

**Л. С. Выготский**

# **Психология искусства**

**Москва  
«Книга по Требованию»**

УДК 159.9  
ББК 88  
Л11

Л11      **Л. С. Выготский**  
Психология искусства / Л. С. Выготский – М.: Книга по Требованию, 2013. –  
480 с.

**ISBN 978-5-458-36609-0**

Книга выдающегося советского ученого Л. С. Выготского «Психология искусства» вышла первым изданием в 1965 г., вторым — в 1968 г. и завоевала всеобщее признание. В ней автор резюмирует свои работы 1915–1922 годов и вместе с тем готовит те новые психологические идеи, которые составили главный вклад Выготского в науку. «Психология искусства» является одной из фундаментальных работ, характеризующих развитие советской теории и искусства. Книга рассчитана на специалистов — эстетиков, психологов, искусствоведов, а также на широкий круг читателей.

**ISBN 978-5-458-36609-0**

© Издание на русском языке, оформление

«YOYO Media», 2013

© Издание на русском языке, оцифровка,

«Книга по Требованию», 2013

Эта книга является репринтом оригинала, который мы создали специально для Вас, используя запатентованные технологии производства репринтных книг и печати по требованию.

Сначала мы отсканировали каждую страницу оригинала этой редкой книги на профессиональном оборудовании. Затем с помощью специально разработанных программ мы произвели очистку изображения от пятен, кляксы, перегибов и попытались отбелить и выровнять каждую страницу книги. К сожалению, некоторые страницы нельзя вернуть в изначальное состояние, и если их было трудно читать в оригинале, то даже при цифровой реставрации их невозможно улучшить.

Разумеется, автоматизированная программная обработка репринтных книг – не самое лучшее решение для восстановления текста в его первозданном виде, однако, наша цель – вернуть читателю точную копию книги, которой может быть несколько веков.

Поэтому мы предупреждаем о возможных погрешностях восстановленного репринтного издания. В издании могут отсутствовать одна или несколько страниц текста, могут встретиться невыводимые пятна и кляксы, надписи на полях или подчеркивания в тексте, нечитаемые фрагменты текста или загибы страниц. Покупать или не покупать подобные издания – решать Вам, мы же делаем все возможное, чтобы редкие и ценные книги, еще недавно утраченные и несправедливо забытые, вновь стали доступными для всех читателей.



Настоящая книга возникла как итог ряда мелких и более или менее крупных работ в области искусства и психологии. Три литературных исследования — о Крылове, о Гамлете и о композиции новеллы — легли в основу моих анализов, как и ряд журнальных статей и заметок\*. Здесь в соответствующих главах даны только краткие итоги, очерки, суммарные сводки этих работ, потому что в одной главе дать исчерпывающий анализ Гамлета невозможно, этому надо посвятить отдельную книгу. Исключение выхода за шаткие пределы субъективизма одинаково определило судьбы и русского искусствоведения, и русской психологии за эти годы. Эта тенденция к объективизму<sup>6</sup>, к материалистически точному естественнонаучному знанию в обеих областях создала настоящую книгу.

С одной стороны, искусствоведение все больше и больше начинает нуждаться в психологических обоснованиях. С другой стороны, и психология, стремясь объяснить поведение в целом, не может не тяготеть к сложным проблемам эстетической реакции. Если присоединить сюда тот сдвиг, который сейчас переживают обе науки, тот кризис объективизма, которым они захвачены, — этим будет определена до конца острота нашей темы. В самом деле, сознательно или бессознательно традиционное искусствоведение в основе своей всегда имело психологические предпосылки, но старая популярная психология перестала удовлетворять по двум причинам: во-первых, она была годна еще, чтобы питать всяческий субъективизм в эстетике, но объективные течения нуждаются в объективных предпосылках; во-вторых, идет новая психология и перестраивает фундамент всех старых так называемых «наук о духе». Задачей нашего исследования и был пересмотр традиционной психологии искусства и попытка наметить новую область исследования для объективной психологии — поставить проблему, дать метод и основной психологический объяснительный принцип, и только.

Называя книгу «Психология искусства», автор не хотел этим сказать, что в книге будет дана система вопроса, пред-

\* Напечатаны в «Летописи» Горького за 1916—1917 гг.; о новом театре, о романах Белого<sup>1</sup>, о Мережковском<sup>2</sup>, В. Иванове<sup>4</sup> и др.: в «Жизни искусства» за 1922 г.; о Шекспире: в «Новой жизни» за 1917 г.; об Айхенвальде<sup>5</sup>: в «Новом пути» за 1915—1917 гг.



ставлена полный круг проблем и факторов. Наша цель была существенно иная: не систему, а программу, не весь круг вопросов, а центральную его проблему имели мы все время в виду и преследовали как цель.

