

К ПРОБЛЕМЕ ХУДОЖЕСТВЕННО - ПСИХОЛОГИЧЕСКОЙ УСТАНОВКИ // Полигнозис 2 (26). 2004 С. 136-150.

В настоящее время вряд ли у кого-либо вызовет возражение то утверждение и тот, на наш взгляд, очевидный факт, что художественное творчество, в отличие от других форм, видов творческой деятельности, обусловлено состояниями, характеризующимися наиболее сложной степенью организации психики. Как правило, при анализе художественного мышления нам приходится сталкиваться со значительно более сложными механизмами функционирования человеческой психики в сравнении с теми, что имеют место в актах дискурсивного, абстрактного мышления и творчества. Целый ряд исследователей справедливо связывает существующие сегодня проблемы при анализе художественного творчества с активностью бессознательного или неосознанными явлениями психики, проявляющимися в художественном процессе в менее завуалированной, чем в других типах творчества, форме[1].

И в отечественной научной литературе также существуют достаточно серьезные экспериментальные и теоретические подтверждения того факта, что искусство буквально *пронизано* активностью бессознательного на всех уровнях — от наиболее элементарных до наиболее высоких[2]. При этом следует признать, что подобный поворот в анализе проблем психологии художественного творчества в отечественной научной литературе и утверждения такого рода не явились чем-то случайным в исследовании творчества в искусстве. Привлечение к исследованию проблем художественного мышления современных трактовок бессознательной деятельности вызвано и обусловлено, как уже отмечалось прежде всего проблемной ситуацией в современной эстетике, требующей изучения обусловленности художественного творческого процесса *на различных уровнях философско-эстетического анализа* и разработки на философско-эстетической основе комплексного, междисциплинарного подхода к осмыслению психологических закономерностей, открывающих путь от феноменологического понимания наиболее сложных механизмов художественного творчества к объективному, научному познанию как функциональных, так и неких внутренних и наиболее глубоких и сокрытых психологических его закономерностей.

Напомним, что именно на такой путь в психологическом анализе искусства с целью наиболее полного, охватывающего основные психологические закономерности, всестороннего материалистического анализа, необходимого для проникновения в тайну зарождения художественного замысла и порождения целого ряда других эстетических феноменов в художественном мышлении, указывал еще в 20-х годах Л.С.Выготский. В своей «Психологии искусства» он писал о том, что исследователям еще придется иметь дело с положительными сторонами психоанализа при попытке наметить систему воззрений, которые должны лечь в основу психологии искусства: «...ближайшие причины художественного эффекта скрыты в бессознательном и ... только проникнув в эту область, мы сумеем подойти вплотную к вопросам искусства»[3].

В то же время психолог подчеркивал, что практическое применение этой теории сможет принести реальную пользу при анализе наиболее сложных проблем искусства лишь в том случае, «если оно откажется от некоторых основных и первородных грехов самой теории, если наряду с бессознательным оно станет учитывать и сознание ... как самостоятельный активный фактор»[4]. Отвлекаясь в настоящем тексте от критических обсуждений основ теории З.Фрейда, отметим лишь, что проблема изучения области психики, связанной с процессами невербальной переработки информации, с проблемами перцепции, воображения и т.п., приобрела на протяжении последних десятилетий характер одной из центральных не только в самой психологии.

Работы последних 2–3 десятилетий свидетельствуют о привлечении современных трактовок теории бессознательного как в естественнонаучных, так и в гуманитарных дисциплинах, в том числе в искусствознании и эстетике[5]. Даже при самом общем

эстетическом анализе художественной творческой деятельности нельзя не заметить, что в художественном мышлении наряду с формами, относимыми к осознанным формам мышления, необходимо присутствуют и такие уровни проявления психического, которые, возникая внезапно, вне и помимо сознания субъекта художественного творчества, выступают, тем не менее, в качестве важнейших механизмов этого процесса. Спонтанно возникающие в сознании художника ассоциативно-образные связи, интуитивные прозрения, творческие, продуктивные состояния, связанные с понятием и процессом вдохновения, эмоционально-чувственные состояния, выходящие за рамки обыденных форм их выражения и проявления, и многие другие составляют далеко не полный перечень характерных особенностей художественного творчества. В целом все эти явления в принципе можно охватить одним общим понятием — *неосознаваемая психическая деятельность*, которую подчас и связывают с понятием бессознательного.

