

ИСТОРИЯ ПСИХОЛОГИИ / HISTORY OF PSYCHOLOGY

Научная статья / Research Article

<https://doi.org/10.11621/LPJ-24-50>

УДК/UDC 159.9

Заметки по поводу «Психологии искусства» Льва Выготского: метаморфозы ее оценки отечественными психологами

В.С. Собкин ✉

Федеральный научный центр психологических и междисциплинарных исследований, Москва, Российская Федерация

✉ sobkin@mail.ru

Резюме

Актуальность. Связана со значимостью ранних исследований Л.С. Выготского для формирования основ культурно-исторического подхода в психологии и теоретико-методологических принципов современных исследований по психологии искусства.

Цель. Определение особенностей подхода к исследованию эстетической реакции в работе Выготского «Психология искусства». Выявление содержательных аспектов, касающихся исследовательского «метода Выготского» по изучению психологического своеобразия художественного переживания. Установление теоретических и идеологических контекстов, определяющих неоднозначность оценок «Психологии искусства» отечественными психологами.

Методы. Историко-критический теоретический анализ, сравнительный текстологический анализ исходного текста диссертации Выготского «Психология искусства. Анализ эстетической реакции» (архив семьи Выгодских), последующих редакций «Психологии искусства», критических статей ведущих отечественных психологов по поводу «Психологии искусства».

Результаты. Показано, что при изучении особенностей эстетической реакции и катарсического переживания Выготский в «Психологии искусства» использует не только принципы структурного, функционального и генетического анализа художественного произведения, но и широкий набор психотехнических приемов, направленных на интерпретацию смысла художественного произведения. При этом, выявлено своеобразие использования им методологических принципов реактологического и психоаналитического подходов, моделей мысленного эксперимента при анализе психологических

особенностей воздействия художественного произведения. Выявлено, что на последующие критические оценки «Психологии искусства» оказывали явное влияние не только теоретические установки различных авторов, но и идеологические подтексты («идеологические фильтры», «механизмы социальной защиты текста» и др.). Зафиксирован сдвиг в содержательных критических оценках работы: от динамического анализа художественного переживания («трата энергии», «взрывная реакция») к задачам на личностный смысл по разрешению аффективных противоречий, возникающих при восприятии разных уровней организации художественного произведения. Показано, что именно установка на общественно-биологический тип развития человека определяет пафос исследования «Психологии искусства», как «общественной техники чувств».

Выводы. В «Психологии искусства» фундаментально проработан основной круг вопросов о механизмах знакового опосредования эмоциональных психических процессов и смыслообразования.

Ключевые слова: психология искусства, эстетическая реакция, катарсис, структурно-функциональный анализ текста, художественная форма, мысленный эксперимент, понимание текста, культурно-историческая теория психики

Для цитирования: Собкин, В.С. (2024). Заметки по поводу «Психологии искусства» Льва Выготского: метаморфозы ее оценки отечественными психологами. *Вестник Московского университета. Серия 14. Психология*, 47(4), 297–332. <https://doi.org/10.11621/LPJ-24-50>

Notes on Lev Vygotsky's "The Psychology of Art": The Metamorphoses of Its Evaluation by Russian Psychologists

Vladimir S. Sobkin ✉

Federal Scientific Centre for Psychological and Multidisciplinary Research,
Moscow, Russian Federation

✉ sobkin@mail.ru

Abstract

Background. The relevance of the work is connected with the significance of L.S. Vygotsky's early studies both for the formation of the foundations of the cultural-historical approach in psychology and theoretical and methodological principles of modern research on the psychology of art.

Objectives. The aim is to determine the peculiarities of the approach to the study of aesthetic response in Vygotsky's work "The Psychology of Art". Identification of substantive aspects concerning Vygotsky's research "method" is important for studying the psychological uniqueness of artistic experience. The theoretical and ideological contexts that determine the ambiguity of assessments of "The Psychology of Art" by Russian psychologists are established.

Study Participants. The original text of Vygotsky's dissertation "The Psychology of Art. Analysis of Aesthetic Reaction" (archive of the Vygotsky family), subsequent editions of "The Psychology of Art", critical articles by leading Russian psychologists on the "The Psychology of Art".

Methods. Critical historical theoretical analysis, comparative textual analysis of the original text of Vygotsky's dissertation "The Psychology of Art. Analysis of Aesthetic Response" (archive of the Vygotsky family), subsequent editions of "The Psychology of Art", critical articles by leading Russian psychologists regarding "The Psychology of Art".

Results. It is shown that in "The Psychology of Art" when studying the peculiarities of aesthetic reaction and cathartic experience Vygotsky uses not only the principles of structural, functional and genetic analysis of the artwork, but also a wide range of psychotechnical techniques aimed at interpreting the meaning of the artwork. At the same time, the peculiarity of his use of methodological principles of reactological and psychoanalytical approaches, models of mental experiment in analyzing psychological features of the artwork impact are revealed. It is revealed that the subsequent critical evaluations of "The Psychology of Art" were clearly influenced not only by the theoretical attitudes of various authors, but also by ideological connotations ("ideological filters", "mechanisms of social protection of the text", etc.). A shift in the substantive critical assessments of the work was recorded: from the dynamic analysis of artistic experience ("waste of energy", "explosive reaction") to the tasks of personal meaning to resolve affective contradictions arising in the perception of different levels of the organization of the artwork. It is shown that it is the attitude to the socio-biological type of human development that determines the pathos of the study of "The Psychology of Art" as a "social technique of feelings".

Conclusions. In "The Psychology of Art" the main range of questions about the mechanisms of sign mediation of emotional mental processes and meaning-making is fundamentally worked out.

Keywords: The Psychology of Art, aesthetic reaction, catharsis, structural-functional analysis of text, artistic form, mental experiment, text comprehension, cultural-historical theory of psyche

For citation: Sobkin, V.S. (2024). Notes on Lev Vygotsky's "The Psychology of Art": the metamorphoses of its evaluation by Russian psychologists. *Lomonosov Psychology Journal*, 47(4), 297–332. <https://doi.org/10.11621/LPJ-24-50>

*«Мой отчаяньем сорванный голос
Современные средства науки
Превратили в приятный фальцет»*

Владимир Высоцкий, «Памятник»

*«Каждый пишет, что он слышит,
Каждый слышит, как он дышит,
Как он дышит, так и пишет»*

Булат Окуджава, «Я пишу исторический роман»

Предварительные замечания

Настоящие «заметки» написаны в связи с подготовкой нового издания «Психологии искусства» Л.С. Выготского. Первоначальным поводом послужило сделанное мне дочерью и внучкой Выготского более десяти лет назад предложение подготовить первый том задуманного ими 16-томного полного собрания сочинений Льва Семеновича. В отличие от «Собрания сочинений в шести томах» (1982) в это издание должны были, по их задумке, войти также уже вышедшие отдельными изданиями работы Выготского. К их числу относится и монография «Психология искусства», опубликованная в 1965 г. (второе издание — исправленное и дополненное — вышло в 1968). После этого книга издавалась неоднократно с разными «предисловиями» и «послесловиями», но текст оставался практически инвариантным.

«Психология искусства» должна была стать основной работой первого тома, его содержательным центром, куда также вошли бы и другие тексты Выготского по искусству. Дочь Льва Семеновича Гита Львовна Выгодская и его внучка Елена Евгеньевна Кравцова хотели, чтобы текст «Психологии искусства» был издан в первоначальном виде, без внесенных при первых изданиях купюр; изъятий весьма значительных фрагментов из исходного авторского текста. Для этого они предоставили мне имеющиеся в семейном архиве материалы (оцифрованный исходный вариант машинописного текста «Психологии искусства», многочисленные статьи Выготского по искусству, записки, письма и т.п.). Я с благодарностью принял их предложение, но уже при первом поверхностном знакомстве с предоставленными мне

материалами понял, что по объему работы Выготского по искусству и комментарии к ним явно «не укладываются» в один том. Поэтому предложил сделать два. Предложение было принято, и в 2015 г. под моей редакцией, со вступительной статьей и комментариями вышел первый том Льва Семеновича Выготского «Драматургия и театр» (Выготский, 2015). Помимо этого, отдельными изданиями вышли мои «Комментарии к театральным рецензиям Льва Выготского» (Собкин, 2015b) и небольшая монография «Трагикомедия исканий» Льва Выготского (Собкин, 2022).

К сожалению, после ухода из жизни Гиты Львовны и Елены Евгеньевны работа над изданием прекратилась и ни один, из задуманных ими 16 томов (кроме 1-го), так и не вышел.

В последнее время, в связи с предложением издательства МГУ, я возобновил работу по подготовке к изданию «Психологии искусства» Льва Выготского. Помимо необходимой редакционно-корректорской работы, которая проведена совместно с Е.И. Ташкеевой (восстановление изъятых при предыдущих изданиях фрагментов, сверка используемых в тексте цитат, уточнение часто не указанных в тексте цитируемых авторов, дополнение списка литературы, корректорская правка и т.п.), возникла также необходимость и в редакторском «Предисловии» к новому изданию. Приведенные ниже заметки и являются, в каком-то смысле, его содержательным каркасом.

Проблема, цели и задачи

Прошло 100 лет со времени написания, а «Психологию искусства» интересно читать и сегодня. Много ли найдется таких кандидатских диссертаций по психологии? Думаю — единицы. Причем текст интересен не только психологам, но и искусствоведам, филологам, социологам, культурологам, физиологам; короче, специалистам самых разных профессий. Возможно, это происходит потому, что работа представляет собой опыт реализации, как бы мы сегодня сказали, комплексного исследования. В этом отношении, оценивая «Психологию искусства», можно сделать вывод о том, что она представляет собой пример научной работы, где ее основной предмет — «эстетическая реакция» — рассматривается под разным углом зрения; описывается на языках разных научных дисциплин. Подобная «полифония голосов» и обеспечивает тот, организованный ее автором, внутренний диалог в самом тексте по поводу основного заявленного предмета исследования; диалог, как «родовспомогательный метод для порождения истины». В этом отношении, повторюсь, сама книга по

своей общей композиции, структурной организации глав, стилистике, –внутренне диалогична. Попытка услышать эти разные голоса, в диалоге с которыми находится ее автор, и задает, пожалуй, основную смысловую интригу при чтении книги, ее понимании сегодня.