Мы поэтому оставляем в стороне спор о психологизме в эстетике и о границах, разделяющих эстетику и чистое искусствознание. Вместе с Липпсом<sup>7</sup> мы полагаем, что эстетику можно определить как дисциплину прикладной психологии, однако нигде не ставим этого вопроса в целом, довольствуясь защитой методологической и принципиальной законности психологического рассмотрения искусства наряду со всеми другими, указанием на его существенную важность\*, поисками его места в системе марксистской науки об искусстве. Здесь путеводной нитью служило нам то общезвестное положение марксизма, что социологическое рассмотрение искусства не отменяет эстетического, а, напротив, настежь открывает перед ним двери и предполагает его, по словам Плеханова<sup>8</sup>, как свое дополнение. Эстетическое же обсуждение искусства, поскольку оно хочет не порываться с марксистской социологией, непременно должно быть обосновано социально-психологически. Можно легко показать, что и те искусствоведы, которые совершенно справедливо отграничивают свою область от эстетики, неизбежно вносят в разработку основных понятий и проблем искусства некритические, произвольные и шаткие психологические аксиомы. Мы разделяем с Утицом его взгляд, что искусство выходит за пределы эстетики и даже имеет принципиально отличные от эстетических ценностей черты, но что оно начинается в эстетической стихии, не растворяясь в ней до конца. И для нас поэтому ясно, что психология искусства должна иметь отношение и к эстетике, не упуская из виду границ, отделяющих одну область от другой.

Надо сказать, что и в области нового искусствоведения, и в области объективной психологии пока еще идет разра-

\* Ср.: Евлахов А. М. Введение в философию художественного творчества. Т. III. Ростов н/Д, 1917. Автор заканчивает рассмотрение каждой системы и заканчивает каждую из шести глав своего тома подглавкой-выводом: «Необходимость эстетико-психологических предпосылок».

ботка основных понятий, фундаментальных принципов, делаются первые шаги. Вот почему работа, возникающая на скрещении этих двух наук, работа, которая хочет языком объективной психологии говорить об объективных фактах искусства, по необходимости обречена на то, чтобы все время оставаться в преддверии проблемы, не проникая вглубь, не охватывая многое вширь. Мы хотели только развить своеобразие психологической точки зрения на искусство и наметить центральную идею, методы ее разработки и содержание проблемы. Если на пересечении этих трех мыслей возникнет объективная психология искусства, настоящая работа будет тем горчичным зерном, из которого она прорастет.

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, исходящий из анализа искусства, чтобы прийти к психологическому синтезу, — метод анализа художественных систем раздражителей\*. Вместе с Геннакеном<sup>11</sup> мы смотрим на художественное произведение как на «совокупность эстетических знаков, направленных к тому, чтобы возбудить в людях эмоции» (1892), и пытаемся на основании анализа этих знаков воссоздать соответствующие им эмоции. Но отличие нашего метода от эстопсихологического<sup>12</sup> состоит в том, что мы не интерпретируем эти знаки как проявление душевной организации автора или его читателей. Мы не заключаем от искусства к психологии автора или его читателей, так как знаем, что этого сделать на основании толкования знаков нельзя<sup>13</sup>.

Мы пытаемся изучать чистую и безличную психологию искусства безотносительно к автору и читателю, исследуя только форму и материал искусства. Поясним: по одним

\* Сходным методом воссоздает З. Фрейд<sup>9</sup> психологию остроумия в своей книге «Остроумие и его отношение к бессознательному» (М.: Современные проблемы, 1925). Сходный методложен и в основу исследования проф. Ф. Зелинским<sup>10</sup> ритма художественной речи — от анализа формы к воссозданию безличной психологии этой формы. См.: Зелинский Ф. Ритмика художественной речи и ее психологические основания // Вестник психологии. 1906. Вып. 2 и 4 (где дана психологическая сводка результатов).



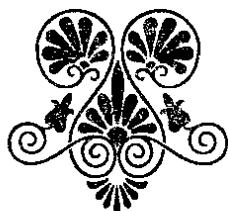
басням Крылова мы никогда не восстановим его психологии; психология его читателей была разная — у людей XIX и XX столетия и даже у различных групп, классов, возрастов, лиц. Но мы можем, анализируя басню, вскрыть тот психологический закон, которыйложен в ее основу, тот механизм, через который она действует, — и это мы называем психологией басни. На деле этот закон и этот механизм нигде не действовали в своем чистом виде, а осложнялись целым рядом явлений и процессов, в состав которых они попадали; но мы так же вправе *элиминировать* психологию басни от ее конкретного действия, как психолог элиминирует чистую реакцию: сенсорную или моторную, выбора или различения — и изучает как безличную.