В настоящее время признанное место в теории сложных форм неосознаваемой психической деятельности в отечественной психологии справедливо занимает теория установки Д.Н.Узнадзе и его школы, не только согласующаяся с современными подходами к анализу этой проблемы, экспериментальными фактами, но и позволяющая, вместе с тем, критически оценивать теорию З.Фрейда не только с общеметодологических позиций, но и с точки зрения научных фактов. «Теория установки, — писал еще тридцать лет назад Ф.Б.Бассин, — по существу является в настоящее время единственной не только в советской, но и в мировой науке экспериментально обоснованной концепцией "бессознательного"»^[6], представляя собой не что иное, как альтернативу психоаналитической концепции З.Фрейда. Другое, не менее значительное теоретическое преимущество этой теории состоит в том, что она рассматривает отдельные феномены психики в их целостном единстве, связывая на психофизиологической основе процессы субъективной реальности.

Даже если вкратце попытаться охарактеризовать значение концепции установки для современного уровня развития научного знания, можно увидеть, что наряду с активным использованием теории и понятия установки в общепсихологической литературе (в работах Б.Д.Парыгина, Е.В.Шороховой и др.), это понятие стало активно привлекаться в социологии и психологии искусства (в работах М.Н.Афасижева, Д.И.Ковды, А.Н.Илиади, С.Х.Раппопорта), в исследованиях процессов восприятия художественных произведений (в работах В.Ф.Асмуса, П.М.Якобсона, Л.Н.Столовича), перестав, таким образом, быть исключительно частнонаучным термином, приобретая из года в год статус общенаучного. При этом следует признать, что огульная критика теории установки Д.Н.Узнадзе в конце 40-х гг. в значительной степени задержала психологические исследования. И лишь с середины 60– начала 70 гг., в особенности в последнее десятилетие они развернулись с новой силой, привлекая к себе внимание эстетики и искусствознания^[7]. Примечательно в этом плане замечание, высказанное самим Д.Н.Узнадзе, о том, что с «принятием» теории установки концепция бессознательного перестает быть лишь отрицательной теорией, приобретая целиком положительное значение, поэтому понятие бессознательного должно разрабатываться в науке на основе обычных методов исследования^[8].

Тем не менее, вплоть до настоящего момента исследование проблемы бессознательного и в психологии, и в эстетике наталкивается на значительные трудности из-за неразработанности приемов ее анализа, сложности для исследования самой проблемы бессознательного, отсутствия в современной литературе ясного философского осмысления этого явления. Проецируя сказанное на проблемы художественного творчества и искусства в целом, можно констатировать, что подобное положение вещей объективно осложняет и без того не простой процесс наметившегося постепенного углубления теории художественного творчества, ориентированной в последнее время на использование в эстетическом анализе перспективных психологических концепций.

Актуальность собственно психологического аспекта теории установки определяется тем, что, как писал сам Узнадзе, для того, «чтобы сознание начало работать в каком-

нибудь определенном направлении, необходимо, чтобы была налицо активность установки, которая в каждом отдельном случае и определяет это направление»[9]. Автору теории установки удалось экспериментально показать, что фиксированная установка может реально присутствовать в различных формах проявления психики, оказывая решительное влияние на все содержание психической жизни.