Текст «приглашает» нас к диалогу, более того, — он на него рассчитан. Но, что значит принять участие в диалоге? Напомню, что мышление по природе своей, как отмечал сам Выготский, внутренне диалогично (Выготский, 1982); следовательно, приглашение к диалогу есть и приглашение читателя к со-мышлению, особому ответному пониманию.

Отсюда и другая, — специальная задача. Кратко ее обозначу. Действительно, после первой публикации «Психологии искусства» прошло уже 60 лет. За это время ее прочитало несколько поколений психологов. Понятно, что содержательные акценты при интерпретации работы Выготского ими расставлялись по-разному; в зависимости как от представлений и предпочтений в сфере искусства, так и от собственных научных взглядов. При этом специальный интерес — и, соответственно, предмет моего анализа — представляет рассмотрение отношения к «Психологии искусства» именно тех, кто относил себя к ближайшим коллегам или последователям Выготского. Замечу, что среди них эта работа так же оценивалась неоднозначно. Поэтому я попытаюсь, хотя бы в первом приближении, представить абрис их мнений по поводу «Психологии искусства». Возможно обнаружение различий в оценке и интерпретации ими этой ранней работы Выготского будет полезно для понимания не только противоречий, но и «зоны ближайшего развития» культурно-исторического подхода в психологии сегодня.

Основные результаты

1. Первая профессиональная оценка — К.Н. Корнилов

В семейном архиве сохранилось письмо Корнилова, адресованное Выготскому. Письмо написано в октябре 1925 г., накануне защиты Выготским диссертации, материалом которой и являлся текст «Психология искусства». Корнилов в это время был директором Психологического института, где Выготский работал, и где должна была состояться защита. «Психология искусства» была представлена Корнилову для экспертной оценки на ее соответствие научным требованиям диссертационного исследования по психологии. Но перед защитой Выготский оказался в больнице в связи с обострившейся

у него легочной болезнью. Этим и объясняется появление письма. То, что письмо хранится в семейном архиве в течении 100 лет свидетельствует о его большой личностной значимости и для Льва Семеновича, и для его семьи. Вот его полный текст.

Конверт:

Здесь. Б.Серпуховская, д.17, кв. 1.

Льву Семеновичу Выготскому

На штепмеле — отправлено и получено 13.10.25 г.

Дорогой Лев Семенович!

Если бы я не прочел Вашей диссертации (А я только сию минуту закончил ее), я бы назвал Вас обычным словом «многоуважаемый», но теперь мне хочется сказать так, как этого просит все мое существо — «дорогой». И вот почему.

Не скрою от Вас, что начал я чтение Вашей работы еще весной, но дочитал только до 5-й главы. Вопреки моему ожиданию, читал я ее с большим напряжением. Первые Ваши главы интересны для специалиста, для словесника, историка литературы. Басня, рассказ, драма, Крылов, Бунин, Шекспир, — все это по-своему интересно, но специально, а самое существенное — не улавливаешь, куда Вы ведете своего читателя. И это чуть не до 9-ой главы. И вот только здесь Вы раскрываете карты своей позиции, только здесь-то и начинается то, что составляет всю суть Вашей работы и где видишь воочию лицо автора. Вы, согласно Вашей теории о двух противоположных тенденциях, раздирающих всякое художественное произведение, построили так и Вашу работу, отдавши в начало все менее интересное и менее принципиальное и сосредоточивши в конце все наиболее важное и принципиальное. От такого построения работа проигрывает для тех, кто не обладает достаточным терпением, чтобы дочитать ее до конца, но зато оставляет исключительное впечатление у того, кто одолеет все до последней строчки.

Что меня поразило в Вашей работе, это исключительная идеологическая близость занятых нами позиций. Ведь Вы же последний пришли к нам в Институт и, как мне казалось, пришли с большим недоверием и, пожалуй, предубеждением, навеянным на Вас (так мне показалось) Ивановским [скорее всего, имеется ввиду монография Вл.Н. Ивановского «Методологическое введение в науку и философию» (1923). — В.С.]. А теперь вот эта громадная лежащая передо мной работа, работа — Ваш первенец, как первая крупная работа, в которой нельзя поэтому одному быть неискренним, эта работа говорит об исключительной близости в области психологии наших

позиций. В самом деле, Ваше применение принципа однополюсной траты энергии к области эмоций исключительно хорошо, до такого истолкования применения этого принципа я не додумался. Но что особенно меня поразило — это одновременность поднятого и Вами и мной вопроса о взрывных реакциях. В то время, как Вы пришли к этим взрывным реакциям чисто из теоретических соображений об искусстве, я, как Вы знаете, пришел к этому вопросу чисто экспериментально, как прямому продолжению исследования реакций наиболее усложненного порядка. И если в своем прошлогоднем сообщении о полученном мной результате, я не мог еще с точностью дать ответа на вопрос о том, существует ли взрывной характер реакций, то на основании прошлогодней работы, где я ввел чрезвычайно усложненный тип реакций (умственный счет), результаты получились, как об этом я писал и Александру Романовичу в Берлин, совершенно отчетливые. У всех без исключения испытуемых при сложных умственных операциях, охватывающих до 3-х — 5-ти минут, взрывность совершенно ясная, что можно видеть по их кривым. И сейчас, когда я обрабатываю для печати этот вопрос об экспериментальном исследовании взрывных реакций, я не имел наглядных иллюстраций для подтверждения этого из жизненных фактов, вроде тех, заимствованных из литературы и искусства, которые я подобрал для обоснования принципа однополюсности. И теперь мне и не нужно подбирать: мне остается только целиком сослаться на Вашу работу, которая идя своим собственным путем, приходит к тем же выводам. Вот это-то совпадение результатов при совершенно различных методах — и поразило меня: оно-то и есть лучшее доказательство идеологической близости между нами. И мне впервые вырисовалось как-то отчетливо в сознании, что если бы нам удалось поработать еще несколько лет вместе, несомненно, мы бы представляли исключительно спаянный идеологически коллектив. И почему-то мне подумалось, что именно никто иной, как Вы, с Вашей творческой натурой, могли бы органически вращать в этот коллектив, сохраняя в то же время все богатство своей индивидуальности. Вот почему мне до чрезвычайности болезненно почувствовать Ваше временное выбытие из нашего строя, в силу Вашего заболевания. Будем надеяться, что оно носит временный характер и скоро Вы оправитесь. Жалею очень, что нам не удастся устроить публичной защиты Вашей диссертации, чтобы иметь возможность сказать перед всеми о исключительной ее ценности. Но я думаю, что только именно теперь, когда у Вас обострилась болезнь, мы проведем

все формальности через коллегия и прочие инстанции. Когда же Вы окрепнете, мы, независимо ни от каких формальностей, устроим публичное обсуждение Вашей работы. Мы возьмем свое, а пока дадим Вам возможность использовать все Ваши права, связанные с Вашей работой, на что Вы имеете безоговорочное право.

Неделю я сидел над Вашей работой, учась у Вас трактованию эстетической реакции, как его нужно давать с точки зрения нашей позиции. Вы это превосходно сделали, и я бесконечно рад, что имею такого сильного товарища по совместной работе, вот эта-то радость и дала мне право назвать Вас «дорогим», на что, надеюсь, Вы не посетуете.

С глубоким и искренним уважением к Вам К. Корнилов

12/X- 25. P.S. Ответа никакого не надо, так как всякое напряжение для Вас сейчас должно быть устранено. Поговорим после.

Обращает на себя внимание сам стиль и уважительный тон письма; это общение, предполагающее равных собеседников. И все же нельзя забывать, что Корнилов являлся директором Психологического института, да и старше был на двадцать лет. По сути дела, признание им работы, как состоявшегося диссертационного исследования, открывало дорогу молодому Выготскому в профессиональную психологическую науку.

Подчеркну, что приведенное выше письмо, является первой профессиональной оценкой «Психологии искусства». При этом, отмечая эрудицию и тонкость искусствоведческого анализа, проведенного в первых главах работы, Корнилов уделяет основное внимание девятой главе, которая посвящена исследованию переживания катарсиса при восприятии искусства. Причем для автора письма важно подчеркнуть, что «Психология искусства» выполнена в русле развиваемого им (Корниловым) реактологического подхода в психологии. Основание для этого у него безусловно было. Так, например, уже само обозначение Выготским предмета своего исследования — «эстетическая реакция» — свидетельствует о значимости для него представлений Корнилова о связи психических процессов и переживаний в единой реакции организма на раздражители среды. В этом отношении эстетическая реакция, согласно Корнилову, может рассматриваться как «атом душевной жизни» при восприятии искусства, поскольку реакция, с его точки зрения, содержит, наряду с телесной, и субъективную сторону.

При этом Корнилов отмечает, что выявленные в диссертации на материале искусства тенденции, подтверждают его закон об «однополюсной трате энергии»: чем больше нервная энергия тратится на мыслительные процессы, тем меньше ее остается для проявления вовне, т.е. умственные и физиологические проявления обратно пропорциональны друг другу. Активизацией мыслительных процессов, ролью воображения, в частности, и объясняется своеобразие эстетической реакции, как реакции с «заторможенным концом», что специально обсуждает Выготский (интеллект — заторможенная воля; фантазия — заторможенное чувство). Но, пожалуй, самое важное, по мнению Корнилова, это объяснение Выготским взрывного механизма катарсического переживания, основой которого является противоречие художественной формы и материала, — процесс «замыкания» разных содержательных планов организации художественного произведения в одной точке. А это и есть проявление той же тенденции, которую, по мнению Корнилова, он обнаружил в своих экспериментальных исследованиях, где было показано, что доведенное до предела усложнение раздражителей приводит к взрывной реакции испытуемого, — аффективному разрешению противоречий.