Наконец, содержание проблемы мы видим в том, чтобы теоретическая и прикладная психология искусства вскрыла все те механизмы, которые движут искусством, и вместе с социологией искусства дала бы базис для всех специальных наук об искусстве.

Задача настоящей работы существенно синтетическая. Мюллер-Фрейенфельс<sup>14</sup> очень верно говорил, что психолог искусства напоминает биолога, который умеет произвести полный анализ живой материи, разложить ее на составные части, но не умеет из этих частей воссоздать целое и открыть законы этого целого. Целый ряд работ занимается таким систематическим анализом психологии искусства, но я не знаю работы, которая бы объективно ставила и решала проблему психологического синтеза искусства. В этом смысле, думается мне, настоящая попытка делает новый шаг и отваживается ввести некоторые новые и никем еще не высказанные мысли в поле научного обсуждения. Это новое, что автор считает принадлежащим ему в книге, конечно, нуждается в проверке и критике, в испытании мыслью и фактами. Все же оно уже и сейчас представляется автору настолько достоверным и зрелым, что он осмеливается высказать это в настоящей книге.

Общей тенденцией этой работы было стремление к научной трезвости в психологии искусства, самой спекулятивной и мистически неясной области психологии. Моя мысль слагалась под знаком слов Спинозы,<sup>15</sup> выдвинутых в эпиграфе, и вслед за ним старалась не предаваться удивлению, не смеяться, не плакать — но понимать.





**К МЕТОДОЛОГИИ  
ВОПРОСА**



## Глава I

# ПСИХОЛОГИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА ИСКУССТВА

Если назвать водораздел, разделяющий все течения современной эстетики на два больших направления, — придется назвать психологию. Две области современной эстетики — психологической и непсихологической — охватывают почти все, что есть живого в этой науке. Фехнер<sup>16</sup> очень удачно разграничил оба эти направления, назвав одну «эстетикой сверху» и другую — «эстетикой снизу».

Легко может показаться, что речь идет не только о двух областях единой науки, но даже о создании двух самостоятельных дисциплин, имеющих каждая свой особый предмет и свой особый метод изучения. В то время как для одних эстетика все еще продолжает оставаться наукой спекулятивной по преимуществу, другие, как О. Кюльпе<sup>17</sup>, склонны утверждать, что «в настоящее время эстетика находится в переходной стадии... Спекулятивный метод послекантовского идеализма почти совершенно оставлен. Эмпирическое же исследование ... находится под влиянием психологии... Эстетика представляется нам *учением об эстетическом отношении* (*Verhalten*)», то есть об общем состоянии, охватывающем и проникающем всего человека и имеющем своей исходной точкой и средоточием эстетическое впечатление... Эстетика должна рассматриваться как психология эстетического наслаждения и художественного творчества» (1908, с. 98).

Такого же мнения придерживается Фольксельт<sup>18</sup>: «Эстетический объект... приобретает свой специфический эсте-

---

\* Очень любопытно, что немецкие психологи говорят об эстетическом поведении, а не об удовольствии. Мы избегаем этого термина, который не может сие, при современном развитии объективной психологии, быть оправдан реальным содержанием. Однако знаменательно и то, что, когда психологи все еще говорят об удовольствии, они имеют в виду поведение, связанное с объектом искусства как с раздражителем (Кюльпе, Мюллер-Фрейнфельс и др.).



тический характер лишь через восприятие, чувство и фантазию воспринимающего субъекта» (F. Volkelt, 1900, S. 5).

В последнее время к психологизму начали склоняться и такие исследователи, как Веселовский<sup>19</sup> (1906, т. 1, с. 222). И общую мысль довольно верно выразили слова Фолькельта: «... в основание эстетики была положена физиология» (1900, с. 192). «...Ближайшей, настольнейшей задачей эстетики в настоящее время являются, конечно, не метафизические построения, а подробный и тонкий психологический анализ искусства» (там же, с. 208).

Противоположного мнения придерживались все столь сильные в последнее десятилетие в немецкой философии антипсихологические течения, общую сводку которых можно найти в статье Г. Шпета<sup>20</sup> (1923). Спор между сторонниками одной и другой точки зрения велся главным образом при помощи отрицательных аргументов. Каждая идея защищалась слабостью противоположной, а основательная бесплодность одного и другого направления делала этот спор затяжным и оттягивала практическое разрешение его.