В более экспансивном понимании, исходя из современных трактовок этого понятия в психологической литературе, установка является *системообразующим началом человеческой психики*, обеспечивающим возможность ее функционирования во всем многообразии и индивидуальной уникальности. В этом плане все «так называемые психические функции человека, — писал Узнадзе, — его наблюдение, представление, внимание, как и мышление и воля — представляют собой лишь дифференцированные психические свойства, которые обслуживают его установку»[10]. В то же время, такие психические функции, как восприятие, мышление, эмоциональные процессы и т.д., являются в свою очередь условием конституирования факторов, формирующих установку, участвующих в выработке нового установочного отношения.

Идея установки, объединяя в себе новейшие представления о целостных психических реакциях, объясняет такие функциональные особенности восприятия, как целенаправленность и избирательность, существенно расширяет представления о функциональной и временной его структуре, проясняя целый ряд психических феноменов в эстетическом восприятии.

Качественное своеобразие явления установки, отличающее ее от других психических закономерностей, заключается в том, что установка являет собой не конкретное психическое переживание субъекта, но некий *модус его состояния*, т.е. склонность субъекта к переживаниям, восприятиям или действиям определенного рода и типа, что обусловлено содержанием предшествующих переживаний и активно влияет на содержание переживаний предстоящих, а также вновь формируемой перцептивно-психологической ткани вообще.

Детерминируемая всем объемом эмоционально-чувственных переживаний — как актуальных, так и имеющих характер некоторой интенции, хранящихся в эмоциональной памяти субъекта, — и окрашенная субъективно-личностными наслоениями его психики, мотивами, социальными факторами и т.д., целостная психическая реакция субъекта художественного творчества и является, по нашему мнению, той исходной посылкой, которая способна значительно прояснить некоторые феноменальные особенности эстетического восприятия на непосредственно-отражательном уровне его существования. «Способность художественного творчества, — писал Узнадзе, — имеет в своей основе не какой-либо психический момент, а какую-то целостно-личностную особенность. Действительность прежде всего воздействует на личность и вызывает в ней определенную личностную реакцию — определенную установку, которая ложится в основу последующей деятельности человека. Следует полагать, что у художника целостная личностная реакция особенная, отличающаяся от созданной в таких же условиях реакции обычного человека»[11]. В этой связи закономерно возникает вопрос, в чем же заключается это эстетическое своеобразие целостно-личностной реакции художника и каковы механизмы, которые осуществляют ее реализацию в художественном творчестве.

Создание некоторой системы художественных образов, составляющих «первичный» образный слой произведения, предполагает творческую переработку как абстрактно-логического, так и чувственно-конкретного материала, хранящегося в памяти художника и воспринятого им ранее. Таким образом, отбор, изменение, включение в систему художественно-композиционных связей жизненного материала осуществляется им на основе предшествующего совокупного опыта, на основе мыслей и чувств, эстетического вкуса, мировоззренческих и личностных установок и пристрастий, эстетического идеала, наиболее субъективных мотивов и т.д.

Художественно-психологическая установка, по словам Узнадзе, и есть та «форма воплощения внутреннего», которая, реализуясь в творчестве художника, воплощает в себе и выражает это совокупное единство, мобилизует и интегрирует всю систему творческих устремлений и интенций художника и определяет направление его творческой активности. Своеобразие этой формы реализации по отношению к эстетическому восприятию, процессам художественного мышления состоит в том, что она, с одной стороны, неразрывно связана с *эмоциональным отношением* художника к отображаемому явлению, с другой — становится предметом оценки с позиции художественно-эстетической значимости объекта отображения.