Замечу, что именно этот сюжет, касающийся реактологических теоретических оснований интерпретации Выготским эстетической реакции, отмечает и М.Г. Ярошевский в своем «Послесловии» к «Психологии искусства», переизданной в 1989 г. (Ярошевский, 1989). В основе катарсического действия эстетической реакции, лежит то противочувствие, аффективное разрешение которого обусловлено объективным строением художественного произведения, — противоречием материала и формы.

2. Смена социокультурного контекста и теоретических ориентиров — А.Н. Леонтьев

Сорок лет машинописный текст «Психологии искусства» пролежал в семейном архиве, и только в 1965 появилось ее первое издание, «с незначительными» (как отмечает редактор издания Вяч.Вс. Иванов) сокращениями. Понятно, что до этого знакомы с текстом были лишь немногие; те, кто входил в «близкий круг». Замечу, что были и другие машинописные экземпляры. Один из них, беловая машинописная рукопись с авторской правкой Выготского, был обнаружен в архиве С.М. Эйзенштейна. По нему и сделано второе — «исправленное и дополненное» — издание «Психологии искусства» 1968 года, которое до последнего времени являлось каноническим.

Вступительная статья к первым изданиям написана А.Н. Леонтьевым. Сегодня она представляет особый интерес, как в связи с опытом интерпретации этой ранней работы Выготского в логике деятельностного подхода (по мнению Леонтьева в ней Выготский «говорит свое часто не своими еще словами»), так и относительно содержащихся в статье идеологических подтекстов, обусловленных желанием обезопасить текст со стороны возможной официальной критики в 1960-е гг. Услышать и «вычитать» эти подтексты сегодня важно; в этом отношении статья Леонтьева представляет и безусловный культурологический интерес. Отмечу четыре момента.

2.1. Трансформация исходного текста — влияние идеологических фильтров

Один из мотивов вступительной статьи, как мне представляется, состоял в стремлении Алексея Николаевича опубликовать явно «сомнительный» по цензурным соображениям текст монографии, обезопасив его от возможных запретов. В этой связи он использует прием снижения значимости текста для самого Выготского: «Как известно, “Психология искусства” не издавалась при жизни автора. Можно ли видеть в этом только случайность, только результат неблагоприятного стечения обстоятельств? Это маловероятно. Ведь за немногие годы после того, как была написана “Психология искусства”, Выготский опубликовал около ста работ... Скорее это объясняется внутренними мотивами, в силу которых Выготский почти не возвращался к теме об искусстве» (Леонтьев, 1968, с. 10–11).

Что же это за «внутренние мотивы» Выготского, по которым он не публиковал данную работу? Во-многом они проявляются, если мы обратимся к тем «незначительным сокращениям», которые сделаны редактором. Преимущественно все они касаются ссылок в тексте Выготского на Троцкого и Бухарина в первой и последней главах книги. По отношению к общему объему этих глав, объем редакторских изъятий составляет около 16%. Судить об их «незначительности» читателю, который сможет прочесть теперь полный текст.

Приведу лишь, в качестве примера, фрагмент из первоначального текста, которым практически заканчивал свою книгу Выготский (курсивом мною выделен опущенный в издании текст Троцкого. — В.С.): «Поскольку в плане будущего несомненно лежит не только переустройство всего человечества на новых началах, не только овладение социальными и хозяйственными процессами, но и «перековка» человека, постольку несомненно переменится и роль искусства.

*“Человек, — говорит Троцкий, — захочет овладеть полубессознательными, а затем и бессознательными процессами в собственном организме: дыханием, кровообращением, пищеварением, оплодотворением — и, в необходимых пределах, подчинить их контролю разума и воли. Жизнь, даже чисто физиологическая, станет коллективно-экспериментальной; человеческий род, застывший *homo sapiens*, снова вступит в радикальную переработку и станет — под собственными пальцами — объектом сложнейших методов искусственного отбора и психофизической тренировки. Это целиком лежит на линии развития... Человек поставит себе целью овладеть собственными чувствами, поднять инстинкты на вершину сознательности, сделать их прозрачными, протянуть провода воли в подспудное и подпольное и тем самым поднять себя на новую ступень — создать более высокий общественно-биологический тип, если угодно — сверхчеловека”* (Троцкий, 1924). Нельзя и представить себе, какую роль в этой переплавке человека призвано будет сыграть искусство...» (Выготский, 1925, с. 263–264).

Таким образом, для Выготского отказ от издания своей книги скорее всего связан с самоцензурой, поскольку в идеологическом отношении «Психология искусства» уже через полтора года после защиты им диссертации оказалась «не ко времени» (в 1927 г. Троцкий был снят со всех постов и отправлен в ссылку). Для инициаторов же публикации текста в 1965 г. (Леонтьева и Иванова) «незначительные изъятия», это вынужденный компромисс, для того чтобы книга вообще увидела свет; хотя бы в 1960-е.

Вместе с тем, на мой взгляд, цитата из Троцкого в смысловом отношении была крайне важна для Выготского, именно как поясняющая последнюю строку, которой и завершается весь текст «Психологии искусства»: «...как сказал Спиноза: “Того к чему способно тело, никто еще не определил”» (Выготский, 1968, с. 331). Добавлю, что эта фраза Спинозы вынесена и в эпиграф ко всей книге. С нее начинается работа, она определяет идейный и эмоциональный тон исследования. Но дело не только в том, что здесь Выготский использует тот стилистический прием, который характерен для поэтики его текстов (особенно критических статей по искусству), когда сопоставляются (буквально повторяются) начало и конец текста; как бы катарсически разрешая в *смысловом взрыве* размышление автора (и, добавлю, заинтересованного читателя) по поводу поставленной в начале проблемы (Собкин, 1981; 2015b). Цитируя Троцкого, уже в самом конце книги (ставя «финальную точку»), Выготский тем самым стремится

подчеркнуть именно *социальный пафос* своей работы, ту ориентацию на будущее развитие особенностей психики человека («общественную технику чувства»), которая его воодушевляла как автора исследования. Скажу иначе: подобный финал обнажает смысловое «замыкание» (эмоциональный взрыв) движения авторской мысли, переживание им интеллектуального катарсиса.

Не знаю, насколько «незначительно» это изъятие, не мне судить...

Подчеркну лишь, что важность для Выготского особой социокультурной линии эволюции в развитии психики человека отчетливо обозначена им уже здесь, — в работе по психологии искусства. А в этом, как мы знаем, и состоит своеобразие и «*социальный пафос*» культурно-исторической психологии: биологическая линия развития человека практически закончилась (ср.: «застывший *homo sapiens*») и на передний план выступают социокультурные факторы в создании нового «*общественно-биологический типа*». Эти факторы и становятся важнейшим предметом психологических исследований, как самого Выготского, так и его последователей.

Кстати, сегодня мы являемся свидетелями этой отчетливо выраженной тенденции влияния техно-эволюционных процессов в современной культуре на изменение психических процессов. Так, многочисленные исследования показывают, как компьютерные технологии меняют особенности психического развития уже в раннем детстве.

2.2. От реактологии к деятельностному подходу

Помимо преодоления собственно идеологических барьеров, затрудняющих публикацию «Психологии искусства» в 1960-е гг., перед Леонтьевым безусловно встала и другая проблема; проблема уточнения именно тех теоретических психологических оснований, на которых строится эта ранняя работа Выготского.

По понятным для историка отечественной психологии причинам, Леонтьев должен был затронуть неизбежно возникающий вопрос о связи «Психологии искусства» с теоретическими идеями реактологии. Как я отметил выше, именно так и прочел работу Выготского сам Корнилов, поддерживая ее как состоявшееся оригинальное *психологическое диссертационное исследование* (Корнилов, 1925). Между тем, стоит напомнить, что в 1931 г. в Психологическом институте прошла «реактологическая дискуссия», в которой Корнилов и представители, возглавляемого им направления, были подвергнуты острой критике. Суть обвинений касалась игнорирования качественной специфики высших психических процессов, непонимания «сущности

социальной обусловленности сознания человека». Понятно, что Леонтьев хорошо помнил эту дискуссию, тем более что в ней с критикой реактологического подхода выступали и Лурия, и Выготский. Учитывая эту критику и ее негативные административные последствия для сторонников реактологии, Леонтьеву важно было (даже через 35 лет) подчеркнуть отсутствие связей «Психологии искусства» с теоретико-методологическими основаниями реактологии. Прочитав его высказывание по этому поводу: «В своей книге Л.С. Выготский не всегда находит для выражения мысли точные психологические понятия. В ту пору, когда она писалась, понятия эти еще не были разработаны; еще не было создано учение об общественно-исторической природе психики человека, *не были преодолены элементы «реактологического» подхода, пропагандировавшегося К.Н. Корниловым* (выделено мною. — В.С.); конкретно-психологическая теория сознания намечалась лишь в самых общих чертах. Поэтому в этой книге Выготский говорит свое часто не своими еще словами» (Леонтьев, 1968, с. 10).

И все же, следует иметь в виду, что для самого Выготского вопрос исследования именно *эстетической реакции* имел ключевое значение. Более того, подчеркивая значимость этой темы, он специально вынес ее даже в само название книги. Текст, который хранится в семейном архиве, озаглавлен: «Психология искусства. Анализ эстетической реакции» (Выготский, 1925). В издании же 1965 г. (и всех последующих) вторая часть заглавия книги — «Анализ эстетической реакции» — отсутствует. Но, замечу, что заглавие, как особая категория поэтики, рассматривается как некий *заданный автором ключ* к пониманию и интерпретации произведения. Таким образом, в «слегка» измененном названии нам дан «ключ», но приспособленный как бы «для другого замка»; для понимания текста Выготского в другом социокультурном и научном контексте, — то есть в рамках деятельностной парадигмы. В этом направлении и будет развернуто большинство его последующих интерпретаций.

2.3. Об объективно аналитическом методе Выготского и психоанализе

Несмотря на то, что специальная глава в книге посвящена критике Выготским психоаналитического подхода при исследовании искусства, Леонтьев посчитал необходимым усилить негативное отношение Выготского к психоаналитическим исследованиям. Объясняется это довольно просто и связано с философско-теоретическими противоречиями между марксистской и западной психологией; и, что

наиболее важно для Леонтьева, противостоянием деятельностного подхода, как продолжением исследовательской линии Выготского, психоанализу. Однако, выполнить эту задачу в своей небольшой вступительной статье корректно Алексею Николаевичу, на мой взгляд, не удастся. Приведу характерный пример, который касается ключевого вопроса об используемом Выготским методе исследования.