Эстетика сверху черпала свои законы и доказательства из «природы души», из метафизических предпосылок или умозрительных конструкций. При этом она оперировала эстетическим как какой-то особой категорией бытия, и даже такие крупные психологи, как Липпс, не избегли этой общей участи. В это время эстетика снизу, превратившись в ряд чрезвычайно примитивных экспериментов, всецело посвятила себя выяснению самых элементарных эстетических отношений и была бессильна подняться хоть сколько-нибудь над этими первичными и в сущности ничего не говорящими фактами. Таким образом, глубокий кризис как в одной, так и в другой отрасли эстетики стал обозначаться все ясней и ясней, и многие авторы стали сознавать содержание и характер этого кризиса как кризиса, гораздо более общего, чем кризис отдельных течений. Ложными оказались сами исходные предпосылки того и другого направления, принципиально научные основания исследования и его методы. Это сделалось совершенно ясно, когда кризис разразился в эмпирической психологии во всем ее объеме, с одной стороны, и в немецкой идеалистической философии последних десятилетий, с другой.

Выход из этого тупика может заключаться только в коренной перемене основных принципов исследования, совершенно новой постановке задач, в избрании новых методов.

В области эстетики сверху все сильнее и сильнее начинает утверждаться сознание необходимости социологического и исторического базиса для построения всякой эстетической теории. Все яснее начинает сознаваться та мысль, что искусство может сделаться предметом научного изучения только тогда, когда оно будет рассматриваться как одна из жизненных функций общества в неотрывной связи со всеми остальными областями социальной жизни, в его конкретной исторической обусловленности. Из социологических направлений теории искусства всех последовательнее и дальше идет теория исторического материализма, которая пытается построить научное рассмотрение искусства на основе тех же самых принципов, которые применяются для изучения всех форм и явлений общественной жизни. С этой точки зрения искусство рассматривается обычно как одна из форм идеологии, возникающая, подобно всем остальным формам, как надстройка на базисе экономических и производственных отношений. И совершенно понятно, что поскольку эстетика снизу всегда была эмпирической и позитивной, постольку марксистская теория искусства обнаруживает явные тенденции к тому, чтобы вопросы теоретической эстетики свести к психологии. Для Луначарского<sup>21</sup> эстетика является просто одной из отраслей психологии. «Было бы, однако, поверхностным утверждать, что искусство не обладает своим собственным законом развития. Течение воды определяется руслом и берегами его: она то расстилается мертвым прудом, то стремится в спокойном течении, то бурлит и пенится по каменистому ложу, то падает водопадами, поворачивается направо или налево, даже круто загибает назад, но, как ни ясно, что течение ручья определяется железной необходимостью внешних условий, все же сущность его определена законами гидродинамики, законами, которых мы не можем познать из внешних условий потока, а только из знакомства с самой водою» (1923, с. 123—124).

Для этой теории водораздел, отделявший прежде эстетику сверху от эстетики снизу, проходит сейчас совсем по



другой линии: он отделяет ныне социологию искусства от психологии искусства, указывая каждой из этих областей свою особую точку зрения на один и тот же предмет исследования.

Совершенно ясно разграничивает обе точки зрения Плеханов в своих исследованиях искусства, указывая, что психологические механизмы, определяющие собой эстетическое поведение человека, всякий раз определяются в своем действии причинами социологического порядка. Отсюда совершенно ясно, что изучение действия этих механизмов и составляет предмет психологии, в то время как исследование их обусловленности составляет предмет социологического исследования. «*Природа человека* делает то, что у него *могут быть* эстетические вкусы и понятия. *Окружающие его условия* определяют собою переход этой *возможности в действительность*; ими объясняется то, что данный общественный человек (т. е. данное общество, данный народ, данный класс) имеет *именно эти* эстетические вкусы и понятия, а *не другие*» (Г. В. Плеханов, 1922а, с. 46). Итак, в различные эпохи общественного развития человек получает от природы различные впечатления, потому что он смотрит на нее с различных точек зрения.

Действие общих законов психологической природы человека не прекращается, конечно, ни в одну из этих эпох. Но так как в разные эпохи «... в человеческие головы попадает совсем неодинаковый материал, то не удивительно, что и результаты его обработки совсем не одинаковы» (там же, с. 56). «... В какой мере психологические законы могут служить ключом к объяснению истории идеологии вообще и истории искусства в частности. В психологии людей семнадцатого века начало антитеза играло такую же роль, как и в психологии наших современников. Почему же наши эстетические вкусы противоположны вкусам людей семнадцатого века? Потому что мы находимся в совершенно ином положении. Стало быть, мы приходим к уже знакомому нам выводу: психологическая природа человека обуславливает то, что у него могут быть эстетические понятия и что дарвиново<sup>22</sup> начало антитеза (гегелево<sup>23</sup> «противоречие») играет чрезвычайно важную, до сих пор недостаточно оцененную роль в механизме этих понятий. Но почему дан-