Эмоциональные составляющие художественного мышления, пронизывая различные уровни психической деятельности субъекта и выражая, наряду с установкой, фактор психофизиологической направленности, в значительной мере обуславливают творческий импульс, являющийся своеобразным пусковым сигналом для собственно творческо-продуктивной деятельности. Известно, что любой сколько-нибудь развитый художественный замысел предполагает действие некоторой эмоциональной струи, своеобразного настроения. Сами художники единодушно говорят о настроении как о спутнике своей творческой работы. Как правило, каждая новая художественная идея, художественный образ, спонтанно возникшее в сознании художника представление сопровождаются каким-либо переживанием как самого общего, недифференцированного характера, которое ощущается художником и как наиболее объемлющее, захватывающее все его существо, так и более определенными в предметно-психологическом отношении переживаниями, в той или иной степени подлежащими рефлексии. Таким образом, уже в актах непосредственного эстетического восприятия проявляется то качественное своеобразие эстетических переживаний, которое определяется специфическим и неповторимым сочетанием различных по своей направленности эмоций.

Для художника чрезвычайно важно в достаточной степени выраженное, насыщенное эмоциональное отношение к действительности, так как структура этого отношения, эмоциональный строй являются одним из определяющих психологических детерминант художественного творчества. Напомним, ещё С.Л.Рубинштейн в этой связи отмечал, что сколько-нибудь яркая творческая личность имеет более или менее выраженный эмоциональный строй, свою палитру чувств, в которой она по преимуществу и отражает объективную реальность. Специфические особенности этого строя говорят о неповторимой индивидуальности творца и связаны, прежде всего, со всей совокупностью его психологических данностей, выраженных в установке. «Наши аффекты и стремления живут в нас в виде установок. Эти установки, оставаясь весьма часто не только неосознаваемыми, но и непереживаемыми, проявляются функционально как своеобразные "программы", как системы критериев, как регулирующие тенденции...»[\[12\]](#).

Сравнительно устойчивая предрасположенность к тем или иным эмоциональным состояниям, переживаниям, чувствам обуславливает в дальнейшем, по мере осознания художественной значимости отображаемого, и постоянство тенденций в определенном направлении. На уровне же непосредственного отражения предметной среды отбор жизненных деталей, фактов и явлений, не регулированный еще четко осознаваемыми мотивами, направляется целостной эмоциональной реакцией, связанной с направленностью установки, избирательным отношением художника к бытию, проявляющимся как в плане достаточно осознанного восприятия, так и на уровне аффективной пристрастности. В этом смысле можно говорить об устойчивой, хранящейся в памяти художника структуре его отношения к некоторым сторонам окружающей его действительности.

Память художника, как один из механизмов психики, также обусловлена общей аффективной, установочной ее направленностью. Характер этой детерминации обуславливает одну из определяющих, на наш взгляд, и вместе с тем достаточно специфическую функциональную особенность художественного мышления, состоящую в

том, что чаще всего воспоминания у субъекта в акте актуального их воспроизведения группируются вокруг доминирующего в его сознании в данный момент настроения, установки. Фактические примеры из художественной практики, наиболее характерные прежде всего для поэтического творчества и отмеченные, в частности, у таких поэтов, как Пушкин, Байрон и другие, иллюстрирующие подобную закономерность, стали уже хрестоматийными в эстетической литературе и работах по искусствознанию [13]. Как правило, этот воспроизводимый сознанием художника *целостный аффективный комплекс* и служит отправной точкой для развертывания художественного замысла, являясь импульсом для воплощения субъективно-личностной направленности художника.

Проявление аффективной установки в процессе эстетического восприятия может происходить как на основе осознанного воспроизведения факта или события, так и осуществляться на уровне неосознанного воспроизведения некоторого аффективного единства, уже следом за которым могут репродуцироваться в сознании те или иные детали образа памяти, имеющие отношение к этой аффективной установке. Причем для художественного творчества наиболее характерна вторая последовательность репродуцирования образов, которая в той или иной степени по мере воспроизведения фиксируется сознанием художника и которая слишком часто встречается в практике художественного творчества, осознается и интроспективно ощущается творцами, чтобы можно было отрицать приоритет и значимость данной закономерности.