Леонтьев пишет: «...в своей книге он (Выготский. — В.С.) выступает против традиционного *психологизма* в трактовке искусства. Избранный им метод является объективным, аналитическим» (Леонтьев, 1968, с. 7). В цитируемой фразе я специально выделил жирным шрифтом запятую. Казалось бы, мелочь... Но все мы помним с детства крылатое выражение «казнить нельзя помиловать», где от места запятой кардинально меняется смысл высказывания. Вот и здесь, поставив запятую, Алексей Николаевич пытается разрушить привычную для профессионального читателя-психолога ассоциацию работы Выготского с объективно аналитическим методом Фрейда. Однако подобный прием малоубедителен, поскольку у самого Выготского уже в «Предисловии» к книге читаем: «Центральной идеей психологии искусства мы считаем признание преодоления материала художественной формой или, что то же, признание искусства *общественной техникой чувства*. Методом исследования этой проблемы мы считаем объективно аналитический метод (заметим, запятая отсутствует. — В.С.), исходящий из анализа искусства, чтобы прийти к психологическому синтезу, — метод анализа художественных систем раздражителей» (Выготский, 1968, с. 17). И здесь же следует пояснительная сноска самого Выготского: «Сходным методом воссоздает З. Фрейд психологию остроумия в своей книге “Остроумие и его отношение к бессознательному”» (Выготский, 1968, с. 504). Можно заметить, что в этом месте издатели идут на «небольшую хитрость», помещая это уточнение Выготского в самом конце книги, в разделе «Комментарии» (то есть читателю надо пролистать 500 страниц, чтобы понять методическую связь исследования Выготским «эстетической реакции» с подходом Фрейда к анализу «смеховой реакции»).

Отступление 1. Комментарии по поводу «метода Выготского». Запятая, поставленная Леонтьевым между словами объективный и аналитический, не проясняет суть метода, а, скорее напротив, — затемняет. В этой связи, важно обратиться к этюду Выготского о Гамлете, написанному в 1915 г., где развернуто представлен его «опыт читательской критики», а также к его театральным рецензиям 1917–1923 гг. (Выготский, 1968; 2015). Именно здесь, как мне

представляется, проявляются существенные особенности тех психотехнических приемов и способов, которыми он пользуется при интерпретации произведений искусства. Понятно, что в «Психологии искусства» сама «психотехника» обнаружения смысла, выявления подтекста подчинена другим, собственно исследовательским задачам. И, вместе с тем, способность Выготского «напарываться на смысл», ставить и решать «задачи на смысл» при чтении текста имеет важное значение для его объективно аналитического метода; вне этого его «живое исследование» осталось бы, — «душно пахнущими, мертвыми словами» (Н. Гумилев, «Слово») об искусстве.

Обсуждая своеобразие «метода Выготского», отмечу лишь четыре момента.

Момент первый. В этюде Выготского о Гамлете предполагается (и это одно из ключевых исходных психотехнических условий его анализа), что читатель-критик сам испытал острое эмоциональное переживание (*катарсис*) при восприятии данного художественного произведения. Причем, важно отбросить другие известные интерпретации и остаться с текстом «один на один», поскольку это именно свое прочтение. При этом читатель-критик в процессе чтения находится как бы в *двойной позиции*: одновременно соотнося изменение своих смысловых переживаний с художественными особенностями и содержанием текста. Таким образом, текст рассматривается как своеобразная «нотная запись» партитуры смысловых переживаний читателя. Эти «ноты» надо не просто уметь *прочитать* (знать особенности художественного языка, его средств выразительности и т.п.), но именно *уметь играть по ним*, вызывать в себе соответствующие чувства, переживания. И здесь принципиальное значение имеет способность к обнаружению в структуре и содержании текста тех внутренних аффективных противоречий, которые обуславливают дальнейшее развитие художественного переживания; развитие смыслового понимания текста. Подчеркну, важно не только *обнаружение*, но и *отклик*.

Вернусь, в этой связи, к определению Выготским своего метода: «...объективно аналитический метод, исходящий из анализа искусства, чтобы прийти к психологическому синтезу, — метод анализа художественных систем раздражителей» (Выготский, 1968, с. 17). Заметим, что здесь *анализ* касается художественного произведения, а *синтез*, — тех переживаний и смыслов, которые возникают у читателя. Именно это *аналитико-синтетическое единство* и определяет своеобразие метода.

Причем Выготский специально детально иллюстрирует суть такой аналитико-синтетической деятельности на примере двух глав, посвященных исследованию басни: одна из которых касается способов *анализа элементов* построения басни (5-я глава), а другая (6-я) — *синтезу*, — тем приемам обнаружения аффективного противоречия и «тонкого яда» переживаний при ее (басни) восприятии. В целом же исследование басни демонстрирует способ выявления конфликта между декларированной идеей басни (моральная сентенция) и логикой развития процесса читательского переживания при ее восприятии; обнаружения хода процесса того «противочувствия», которое *опровергает* сформулированную на уровне значений мораль басни.

Второй момент, характеризующий «метод Выготского», связан с приобретенным им опытом профессиональной художественной критики при написании многочисленных (около 70) театральных рецензий (Собкин, 2015а). Если опыт «читательской критики» сориентирован на интроспекцию собственных переживаний в связи со структурными особенностями текста, то основным предметом профессиональной критики является *художественное обобщение*, направленное на выявление, с одной стороны, авторской идеи (ее «сверх-задачи»), а, с другой, — круга тех основных социальных проблем, которые определяют идеологию произведения. Здесь критик уже оказывается особым культурным посредником между автором, текстом и аудиторией. А это, в свою очередь, требует «расширения социального контекста», придания тексту общекультурной значимости, его особого «о-смысления». И, в этом отношении, художественный текст принципиально открыт не только для индивидуальных «вчувствований», но и искусствоведческих, культурологических интерпретаций.

Соответственно меняется и метод психологического анализа художественного произведения, поскольку необходимо найти не только содержательные связи между различными структурными уровнями текста и смысловыми переживаниями, но важно также *перевести эти смыслы в значения*, обратившись для этого к социальным, культурным, политическим контекстам. Подобный переход из «*интра в интер*» для исследовательского метода Выготского необходим, поскольку именно он и позволяет провести психологический анализ искусства как «общественной техники чувства».

Причем, здесь явно проявляется своеобразный «челночный» характер процесса интерпретации художественного произведения: первоначальное эмоциональное переживание, связанное с тем или

иным фрагментом (эпизодом, поступком персонажа, сюжетом, художественным приемом и тому подобное) осмысливается в контексте общей структуры художественного произведения при поиске его идейного замысла. Но затем вновь, уже на основе осознания, тот же фрагмент текста переживается заново, в новых взаимосвязях, в новом смысловом контексте. Подобный «челночный» процесс (порой многократный) эмоционального переживания и его осмысления, характеризует сложное «брожения смысла», *когда слеза первоначальной эмоции превращается в вино пережитого читателем чувства*. Это, в конечном счете, направлено на определение логики того социально-психологического механизма, который лежит в основе искусства как «общественной техники чувства».

Третьей особенностью «метода Выготского» является использование *мысленного эксперимента*. Его своеобразие нуждается в специальном пояснении. В этой связи приведу несколько иную формулировку определения Выготским своего объективно аналитического метода: «...всякое произведение искусства естественно рассматривается психологом как система раздражителей, *сознательно и преднамеренно* (выделено мною. — В.С.) организованных с таким расчетом, чтобы вызвать эстетическую реакцию. При этом, анализируя структуру раздражителей, мы воссоздаем структуру реакции» (Выготский, 1968, с. 40). В данном определении важно обратить внимание на «сознательную и преднамеренную организованность» художественной структуры.

По этому поводу замечу, что *мысленный эксперимент* предполагает наличие у исследователя особой способности к постановке себя в *авторскую позицию*: владение психотехникой приемов организации особой художественной коммуникации «писатель — текст — читатель». Исследователь-психолог в ходе подобного мысленного эксперимента как бы «прощупывает» то, как те или иные изменения соотношений определенных элементов формы и содержания художественного произведения влияют на его (произведения) эмоционально-смысловое восприятие («эстетическую реакцию»); он пытается «вернуть и зрячих пальцев стыд, и выпуклую радость узнавания» (О. Мандельштам, «Ласточка»). Причем принципиальное отличие от «живого» реального процесса художественного общения состоит здесь именно в рефлексивном анализе содержания проводимых психологом мысленных «опытов», где переменными выступают вносимые в текст изменения и деформации, а результатами, — оценки

особенностей возможных эмоционально-смысловых сдвигов в собственном переживании, как *отклике* на подобные изменения.

По сути дела, речь идет о выявлении значимых элементов художественной формы, когда проведенные исследователем мысленные ее деформации ведут к исчезновению художественного переживания (эстетической реакции). В подтверждение приведу здесь еще одно, сделанное Выготским, примечание по поводу своего метода: «За основу исследования, за его исходную точку объективно аналитический метод берет *различие*, обнаруживающееся между эстетическим и неэстетическим объектом. Элементы художественного произведения существуют до него, и их действие более или менее изучено. Новым для искусства фактом является способ построения этих элементов. Следовательно, именно в различении художественной структуры элементов и внеэстетического их объединения ключ к разгадке специфических особенностей искусства. Основной способ исследования — сравнение с внехудожественным построением тех же элементов. Вот почему предметом анализа служит форма; она есть то, что отличает искусство от неискусства: все содержание искусства возможно и как совершенно внеэстетический факт» (Выготский, 1968, с. 506).

