes. Vol. 18. About art and artists. Vol. 19. On Art and Artists 2]. St. Petersburg, East European Institute of Psychoanalysis, 2021. (in Russ.)
10. Jakobson R. "Vzglyad na Vid Gel'derlina" [A look at Hölderlin's "View"]. *Raboty po poetike* [Works on poetics], ed. V.V. Ivanov, M.L. Gasparov. Moscow, Progress, 1987. P. 364-387. (in Russ.)
11. Jacobson R. *Yazyk i bessoznatel'noye* [Language and the unconscious]. Moscow, Gnosis, 1996. (in Russ.)
12. Heidegger M. *Bytiye i vremya* [Being and time]. Moscow, Ad Marginem, 1997. (in Russ.)
13. Heidegger M. *Der Ursprung des Kunstwerkes*. Frankfurt am Mein, Klostermann, 2012. (in Germ.)
14. Imdahl M. *Opyt drugogo videniya. Iskusstvo desyati vekov glazami sovremennosti: izbrannyye stat'i* [Experience of another vision. Art of ten centuries through the eyes of modernity: selected articles]. Kyiv, Course, 2008. (in Russ.)
15. Lacan J. *Seminary. 7. Etika psikhoanaliza* [Seminars. 7. Ethics of psychoanalysis]. Moscow, Logos; Gnosis, 2006. (in Russ.)
16. Nabokov V.V. *Lektsii po russkoy literature* [Lectures on Russian literature]. Moscow, Nezavisimaya Gazeta, 1996. (in Russ.)
17. Onians J. *European Art: A Neuroarthistory*. Yale University Press, 2016.
18. Onians J. *Neuroarthistory: From Aristotle and Pliny to Baxandall and Zeki*. Yale University Press, 2008.
19. Onians R.B. *The origins of European thought: About the body, the mind, the soul, the world, time, and fate*. Cambridge University Press, 2011.
20. Shestov L. *Shekspiriyego kritik Brandes* [Shakespeare and his critic Brandes] St. Petersburg, Type. A.M. Mendelevich, 1898. (in Russ.)
21. Simmel G. Ruchka. "Esteticheskiy opyt" [Arm. Aesthetic experience]. *Sotsiologiya veshchey* [Sociology of things], ed. V. Vakhstein. Moscow, Territory of the Future, 2006. P. 43-47. (in Russ.)

22. Vygotsky L.S. *Psikhologiya iskusstva* [Psychology of art]. Moscow, Iskusstvo, 1987. (in Russ.)
 23. Wundt W. *Fantaziya kak osnova iskusstva* [Fantasy as the basis of art] St. Petersburg, Association M.O. Wolf, 1914. (in Russ.)