В этой связи в психологической и эстетической литературе неоднократно высказывались, в том или ином контексте, предположения, что, по-видимому, одна из функций эмоций состоит в «обеспечении» перехода неосознанных восприятий на уровне подпорогового раздражения в осознанные, а также в осуществлении акта воспроизведения представлений в памяти и создании своеобразного, нового сочетания из элементов, содержащихся в различных (по пространственно-временным параметрам) восприятиях, на основе эмоционального ассоциирования или синтезирования. При этом сходство на основе некоторого *эмоционального отношения* является одним из существенных факторов неосознанного сближения элементов образов и их свойств, приводящего порой к неожиданным художественным комбинациям, построениям и даже к художественным открытиям [14].

Являясь по психологическому своему содержанию неким синтетическим психо-биологическим образованием и не исчерпываясь, по выражению Узнадзе, исключительно физиологической характеристикой процесса, выражая психологический состав актуальной потребности и ситуации, отражая смысл ситуации для субъекта и определяя направленность процессов сознания, установка возникает в условиях самых различных форм художественной деятельности и на различных уровнях ее организации. От наиболее сложных, отражающих глубинные слои индивидуальности субъекта художественного творчества (проявляющиеся посредством мотивации художественной деятельности), до наиболее простых, имеющих характер непосредственных реакций на физические сигналы, заключающие в себе те или иные эстетические качества.

Согласно теории установки, структура всей психической реальности строится в двух планах — установочном, импульсивно протекающем, в котором ведущее место занимают эмоционально-аффективные и репродуцированные содержания психики, и в плане объективации, где имеет место проявление высших психических форм: в той или иной мере осознанных переживаний и чувств, элементов дискурсивно-логического уровня мышления и других функциональных структур интеллектуальной деятельности. Структура же последней, если опираться на психологические исследования, посвященные теории установки, включает в себе и соответственно выражает наиболее сложные формы психической деятельности человека — его чувства, мотивы, стремления, идеалы, фантазии, мироощущение и т.д. Если исходить из такой типологии установочной направленности, то можно предположить, что и неосознанная деятельность психики

может проявляться на различных уровнях и этапах художественного творческого процесса.

В частности, в эстетической и психологической литературе представлена точка зрения, что для художественного творчества решающее значение имеет восприятие действительности в зависимости от установочного действия воображения. Иными словами, допускается возможность возникновения психофизиологической готовности — фиксированной установки — на основе представления, которому не соответствует предметное содержание актуального восприятия[15]. Оценивая указанную позицию с психологической точки зрения, важно отметить, на наш взгляд, что такой подход действительно имеет основания, опирается на реальные экспериментальные факты и последующие теоретические их обобщения, в том числе и на некоторые положения, высказанные самим Д.Н.Узнадзе[16], однако представляется нам направлением, во-первых, невольно сужающим рамки самой теории установки, поскольку Узнадзе лишь допускал вероятность осуществления установочной направленности, основанной на воображении, но отнюдь не ограничивал ее возникновение этим уровнем и механизмом психики. Во-вторых, предполагая, так или иначе, определенный приоритет процесса воображения в структуре бессознательного, авторы, придерживающиеся данной позиции, называют весьма спорные критерии, касающиеся динамического соотношения осознанного и неосознанного в самом воображении.

Утверждая, с одной стороны, что для реализации любой формы поведения необходимо наличие потребности и ситуации для ее удовлетворения, с другой, что выбор такой ситуации является неким компромиссным решением между сознательной и бессознательной сферами психики, оставляя лишь за сознанием функцию санкционирующего механизма в этом процессе, цитируемые выше авторы, на наш взгляд, необоснованно схематизируют деятельность бессознательного в художественном творчестве. Ситуация, необходимая для удовлетворения потребности эстетического характера, не может возникнуть вне и помимо эстетического восприятия, без соответствующей сонастройки органов чувств в восприятии; представление же, являющееся в процессе воображения основным его компонентом, подразумевает достаточно осознанный в своей основе образный строй, чтобы мы могли оставить исключительно за воображением всю область неосознанных явлений.