Отчетливо подобный способ исследования представлен Выготским в 7-й главе книги, посвященной анализу рассказа И. Бунина «Легкое дыхание». В ней он рассматривает соотношение между фабулой и сюжетом, выявляя то внутреннее противоречие, которое возникает между последовательностью событий реальной жизни героини и тем, как они представлены в новелле. Замечу, что саму логику подобного анализа он, причем совершенно не случайно, определяет через оппозицию «анатомия — физиология» рассказа. Это имеет принципиальное значение. Дело в том, что здесь «физиология» предполагает определение той функции, которую играет тот или иной элемент художественного произведения (конкретно, — в анализе рассказа его «событийная» сторона) для порождения художественного переживания, — катарсиса. Таким образом, именно относительно функциональной цели (оказания определенного «эстетического» воздействия), и рассматривается структура текста (его «анатомия»). При этом подчеркну, в самой оппозиции («анатомия — физиология») уже содержится принципиальное для последующих психологических исследований Выготского методологическое положение: «функция порождает орган»; положение, как мы знаем, важное не только для линии биологической эволюции, но и линии социокультурного

развития человека; его высших знаково-опосредованных психических функций.

Добавлю, что обозначенный здесь Выготским принцип деформации текста возможен не только в виде «мысленного эксперимента», но и на реальном материале. Например, сам Лев Семенович на страницах своей книги неоднократно обращается к сравнительному анализу разных переводов на русский язык одного и того же текста, фиксируя при этом различные смысловые сдвиги в его понимании и переживании. В целом подобный подход открывает широкие перспективы для развития исследований по экспериментальной эстетике (Лотман, Петров, 1972; Грачева и др., 1988); сошлюсь и на некоторые свои исследования (Собкин, 2006; Собкин, Адамчук, 2012; Собкин, Маркина, 2010; Собкин, Шмелев, 1986).

Причем замечу, что возможна и другая линия экспериментальных психологических исследований в области психологии искусства, направленная не на *деформацию*, а, напротив, на *порождение* художественных текстов (Собкин, 1985). Кстати, подобный *порождающий принцип* в реальной художественной практике проявляется, когда, например, мастеру надо «чуть-чуть» подправить работу ученика, чтобы она «эстетически зазвучала». Принцип хорошо известен в художественной педагогике; на подобное со-творчество учителя и ученика также обращает внимание и Выготский.

По сути дела, здесь надо сделать лишь один небольшой шаг, чтобы обнаружить связь между принципом *порождающего эксперимента* в искусстве и идеей Выготского о «зоне ближайшего развития». Шаг «небольшой», но за ним лежит важное, на мой взгляд, уточнение. Дело в том, что, обсуждая вопрос о *зоне ближайшего развития* как пространстве совместной деятельности взрослого и ребенка, часто упускается из виду, что «зона» определяет единое (общее) именно *смысловое пространство* деятельности учителя и ученика (шире — взрослого и ребенка). А это предполагает умение взрослого встать в позицию ребенка, посмотреть на проблему его глазами, почувствовать его смыслы при решении проблемной ситуации. По сути дела в «зоне» прорабатываются, проживаются мотивационно-целевые аспекты деятельности; это особое пространство, — поле смыслового развития.

И, наконец, четвертый момент, связанный с особенностью «метода Выготского» отчетливо проявляется при рассмотрении общего методологического замысла эмпирической части исследования в «Психологии искусства», его программы: «наиболее удобным было

расположить исследование от простого к более сложному, и мы намерены рассмотреть басню, новеллу и трагедию как три постепенно усложняющихся и возвышающиеся одна над другой литературные формы» (Выготский, 1968, с. 117).

Что же имеется в виду, когда Выготский говорит об «усложнении»? Замечу, что подобное *усложнение и возвышение форм* обусловлено, в свою очередь, принятием гегелевской классификации поэзии на эпос, лирику и драму, которые рассматриваются как три рода *исторического развития* литературы. Таким образом, для Выготского в «Психологии искусства», в конечном счете, важно не просто исследовать различия «эстетической реакции» в разных видах и жанрах литературы, а именно изучить *историческую эволюцию эстетической реакции*: как из исходного «зерна» противоречий в басне (противоположной направленности действия, противоречий фабулы и сюжета, противоречий характера) прорастают и развиваются разные конкретные более «сложные» типы эстетической реакции. Отсюда вполне правомерен и вывод о том, что в этой ранней работе Выготский исходит из идеи о том, что анализ *исторической эволюции структурных особенностей литературных форм* позволяет проследить, в свою очередь, *филогенез развития психологических особенностей эстетической реакции*; обнаружить именно *историческое развитие психологических механизмов художественного переживания искусства*. А это, замечу, один из ключевых теоретических постулатов, лежащий в основе его культурно-исторической психологии; постулат о необходимости сопоставления развития психических процессов в фило- и онтогенезе.

Апробация возможностей исследования филогенеза развития эстетической реакции и осуществляется в «Психологии искусства». Здесь эволюционная линия усложнения художественного переживания проявляется в движении от обнаружения аффективного противоречия между действиями персонажей и моралью (басня), к чувству уничтожения материала формой (новелла) и к переживанию катастрофы на основе механизма идентификации с героем (трагедия). Причем эволюция эстетической реакции рассматривается именно как «вбирание» предшествующих форм и надстраивание психологических механизмов, обуславливающих художественное переживание.

Обобщая сказанное выше по поводу «метода Выготского», можно сделать вывод о том, что в «Психологии искусства» в неявном виде уже содержится та ключевая триада — *структурный, функциональный*

и генетический анализ, которая характеризует методологическое своеобразие организации исследований по изучению особенностей психических процессов и механизмов в рамках культурно-исторического подхода. Безусловно, эта констатация важна, но для понимания своеобразия используемого Выготским *метода* в «Психологии искусства» саму «триаду» нельзя рассматривать в отрыве от тех *психотехнических приемов* аналитико-синтетической деятельности по обнаружению субъективных аффективных переживаний и способов интерпретации художественного произведения. Понятно, что психотехническое своеобразие этой аналитико-синтетической деятельности — *восхождение от абстрактных значений к смыслам* — здесь представлено Выготским лишь на конкретных примерах исследования тех или иных художественных произведений и не раскрыто во всей своей полноте. Но главное требование очевидно: чувствительность исследователя-психолога при анализе искусства к аффективным противоречиям и способность удивляться, откликаться на них. Это и дает мне основание назвать Выготского *смысловиком* в психологии; определить его тем словом, которое было брошено Осипом Мандельштамом относительно своего близкого круга, говоря: «мы — смысловики». Как отмечает С.С. Аверинцев, смысловика характеризует «исключительная цепкость, с которой ум поэта прослеживает, не отступая, одну и ту же мысль, то уходящую на глубину, то выступающую на поверхность» (Аверинцев, 1996). А я добавлю: «и ум психолога-смысловика».

2.4. Катарсис, как содержательный центр эстетической реакции

В самом начале статьи я отметил, что еще Корнилов обратил внимание на *взрывной* характер эстетической реакции, как на важнейший результат исследования Выготского в «Психологии искусства». Но добавлю, — завершением «взрыва» является состояние *гармонии*, когда все части сходятся в одно целое, в единый гештальт. Здесь противочувствование находит свое разрешение и это вызывает своеобразное *наслаждение*, гармонизируя эмоциональную сферу личности при переживании катарсиса. Таким образом, если обсуждать динамический аспект катарсического переживания, то в основе его лежит одновременный взрыв аффективных противоречий и, в то же время, чувство завершенности гештальта художественного произведения.

Вместе с тем подчеркну, что вопросы катарсиса, затрагиваются Выготским при обсуждении разнообразных аспектов, касающихся

психологического своеобразия эстетической реакции: мышления, воображения, эмоционально-волевых процессов, проблем понимания, личностных особенностей и др. Причем в ходе анализа психологической феноменологии эстетической реакции часто используются (скорее, апробируются) различные уже существующие теоретические представления и объяснительные схемы. Это и дало Леонтьеву право сказать: «говорит *свое* часто *не своими* еще словами». Для меня же здесь важно обратить внимание на другое: у Выготского анализ это не просто «сведение к известному», а готовность вступить в *диалог* с другими авторами, стремление показать, что для объяснения феноменологии эстетической реакции требуются новые подходы. И в этих диалогах он, действительно, — «говорит свое».

Так, например, обсуждая своеобразие художественного познания, значение образности и иносказания в искусстве, Выготский вводит специальное понятие *эмоциональный интеллект*, которое рассматривается им как особый тип мышления с помощью синтетических суждений, основанных на аффективных состояниях при создании и восприятии художественных произведений. Анализируя проблематику понимания, он сопоставляет такие разные способы интерпретации художественных произведений как «вычитывание» из текста и «вчитывание» в текст читателем своих представлений, где важную роль играют эмоциональные психические процессы: удовольствие, гедонизм. Обсуждая значение идеологических аспектов в искусстве, Выготский параллельно специально анализирует феноменологию бессознательных психических явлений и ту роль, которую играют здесь механизмы замещения, «обмана» цензуры, маскировки, вытеснения, рационализации, деавтоматизации восприятия и связанные с ними переживания: сублимация желаний; трата и экономия усилий; сгущение, концентрация, задержка и торможение аффективных состояний; содержательная динамика вытеснения и перехода от мучительных негативных состояний к удовольствию и наслаждению. В этом отношении катарсис выступает как важнейший механизм превращения бессознательного в осознанное социальное; механизм расширения личного опыта «Я» в общем процессе воздействия искусства и его социальной роли как «общественной техники чувств».

Более того, рассматривая вопросы, связанные с переживанием катарсиса в искусстве, Выготский акцентирует внимание на принципиальной важности воображения и фантазии, которые с помощью актуализации особого психологического процесса «вчувствования»

позволяют читателю изнутри себя внести в произведение искусства — *вчувствоваться* в него — те или иные собственные чувства, что и определяет своеобразие катарсического переживания в процессе эстетической реакции. Причем он подчеркивает возможность существования аффектов двоякого рода. Один, — *симпатическое вчувствование*, когда мы вместе с Отелло переживаем его ревность, его страдание, когда мы *сострадаем* ему; другой, — *содействующий аффект*, когда мы переживаем за Дездемону, которая не знает, что ей грозит. Характерно, что в обоих случаях (и сострадавая, и содействуя) мы чувствуем свою *ценность участия в другом*. Именно это и определяет позитивное эмоциональное переживание в результате катарсиса: «мы выплакиваем свое горе», а не персонажа.