REFERENCES

1. Akopov G.V. "Psikhologiya iskusstva: ot L.S. Vygotskogo k V.F. Petrenko (transsendentsiya proyektov psikhologii iskusstva v razlichnykh modusakh soznaniya)" [Psychology of art: from L. S. Vygotsky to V. F. Petrenko (transcendence of projects in the psychology of art in various modes of consciousness)]. *Metodologiya i istoriya psikhologii*. 2018, No 1. P. 34–45. (in Russ.)
2. Averintsev S.S. "Dve vstrechi Sergiya Bulgakova v istoriko-filosofskom kontekste" ["Two meetings" of Sergiy Bulgakov in the historical and philosophical context]. *S.N. Bulgakov. Religiozno-filosofskiy put'* [S.N. Bulgakov. Religious-philosophical way]. Ed. A.P. Kozyrev. Moscow, Russkiy put', 2003. P. 151-158. (in Russ.)
3. Bibikhin V.V. *Energiya* [Energy]. Moscow, Institut filosofii, teologii i istorii sv. Fomy, 2010. (in Russ.)
4. Braslavskiy R.G. "Sil'naya programma v kul'tursotsiologii: mezhdru kul'turalizmom i stsientizmom" [A strong program in cultural sociology: between culturalism and scientism]. *Sotsiologicheskiye issledovaniya*. 2021. No 2. P. 26-38. (in Russ.)
5. Cassin B. (ed.). *Yevropeyskiy slovar' filosofiy: lexicon neperevodimostey* [Dictionary of Intranslatables, Russian Edition]. Kyiv, Dukh i Litera, 2015-2021. (in Russ.)
6. Gromyko Yu.V. "Psikhologiya iskusstva v nauchnoy shkole L. S. Vygotskogo: problemy teorii i kommunikativnykh praktik raboty s soznaniyem" [Psychology of art in the scientific school of L. S. Vygotsky: problems of theory and communicative practices of working with consciousness]. *Kul'turno-istoricheskaya psikhologiya*. 2018, Vol. 14, No 3. P. 85-92. (in Russ.)
7. Gyunter G. "Ostraneniye – Brekht i Shklovskiy" [Ostranenie – Brecht and Shklovsky]. *Russkaya literatura*. 2009. No 2. P. 59-66. (in Russ.)
8. Markov A.V. "Vozmozhnoye vliyaniye teorii truda Karla Byukhera na russkiy formalizm" [The possible impact of Karl Bucher's theory of labor on Russian formalism]. *Novyy filologicheskiy vestnik*. 2017. No 1 (40). P. 12-19.
9. Pogrebnyak A. "“Eto, pravo, sovershenno togo...”: o znachenii chastits, kotoryye reshitel'no ne imeyut nikakogo znacheniya" ["That, really, is altogether sort of...": on the meaning of particles that have decidedly no meaning]. *Logos* (Russian Federation). 2022, No 4. P. 57-84. (in Russ.)
10. Sholokhova S.A., Yampolskaya A.V. (eds.) *(Post)fenomenologiya. Novaya fenomenologiya vo Frantsii i za yeye predelami* [(Post)phenomenology. New phenomenology in France and beyond]. Moscow, Akademicheskii proyekt, 2017. (in Russ.)
11. Sirotkina I. Ye. *Klassiki i psikhiatry: Psikhiatriya v rossiyskoy kul'ture kontsa XIX - nachala XX veka* [Classics and psychiatrists: Psychiatry in Russian culture of the late 19 - early 20 centuries]. Moscow, Novoye literaturnoye obozreniye, 2008.
12. Sirotkina I. Ye., Smit R. *Istoriya psikhologii v Rossii* [History of psychology in Russia]. Moscow, HSE Publ., 2016. (in Russ.)
13. Ulybina Ye.V. "Funktsiya iskusstva v kul'turno-istoricheskoy psikhologii L.S. Vygotskogo" [The function of art in the cultural-historical psychology of L. S. Vygotsky]. *Kul'turno-istoricheskaya psikhologiya*. 2006. Vol. 2. No. 2. P. 89-97. (in Russ.)
14. Vaneyan S.S. "O svyashchennykh mestakh i svyatykh istinakh: "iyerotopiya" kak metodologicheskaya utopiya i kontseptual'naya atopiya" [On sacred places and holy truths: "hierotopy" as a methodological utopia and conceptual atopy]. *Iskusstvoznaniye*, 2021, No 2. P. 10-61. (in Russ.)
15. Vyazova Ye., Korndorf A. "Rayskiy sad i solyarnyy mif: istoki steklyannoy arkhitektury" [Garden of Eden and solar myth: the origins of glass architecture]. *Iskusstvoznaniye*. 2021. No 2. P. 134-171. (in Russ.)
16. Yampolskaya A. V. *Iskusstvo fenomenologii* [The Art of Phenomenology]. Moscow, RIPOL Klassik, 2019. (in Russ.)
17. Zavershneva Ye.Yu., Osipov M.Ye. "Sravnitel'nyy analiz rukopisi "(Istoricheskiy) Smysl psikhologicheskogo krizisa" i yeye versii, opublikovannoy v t. 1 sobraniya sochineniy L. S. Vygotskogo (1982) pod redaktsiyey M. G. Yaroshevskogo" [Comparative analysis of the manuscript "The (Historical) Meaning of the Psychological Crisis" and its version published in volume 1 of the collected works of L.S. Vygotsky (1982) edited by M. G. Yaroshevsky]. *Psikhologicheskii zhurnal Mezhdunarodnogo universiteta prirody, obshchestva i cheloveka "Dubna"* [Psychological Journal of the International University of Nature, Society and Man "Dubna"]. 2012. Vol. 3. P. 41-72.
18. Zenkine S.N. (ed.). *Respublika slovesnosti. Frantsiya v mirovoy intellektual'noy kul'ture* [Republic of Literature. France in world intellectual culture]. Moscow, Novoye literaturnoye obozreniye, 2005. (in Russ.)