Резюмируя сказанное, можно оценить приведенную точку зрения как одну из теоретических попыток осмысления в первую очередь наиболее сложных форм актуализации, проявления неосознанного психического. Но, если следовать теории установки Узнадзе, бессознательное проявляется на *различных* уровнях и в различных формах психической деятельности, как на наиболее сложных, включающих в себя воображение, являющееся продуктивной творческой способностью, так и на уровне сравнительно простых психо-физиологических реакций субъекта. Нам представляется, что игнорировать этот факт при выяснении эстетической специфики установочной направленности было бы в высшей степени неосмотрительно, так как подобное понимание слишком упрощает и психологическое, и эстетическое его содержание.

Наиболее же наглядным проявлением бессознательного на уровне психо-физиологических реакций субъекта, в определенной мере иллюстрирующим нашу точку зрения в данном вопросе, является восприятие художником *элементарных пространственных структур*. Наличие в восприятии художника подобных структур эстетического характера сомнений не вызывает, как и не требует доказательств неосознаваемости факторов, под влиянием которых восприятие подобных образов приобретает эстетическую значимость. Попытаемся проанализировать здесь те психофизиологические механизмы и закономерности, в результате функционирования которых и возникает эта эстетическая значимость.

Ранее нами было отмечено, что установка как психическое состояние и процесс, в понимании Узнадзе, является открытой системой, осуществляя взаимосвязь между

объективной реальностью и потребностями (мотивами), на которой и возникает деятельность определенной направленности[17]. Современные экспериментальные исследования в психологии подтверждают, что она способна ассимилировать предметы и явления, которые вычлняются из объективной действительности в соответствии с личностной позицией, опытом, потребностью в них субъекта, другими факторами.

Подобное избирательное отражение и психологическая ассимиляция возможны благодаря тому, что процесс восприятия осуществляется настроенным на определенную направленность субъектом, так как каждая установка, по мысли Узнадзе, имеет свой вполне определенный материальный или понятийный объект, на который она направлена. Иными словами, установочное отражение несет в себе некоторую сумму категориальных признаков объекта, присутствующих в структуре как внешней, предметно-объектной, так и внутренней, субъективной реальности. Источниками категоризации Узнадзе считал специфические психические явления, акты частичного и целостного узнавания. Характеризуя этот процесс, он подчеркивал его моментальность и отсутствие логической связи с содержанием сознания. «Задача, — писал он, — заключается не в накоплении чувственных данных, а в создании того состояния сознания, — или, лучше, — той специфической установки, которая предстает перед сознанием в качестве первичного значения предмета.

Следствием действия предмета на субъекта является возникновение соответствующей у с т а н о в к и, прокладывающей окончательному значению предмета путь в сознание»[18]. Отсюда в отношении восприятия художника очевиден тот факт, что фиксация психикой субъекта художественного творчества тех или иных объектов и явлений действительности, их эстетических признаков или осознание некоторых субъективных психических данностей, послуживших толчком, импульсом к формированию образного замысла, были бы неосуществимы, если бы восприятию и осознанию непосредственно не предшествовала некоторая категориальная структура в самом восприятии.

По мнению Узнадзе, данный предметно-категориальный признак восприятия складывается не из чувственных содержаний предмета или данных о его объеме, форме и т.д., а является результатом объединения этих элементов на основе общего состояния, установки. «Когда на субъекта действует какой-либо объект, — писал Узнадзе, — у него возникают три различных переживания: чувственное содержание, данные об объеме, форме и своеобразная установка: состояние сознания, выражающее сознание значения объекта — (Bewusstheit). Каждое из них сперва зарождается совершенно непосредственно и независимо от другого... представляет собой более или менее лабильное, колеблющееся в определенных пределах, неконсолидированное схематичное переживание»[19]. Окончательное же значение объекта, отмечал далее Узнадзе, не может быть сведено ни к одному из этих переживаний в отдельности, но происходит на основе их слияния, синтезирования в единое целое, становясь возможным в результате совокупности различных переживаний.