Подчеркну, что все перечисленные содержательные моменты различных направлений его анализа эстетической реакции сориентированы на выявление центрального момента, — своеобразие переживания катарсиса в искусстве.

Но вернемся к вступительной статье Леонтьева к изданию «Психологии искусства» 1968 г. В ней он, хотя и кратко, специально останавливается на теме катарсиса. Причем, также, как и по поводу используемого Выготским метода исследования, он вновь подчеркивает явное отличие подхода Выготского от психоаналитических интерпретаций катарсиса. Вот это место: «Значение этого термина у Выготского, однако, не совпадает с тем значением, которое оно имеет у Аристотеля; тем менее оно похоже на то плоское значение, которое оно получило в фрейдизме. Катарсис для Выготского не просто изживание подавленных аффективных влечений, освобождение через искусство от их «скверны». Это, скорее, решение некоторой личностной задачи, открытие более высокой, более человеческой правды жизненных явлений, ситуаций» (Леонтьев, 1968, с. 10).

Безусловно, подобная интерпретация понимания Выготским катарсиса правомерна. Причем, здесь проявляется и явное стремление Леонтьева *вписать* «Психологию искусства» в теоретические представления, развиваемого им самим деятельностного подхода; желание «*проговорить слова Выготского уже своими словами*»; на своем языке, уже в своих, близких для Леонтьева (и, замечу, также и для позднего Выготского) терминах и понятиях. При этом центральным оказывается различие *значения и смысла; постановка задачи на личностный смысл*.

Между тем, важно иметь ввиду, что Выготский явно учитывает как аристотелевскую *феноменологию* переживания катарсиса при

характеристике своеобразия эстетической реакции, так и роль *бессознательных процессов и механизмов* при интерпретации того *эффекта наслаждения*, который возникает при восприятии искусства. Это, замечу, я и хотел показать выше. При этом, важно иметь ввиду ту феноменологию, тот «образ» эстетической реакции, которым руководствовался Выготский.

Отступление 2. О своеобразии катарсических переживаний в искусстве. Попробую определить тот «образ» катарсического переживания, который в своем исследовании мог учитывать Выготский; образ той своеобразной культурной нормы художественного переживания, который как ценностно-целевой ориентир определяет, в свою очередь, содержательный характер исследования различных аспектов эстетической реакции. Эта норма, как говорится, «на слуху». Приведу характерные цитаты, — закрепившиеся в культуре устойчивые «формулы» эстетического переживания. Каждая из них фиксирует определенные его грани.

Вот классическое определение Аристотеля: «Итак, трагедия есть подражание действию важному и законченному, имеющему определенный объем, [подражание] при помощи речи, в каждой из своих частей различно украшенной; посредством действия, а не рассказа, совершающее путем сострадания и страха очищение подобных аффектов» (Аристотель, 1957, с. 56). Интерпретаций этого определения множество и их рассмотрение не входит в мою задачу. Вместе с тем, можно предположить, что наиболее близкой для Выготского была позиция И.В. Гете, который под катарсисом понимал умиротворяющую завершенность между состраданием и страхом. Это перекликается с идеей Выготского о замыкании в катарсическом переживании содержательно разных аффективных линий. Причем у Гете подобное примирение различных страстей осуществляется с помощью *сознания*, — осмысления и раскрытия сущности явлений, породивших трагическое действие. В этой связи замечу, что Выготский не просто учитывает важность участия сознания, но делает специальный акцент на самом характере, своеобразии «осмысления» при очищении аффектов; это осмысление осуществляется с помощью *особого эмоционального интеллекта*.

Но есть и другой аспект в определении Аристотеля. Он касается особой роли *действия* («подражание действию») в переживании катарсиса при восприятии трагедии. Поскольку Выготский был хорошо знаком с системой Станиславского (Выготский, 2015; Собкин, 2015b), то действенную основу катарсиса, своеобразии *со-действия*

зрителя (читателя) персонажу, он прекрасно чувствовал и понимал. Отсюда и то особое значение, которое он придавал необходимости вычленения *действия и противодействия* при структурном анализе разных уровней организации художественного произведения.

И, наконец, специальный интерес представляет рассмотрение роли механизма действенной идентификации в катарсическом переживании, связанное с чувствами *сострадания и страха*. Подобная двойственность, двуплановость имеет принципиальное значение для понимания своеобразия художественном переживании: если *сострадание*, на мой взгляд, относится к герою, то *страх* — к самому себе, действующему в воображаемой трагедийной ситуации.

Помимо Аристотеля, в отечественной культуре безусловно ключевое значение в определении своеобразия психологического влияния искусства на личность имеют высказывания А. Пушкина. Приведу лишь три, которые затрагивают важные грани данной проблемы; это те его высказывания, которые несомненно были известны Выготскому, как человеку, получившему профессиональное филологическое образование.

В 1830 г. Пушкин пишет стихотворение «Элегия» (Пушкин, 1957, с. 178). Оно начинается с описания угнетенного эмоционального состояния лирического героя («Безумных лет угасшее веселье / Мне тяжело, как смутное похмелье... / Мой путь уныл. Сулит мне труд и горе»). Но заканчивается стихотворение просветленным чувством: «И может быть — на мой закат печальный / Блеснет любовь улыбкою прощальной». По сути дела здесь в поэтической форме и дано описание состояния катарсиса; описание связанное с «очищением» героя от негативных переживаний.

Но я сказал не все; точнее, — не сказал самого главного. В структуре этого стихотворения включены еще три строки: «Меж горестей, забот и треволненья: / Порой опять гармонией упьюсь, / Над вымыслом слезами обольюсь». Вот эти-то три строки и характеризуют тот своеобразный способ, когда с помощью искусства (переживая эстетическое чувство красоты — «гармонией упьюсь») герой разрешает свои жизненные противоречия. Это необходимый выход из реальной жизненной ситуации в воображаемую, мнимую. Подчеркну, что *осознание, осмысление* трагичности своей личной ситуации (ср. у Гете, — ее «умиротворение») включено Пушкиным и в саму структуру художественного текста. Подобный художественный прием «моделирования» способа разрешения конфликта путем включения самого способа осмысления конфликтной ситуации в структуру ху-

дожественного произведения, позволяет сделать вывод о принципиальном значении *рефлексивного выхода* по поводу своих негативных состояний при переживании катарсиса в искусстве; рефлексивный выход, постановка себя *над* своей реальной жизненной ситуацией, и оказывается механизмом личностного развития.

Между тем, замечу, что в художественной среде из всего этого стихотворения, как правило, цитируется лишь одна строка: «Над вымыслом слезами обольюсь». Емкая и принципиальная для понимания особенностей восприятия искусства мысль выражена здесь в четкой запоминающейся «формуле». Действительно, при восприятии искусства мы удерживаем два плана: свой реальный, жизненный и план художественный, вымышленный. Сложность же состоит в объяснении психологического механизма этого фундаментального феномена: наших *реальных слез* по поводу *вымышленной ситуации*. Гамлетовский вопрос: «Что он Гекубе, что ему Гекуба?», все еще ждет своего психологического разрешения.

В этой связи важно обратить внимание и на две предшествующие строки. В них Пушкин дает нам своеобразную подсказку. У воспринимающего художественное произведения должен быть свой *личный опыт переживаний* — свои «горести». Причем сам воспринимающий должен находиться в определенном психологическом состоянии *готовности к отклику* на произведение искусства, готовности *узнать* в произведении искусства свою личную проблему, свои «горести, заботы, треволнения». Без этого, он не может почувствовать гармонии искусства («упиться гармонией»), чтобы, в свою очередь, гармонизировать и себя самого.

В том же 1830 г. Пушкин пишет стихотворение «Герой», где также есть две строки, которые и сегодня часто встречаются в оценочных суждениях по поводу искусства: «Тьмы низких истин мне дороже, / Нас возвышающий обман» (Пушкин, 1957, с. 200). Здесь важны два момента. Один касается противопоставления «банальность — неординарность»; шире, — противопоставление жизненной обыденной ситуации, и той необычной конструкции, тех *форм организации пространства и времени, событий и характеров*, которые определяют своеобразие произведений искусства. Кстати, это замечательно было показано Выготским и в анализе басни, и новеллы Бунина «Легкое дыхание», и в анализе Гамлета.

Другой момент связан со значениями используемых Пушкиным слов «возвышающий» и «обман» для понимания своеобразие того чувства, которое возникает при восприятии искусства.

Так, «обман» это не просто вымышленная, условная, мнимая ситуация. Это специальное разграничение между *правдой жизни* и *правдой вымысла*. Здесь подмечена особая крайне важная грань: искусство это «не как в жизни», это — «обман», это — «небывальщина». Кстати, Выготский обращает на это специальное внимание, проводя параллели и, в тоже время, фиксируя различия между условностью в искусстве и в игре; между мнимой ситуацией в детской игре и воображаемой мнимой («обманной») ситуацией в искусстве. Говоря о важности «обмана» в искусстве, следует подчеркнуть, что со стороны воспринимающего это *добровольное участие в обмане*; более того, *он хочет быть обманутым*. Замечательно об этом сказал режиссер А.Я. Таиров: «Театральный билет — это договор об обмане. Театр обязуется обманывать, а зритель — верить (то есть быть обманутым, поддаться обману). Для соблюдения договора требуется, чтобы обе стороны выполняли свои обязанности хорошо и добровольно, охотно» (Таиров, 1970, с. 475). Но и игра добровольна, и в нее ребенок *хочет* играть и играет без внешнего принуждения. Но кого он *обманывает*, почему он *это любит*, у кого и в «какой валюте покупает билет»? В чем природа этого «*Homo ludens*»?

И наконец, о «возвышающем» обмане. Мысль понятна: связанные с восприятием искусства катарсические переживания делают человека лучше, возвышают его над самим собой. В этом отношении искусство это своеобразный амплификатор культурных потенциалов человека. И, в то же время, искусство предполагает проявление *творческой активности* со стороны воспринимающего (читателя, зрителя, слушателя): в искусстве человек творит себя по мере человеческого рода. В этом отношении становится очевиден социокультурный контекст, позволивший Выготскому сформулировать основной тезис своей работы о социальной функции искусства как «общественной технике чувства».

Приведу последнее, третье высказывание Пушкина, которое для меня важно в связи с определением своеобразия феноменологии художественного переживания. Осенью того же 1830 г. Пушкин пишет статью «О народной драме и драме “Марфа Посадница”». И в ней мы встречаем еще одно, доведенное до формулы, суждение: «Истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах — вот чего требует наш ум от драматического писателя» (Пушкин, 1958, с. 213).

Суждение, особенно распространенное в театральной среде. Правда его смысл, как правило, существенно трансформирован,

поскольку высказывание часто относят к актеру, а не к драматургу, как у Пушкина. Поэтому, следуя как бы за Станиславским, вместо «предполагаемых обстоятельств» часто говорится о *предлагаемых* обстоятельствах. Внешне различия незначительны, но на самом деле они весьма существенны. Так, *предполагаемые* обстоятельства подразумевают творческую активность, фантазию писателя для которого ситуация еще не завершена, ее надо придумать, *предположить*. Для актера же творческий процесс разворачивается по другой линии — он работает с уже «готовой», именно предлагаемой драматургом ситуацией. Здесь другой творческий психологический механизм, скорее не фантазия, а воображение; механизм, когда надо, как и читателю, включить себя именно в *предлагаемые* обстоятельства. В этой связи замечу, что Выготский в «Психологии искусства» тонко улавливает, несмотря на внешнюю синонимичность, эти психологические различия между фантазией и воображением.

Следует также обратить внимание на своеобразное сочетание в этом высказывании Пушкина двух переживаний: «истина страстей и правдоподобие чувствований». Почему он их так странно соединил? И что означает эта оппозиция: «истина — правдоподобие»?

Из контекста статьи понятно, что речь идет о сопоставлении «правды жизни», и «правды в искусстве». С одной стороны, искусство должно отражать жизнь, и здесь важны истинные человеческие проявления («истинные страсти»), но с другой, — чувства должны быть выражены в художественной форме, соответствовать нормам искусства, поэтому они условны («правдоподобны»). Замечу, что здесь подчеркивается не только своеобразие художественного переживания (двойственная природа чувства в самой эстетической реакции), но и своеобразие природы художественной коммуникации, того «*чего требует наш ум от драматического писателя*».

Завершая это «отступление по поводу катарсиса», затрону еще один аспект. Для понимания природы катарсиса он принципиален. Но для этого мне надо обратиться к творчеству другого поэта, — к стихам Осипа Мандельштама. Ровно сто лет спустя после трагической гибели на дуэли Пушкина, находясь в воронежской ссылке Мандельштам в 1937 г. пишет: «Может быть, это точка безумия, / Может быть, это совесть твоя — / Узел жизни, в котором мы узнаны / И развязаны для бытия» (Мандельштам, 1991, с. 258–259). «Узел жизни»... Это распространенная на еврейских надгробных камнях эпитафия, означающая связь души с Богом. Если же «совесть твоя» не чиста, то душа будет им отброшена как пращей, отвергнута. В этом

отношении катарсис предполагает *испытание* человека в предельной, трагической ситуации морально-нравственного выбора в условном пространстве *бытия*, пространстве искусства. Как отметил Аверинцев, это борьба «за полное сознание на самой границе бреда, борьба за катарсис на самом пределе абсурда» (Аверинцев, 2011, с. 19). Возможно, именно это и имел в виду Леонтьев, когда написал: «Катарсис для Выготского... это, скорее, решение некоторой личностной задачи, открытие более высокой, более человеческой правды жизненных явлений, ситуаций» (Леонтьев, 1968, с. 5).

3. «Психология искусства» как начало неклассической психологии — Д.Б. Эльконин

Издание «Психологии искусства» 1968 г., помимо «Вступительной статьи» Леонтьева, содержало также и подробные «Комментарии» Вяч. Вс. Иванова. Они важны, поскольку позволяли не только «вписать» работу Выготского в современный для того времени контекст отечественных и зарубежных исследований по психологии искусства, но и обращали внимание читателей на детали, касающиеся *многоуровневой структурной организации художественного текста*; на те разнообразные знаковые средства, своеобразие психологического воздействия которых и исследовал Выготский (Иванов, 1968). Позднее, Иванов уделил также специальное внимание детальному анализу значения работ Выготского для понимания глубинных структур семиотических систем искусства (Иванов, 1976). Таким образом, в качестве особой линии подчеркивалась важность этой ранней работы Выготского по психологии искусства именно как психологического направления исследования роли сложных знаковых систем.

Но все же, основным ориентиром для психологов при чтении «Психологии искусства» оставалась вступительная статья Леонтьева, где эта работа оценивалась еще как ранняя и несовершенная. Однако в 1984 г., в связи с 50-летием смерти Выготского, Д.Б. Эльконин делает специальный доклад, где, напротив, подчеркивает принципиальную важность «Психологии искусства» как ключевой работы, определяющей своеобразие культурно-исторического направления психологических исследований. И центром в ней выступает именно проблематика знакового опосредования психики (Эльконин, 1989).

Вот как Эльконин пишет о своеобразии этого подхода: «...от формы художественного произведения через функциональный анализ его элементов и структуры необходимо идти к воссозданию аффективно-смыслового образования, которое автор произведения

хочет передать читателям. Образование уже существует объективно в литературном произведении, и оно дано тем, кто его читает. Поэтому очень важно найти элементы структуры произведения, понять их функциональный смысл и какую функцию они играют в том, чтобы вести за собой читателей, вынуждая их принять или, может быть, отвергнуть то или иное смысловое образование» (Эльконин, 1989, с. 477). Замечу, что сам этот принцип, лежащий в основе метода Выготского, я уже неоднократно отмечал в ходе статьи. Так в чем же тогда «неклассичность»?

Отвечая на этот вопрос, Эльконин подчеркивает, что сущность *неклассичности* состоит в том, что «первичные формы аффективно-смысловых образований человеческого сознания существуют объективно вне каждого отдельного человека, существуют в человеческом обществе в виде произведений искусств или в других каких-либо материальных творениях людей, т.е. эти формы существуют раньше, чем индивидуальные или субъективные аффективно-смысловые образования» (там же). Отсюда понимание психологических процессов и механизмов можно исследовать именно через «устройство» подобных систем, как порождающих аффективно-смысловые образования. Иными словами, понимая, как можно вызвать соответствующее аффективное состояние с помощью произведения искусства, мы реконструируем и способ — закономерность — их возникновения. Природа психологических закономерности лежит не внутри, а во-вне. Таким образом именно в «Психологии искусства», Выготский уже опирается на фундаментальный теоретический принцип своей теории: переход из *интерпсихических* форм в *интра-*

В произведении искусства психологические механизмы находятся в «покое», существуют в снятом виде. Но, чтобы их «оживить», «узнать», переведя в субъективные переживания читателя, необходима особая психотехника, например, особая «читательская критика», которую использовал Выготский в своей ранней работе о Гамлете. Выше я специально обсуждал этот момент, рассматривая круг вопросов, касающихся «метода Выготского». Но теперь необходимо сделать уточнение, пожалуй, последнее в этой статье.

В 1986 г. появляется книга А.А. Пузыря, посвященная теоретическим проблемам культурно-исторической теории (Пузырей, 1986). Обсуждая «Психологию искусства» Выготского, он отмечает, что само произведение искусства рассматривается как своеобразная «ловушка» для психики, ориентированная на определенные психологические закономерности. Цитируя Выготского: «Каждое лирическое

стихотворение — есть такой эксперимент. Задача анализа — вскрыть лежащий в основе природного эксперимента закон» (там же, с. 47). Но при этом, и это принципиально, своеобразие художественного произведения как «ловушки» состоит в том, что оно порождает содержательно новое переживание, которого до этого в нас не было. Продолжая его мысль скажу: художественное произведение это особая «машина чувств»; до чтения соответствующего художественного текста этого переживания в нас не было. Поэтому искусство — это особый усилитель (амплификатор) наших психологических возможностей.

Заключение

Понятно, что в статье я дал лишь общий абрис тех проблем, которые мне представляются важными в «Психологии искусства» Выготского. При этом я хотел показать, хотя бы в первом приближении, как менялись взгляды на эту работу среди его последователей и коллег. Конечно, выбранный для рассмотрения круг авторов далеко не полон, но я был ограничен рамками статьи. Две темы — «метод Выготского» и своеобразие художественного переживания («катарсиса») — мне представляются особенно важными, поэтому им я уделил специальное внимание.

Разные поколения читали текст монографии, ставя разные смысловые акценты. Как прочтут «Психологию искусства» те, кто входит сегодня в психологию? Не знаю... Культурная ситуация меняется, многие произведения и имена уходят на второй план, забываются, вытесняются.

Но, надеюсь, что книга Льва Семеновича приобретет новое «легкое дыхание» и новое поколение психологов «вычитает» и «вчитает» в нее новые смыслы. Возможно, каким-то чудесным образом, она станет «зоной ближайшего развития» для тех, кто приходит сегодня в психологию.

Список литературы

- Аверинцев, С.С. (1996). Поэты. Москва: Изд-во «Языки русской культуры».
- Аверинцев, С.С. (2011). Мы — смысловики. В кн.: Аверинцев и Мандельштам. Статьи и материалы. Под ред. П. Нерлера, Д. Мамедовой. (С. 19–24). Москва: Изд-во РГГУ.
- Аристотель (1957). Об искусстве поэзии. Москва: Изд-во «Художественная литература».

Выготский, Л.С. (1925). Психология искусства. Анализ эстетической реакции. Москва: Текст из архива семьи Выготских.

Выготский, Л.С. (1968). Психология искусства. Москва: Изд-во «Искусство».

Выготский, Л.С. (1982). Собрание сочинений: в 6 тт. Т. 2. Мышление и речь. Москва: Изд-во «Педагогика».