Поэтому представляется, что именно на пути своеобразного сочетания этих трех факторных составляющих и следует искать специфические особенности установочного отражения в эстетическом восприятии и художественном творчестве. «Эстетическая» установка присутствует в психике субъекта в виде предварительной готовности, направленности его восприятия на такие явления, которые отвечали бы его эстетическому чувству, заключающему в себе *противоречивое единство различных уровней и форм эмоционально-эстетического отражения*. В цитируемой выше литературе по психологии приводятся представляющие безусловный интерес опыты Д.Берлайна, посвященные анализу эстетического воздействия различных геометрических форм, их структурированных и деструктурированных комбинаций[20]; в них экспериментально обнаружено, что же именно в соотношении геометрических структур стимулирует эстетические переживания, способствует зарождению творческого импульса. Оказалось,

что переживания этого рода возникают в тесной связи с психологическими установками, ориентирующими процесс восприятия на активный поиск *определенной внутренней упорядоченности*, некоторого закона организации образов, предъявляемых для эстетической оценки.

Эстетическое чувство возникает в том случае, если эта упорядоченность улавливается. Однако далее, в этой связи, закономерно встает вопрос, на основе каких именно психических процессов и механизмов улавливается эта фиксированная субъектом упорядоченность, и не достаточно ли возникающего при этом только лишь эстетического чувства для реализации творческого импульса и приведения в движение механизмов формирования образного замысла, порождающего художественное произведение? Иными словами, исчерпывает ли образная структура непосредственного уровня эстетического восприятия и возникающие вслед за этим эстетические переживания содержание процесса зарождения творческого импульса в художественном творчестве, или же в этом процессе присутствует еще нечто, что в совокупном единстве с образами восприятия способствует формированию эстетического его компонента.

Чтобы ответить на этот вопрос, нам необходимо вторгнуться в целый теоретический «пласт», который на протяжении развития психологии и эстетики уже с новейшего времени не единожды был предметом специальных методов и способов как собственно эстетического, так и эстетико-психологического анализа. Значительное место среди эстетических теорий второй половины XIX века принадлежит исследованиям Г.Т. Фехнера, являющегося одним из основателей «экспериментальной эстетики». Его экспериментальный психологический анализ геометрических пропорций, которым отдает «предпочтение» человеческий глаз, привел к концепции, исходящей из представления о существовании «физиологического» постоянства характеристик объектов, оказывающих эстетическое воздействие на субъекта.

Несмотря на то, что система воззрений Фехнера на природу возникновения эстетического удовольствия, эстетического чувства в дальнейшем была развита Гельмгольцем, Валлентайном и др., она оказалась недостаточно последовательной в теоретическом отношении, как, впрочем, непоследовательным оказалось и все направление «экспериментальной эстетики»: проведенные психологические исследования представили сравнительно небольшое количество теоретических выводов для вскрытия сущности эстетического и художественного восприятия и тех моментов, которые определяют его черты и свойства.

Концептуальные подходы представителей этого направления, и в частности теория Фехнера, на протяжении длительного периода времени подвергались незаслуженной теоретической критике в отечественной психологической школе, работах по эстетике в советский период. Поэтому мы полагаем совершенно необходимым отметить здесь позитивные ее стороны, привлечение которых к анализу специфики эстетического восприятия, как мы полагаем, будет являться своего рода одним из теоретических истоков для современных исследований в этом направлении. Наряду с признанием абсолютного физиологического значения пропорций, Фехнер, вместе с тем, исходя из экспериментальных же психологических фактов, констатировал и эстетическую роль ассоциативных факторов, которую он относил к внутреннему содержанию эстетического восприятия, к тому, что, по его словам, «вливает силу, волнение, страсть в восприятие предмета, вызывающего у нас эстетическое чувство и эстетическую оценку»^[21].