Выготский, Л.С. (2015). Полное собрание сочинений: в 16 т. Т.1. Драматургия и театр. Москва: Изд-во «Левъ».

Грачева, А.М., Нистратов, А.А., Петренко, В.Ф., Собкин, В.С. (1988). Психосемантический анализ понимания мотивационной структуры поведения киноперсонажа. *Вопросы психологии*, (5), 123–131.

Иванов, В.В. (1968). Комментарии к «Психологии искусства» Л.С. Выготского. Москва: Изд-во «Искусство».

Иванов, В.В. (1976). Очерки по истории семиотики в СССР. Москва: Изд-во «Наука».

Ивановский, В.Н. (1923). Методологическое введение в науку и философию. Минск: Изд-во «Белтрестпечатъ».

Корнилов, К.Н. (1925). Письмо Л.С. Выготскому от 12.10.1925 г. Архив семьи Л.С. Выготского.

Леонтьев, А.Н. (1968). Вступительная статья к книге Л.С. Выготского «Психология Искусства». Москва: Изд-во «Искусство».

Лотман, Ю.М., Петров, В.П. (1972). Семиотика и искусствознание. Москва: Мир.

Мандельштам, О.Э. (1991). Собрание сочинений: в 4 тт. Т. 1. Стихотворения. Москва: Изд-во «Тerra».

Пушкин, А.С. (1957). Полное собрание сочинений: в 10 тт. Т. 3. Стихотворения 1827–1836. Москва: Изд-во Академии наук СССР.

Пушкин, А.С. (1958). Полное собрание сочинений: в 10 тт. Т. 7. О народной драме и драме «Марфа Посадница». Москва: Изд-во Академии наук СССР.

Пузырей, А.А. (1986). Культурно-историческая теория Л.С. Выготского и современная психология. Москва: Изд-во Московского ун-та.

Собкин, В.С. (1981). К исследованию поэтики текстов Л.С. Выготского. Москва.

Собкин, В.С. (1985). К исследованию механизмов смыслообразования при порождении художественных текстов. Материалы VII Всесоюзного симпозиума по психолингвистике и теории массовых коммуникаций (тезисы докладов). Москва.

Собкин, В.С. (2006). Мультифильм как средство социально-психологического анализа морально-нравственного развития ребенка (по материалам исследований 1985 и 2006 гг.). В кн.: Социология дошкольного воспитания: Труды по социологии образования. Под ред. В.С. Собкина. Т. XI, вып. XIX. Москва: Изд-во Института социологии образования РАО.

Собкин, В.С. (2015а). Вступительная статья. Полное собрание сочинений Л.С. Выготского: в 16 тт. Т. 1. Драматургия и театр. Москва: Изд-во «Левъ».

Собкин, В.С. (2015b). Комментарии к театральным рецензиям Льва Выготского. Москва: Изд-во Института социологии образования РАО.

Собкин, В.С. (2022). «Трагикомедия исканий» Льва Выготского: опыт реконструкции авторских смыслов. Москва: Изд-во Московского ун-та.

Собкин, В.С., Адамчук, Д.В. (2012). Особенности восприятия живописи Пикассо: опыт психосемантического исследования. Труды по социологии образования. Т. XVI. Вып. XXVIII. Москва: Изд-во Института социологии образования РАО.

Собкин, В.С., Маркина, О.С. (2010). Фильм «Чучело» глазами современных школьников. Москва: Изд-во Института социологии образования РАО.

Собкин, В.С., Шмелев, А.Г. (1986). Психосемантическое исследование актуализации социально-ролевых стереотипов. *Вопросы психологии*, (1), 124–136.

Таиров, А.Я. (1970). Записки режиссера. Статьи. Беседы. Речи. Письма. Москва: Изд-во ВТО.

Эльконин, Д.Б. (1989). Об источниках неклассической психологии. Москва: Изд-во «Педагогика».

Ярошевский, М.Г. (1989). Послесловие. Л.С. Выготский как исследователь проблем психологии искусства. Москва: Педагогика.

References

- Averintsev, S.S. (1996). Poets. Moscow: Yazyki russkoi kul'tury Publ. (In Russ.)
- Averintsev, S.S. (2011). We are the Meaning-Makers. In: P. Nerler, D. Mamedova, (eds.). In: Averintsev and Mandelstam. Articles and Materials. (pp. 19–24). Moscow: RSUH Publ. (In Russ.)
- Aristotle. (1957). On the Art of Poetry. Moscow: Khudozhestvennaya literatura Publ. (In Russ.)
- Vygotsky, L.S. (1925). The Psychology of Art. Analysis of Aesthetic Response. Text from the Vygotsky Family Archive. (In Russ.)
- Vygotsky, L.S. (1968). The Psychology of Art. Moscow: Iskusstvo Publ. (In Russ.)
- Vygotsky, L.S. (1982). Collected works: in 6 vol. Vol. 2. Thinking and Speech. Moscow: Pedagogika Publ. (In Russ.)
- Vygotsky, L.S. (2015). Collected works: in 16 vol. Vol. 1. Drama and Theater. Moscow: Lev Publ. (In Russ.)
- Gracheva, A.M., Nistratov, A.A., Petrenko, V.F., Sobkin, V.S. (1988). Psychosemantic Analysis of Understanding the Motivational Structure of a Film Character's Behavior. *Voprosy psikhologii*, (5), 123–131. (In Russ.)
- Ivanov, V.V. (1976). Essays on the History of Semiotics in the USSR. Moscow: Nauka Publ. (In Russ.)
- Ivanov, V.V. (1968). Comments on Vygotsky's Psychology of Art. Moscow: Iskusstvo Publ. (In Russ.)
- Ivanovsky, V.N. (1923). Methodological Introduction to Science and Philosophy. Minsk: Belrestpechat Publ (In Russ.)

Kornilov, K.N. (1925). Letter to L.S. Vygotsky dated 12.10.1925. L.S. Vygotsky Family Archive. (In Russ.)

Leontiev, A.N. (1968). Introduction to L.S. Vygotsky's Psychology of Art. Moscow: Iskusstvo Publ. (In Russ.)

Lotman, Yu.M., Petrov, V.P. (1972). Semiotics and Art Measurement. Moscow: Mir Publ. (In Russ.)

Mandelstam, O.E. (1991). Collected works: in 4 vol. Vol. 1. Poems. Moscow: Terra Publ. (In Russ.)

Pushkin, A.S. (1957). Complete works: in 10 vol. Vol. 3. Poems 1827–1836. Moscow: USSR Academy of Sciences Publ. (In Russ.)

Pushkin, A.S. (1958). Complete works: in 10 vol. Vol. 7. On the Folk Drama and the Drama “Marfa Posadnitsa”. Moscow: USSR Academy of Sciences Publ. (In Russ.)

Puzrey, A.A. (1986). The Cultural-Historical Theory of L.S. Vygotsky and Modern Psychology. Moscow: Moscow Univ. Press. (In Russ.)

Sobkin, V.S. (1981). On the Study of the Poetics of L.S. Vygotsky's Texts. Moscow. (In Russ.)

Sobkin, V.S. (1985). On the Study of the Mechanisms of Meaning Formation in the Generation of Fiction. Proceedings of the VII All-Union Symposium on Psycholinguistics and Theory of Mass Communications (abstracts of reports). Moscow. (In Russ.)

Sobkin, V.S. (2006). Cartoon as a means of socio-psychological analysis of the moral and ethical development of a child (based on research materials from 1985 and 2006). In: Sociology of preschool education: Works on the sociology of education. In: V.S. Sobkin, (ed.). Vol. XI. Issue XIX. Moscow: Institute of Sociology of Education of the RAE Publ. (In Russ.)

Sobkin, V.S. (2015a). Introductory article. Complete works of L.S. Vygotsky: in 16 vol. Vol. 1. Drama and Theater. Moscow: Lev Publ. (In Russ.)

Sobkin, V.S. (2015b). Comments on theatrical reviews by Lev Vygotsky. Moscow: Institute of Sociology of Education of the RAE Publ. (In Russ.)

Sobkin, V.S. (2022). “Tragicomedy of Searching” by Lev Vygotsky: an attempt to reconstruct the author's meanings. Moscow: Moscow Univ. Press. (In Russ.)

Sobkin, V.S., Adamchuk, D.V. (2012). Features of the perception of Picasso's painting: an attempt at psychosemantic research. Works on the sociology of education. Vol. XVI. Issue XXVIII. Moscow: Institute of Sociology of Education of the RAE Publ. (In Russ.)

Sobkin, V.S., Markina, O.S. (2010). The film “Scarecrow” through the eyes of modern schoolchildren. Moscow: Institute of Sociology of Education of the RAE Publ. (In Russ.)

Sobkin, V.S., Shmelev, A.G. (1986). Psychosemantic study of the actualization of social-role stereotypes. *Voprosy psikhologii*, (1), 124–136. (In Russ.)

Tairov, A.Ya. (1970). Director's notes. Articles. Conversations. Speeches. Letters. Moscow: VTO Publ. (In Russ.)

Elkonin, D.B. (1989). On the Sources of Non-Classical Psychology. Moscow: Pedagogika Publ. (In Russ.)

Yaroshevsky, M.G. (1989). Afterword. L.S. Vygotsky as a Researcher of Problems of the Psychology of Art. Moscow: Pedagogika Publ. (In Russ.)

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Владимир Самуилович Собкин, академик РАО, доктор психологических наук, профессор, заведующий лабораторией «Центр социокультурных проблем современного образования» Федерального научного центра психологических и междисциплинарных исследований, Москва, Российская Федерация, sobkin@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-2339-9080>

ABOUT THE AUTHOR

Vladimir S. Sobkin, Academician of RAE, Dr. Sci. (Psychology), Professor, Head of the Center for Socio-Cultural Problems of Modern Education, Federal Scientific Center for Psychological and Interdisciplinary Research, Moscow, Russian Federation, sobkin@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-2339-9080>

Поступила: 05.07.2024; получена после доработки: 08.07.2024; принята в печать: 13.07.2024.

Received: 05.07.2024; revised: 08.07.2024; accepted: 13.07.2024.