Эта сторона его концепции наиболее обоснована в плане вычленения эстетической специфики в порождении образа восприятия и может быть использована для наиболее полного современного анализа как непосредственно-отражательного уровня восприятия субъекта художественного творчества, так и, с наложением определенных ограничений в плане анализа, художественного восприятия, подразумевающего формирование у реципиента сложного комплекса эстетических эмоций, чувств и художественных идей.

Фехнер указывал, что первичные впечатления, полученные реципиентом от воспринимаемых предметов, выступают своеобразными носителями смысла, а благодаря сопутствующим значениям (ассоциациям) создается специфическая экспрессия, получающая воплощение в зрительном образе. Следовательно, писал Фехнер, ассоциативный фактор, относясь к внутреннему содержанию эстетического восприятия, выполняет своеобразную интегрирующую функцию, соединяя в себе смысл и экспрессию, т.е. объединяет различные уровни психики. Психолог показал органическую связь ассоциативного фактора с индивидуальным жизненным опытом субъекта, а также с теми представлениями, которые мы причисляем сегодня к социальному уровню детерминации психики.

Воспоминание, по Фехнеру, может выступать как род эстетического опыта, выражаясь не только в некоторой сумме рациональных знаний об эстетическом объекте, но и в способности воспроизведения соответствующих переживаний, являющихся следствием прошлого эмоционально-чувственного опыта, в способности предчувствовать, неосознанно фиксировать впечатления от предметов и явлений объективной действительности. Указанные особенности эстетического восприятия раскрываются также (и это является, на наш взгляд, своего рода аргументом в пользу объективности воззрений Фехнера) исследованиями ассоциативно-образного механизма психики в структуре эстетического восприятия и художественного мышления, представленных в работах по психологии последних 20 лет. Эти исследования свидетельствуют о том, что ассоциативно-образные процессы не ограничиваются исключительно дискурсивно-логическими формами мышления и могут быть представлены практически на всех уровнях психической организации — от ощущений и восприятий до довольно сложных синестезий различных психических процессов [22].

Особое значение в этом плане приобретают ассоциации, объединяющие образы восприятия с эмоциональными переживаниями, синтезирующие в некоторое единое целое образы ощущений, восприятий, эмоций и осуществляющие сопоставление их элементов и связей (отношений) между собой [23]. Ассоциативные связи, возникающие в процессе актуализации эстетических эмоций и чувств в эстетическом переживании, как, впрочем, и ассоциирование на основе эмоциональных «процессов» вообще, вплоть до настоящего времени изучены недостаточно полно, хотя попытки исследований их в психологии предпринимались в работах, как уже было отмечено, более чем двадцатилетней давности [24]. Однако только сегодня становится более или менее очевидным, что главным образом ассоциированию именно этого рода принадлежит исключительная роль в различных формах художественной творческой деятельности.

В частности, в работах по эстетике и психологии отмечалась такая важная в процессах художественного мышления функциональная характеристика эмоций и эмоциональных ассоциаций, как способность создания на их основе суггестивного эффекта, объединяющего в себе едва ли не все психические слои [25]. Из психологического анализа этих явлений можно сделать вывод, что они обладают довольно сложной внутренней структурой, а по характеру связи с другими уровнями психики их следует отнести к обобщенным комплексным ассоциациям.

Полученные экспериментальные факты не позволяют в настоящий момент прийти к какому-либо окончательным выводам, тем не менее, уже сейчас можно высказать предположение о существовании в ряду других эмоциональных явлений особой формы эмоционального отражения — *эмоционально-чувственного ассоциирования*, которое в художественном творчестве, в процессе создания художником эстетически-выразительных компонентов образного строя произведения должно стать, как нам представляется, предметом самого пристального внимания исследователей [26].

Объективная реальность, окружающая художника, предстает в виде предметов, явлений, находящихся не только в статике, но и в динамике, в некоторых динамических соотношениях, определяемых движением объективно существующих предметных форм.

Поэтому уже восприятие таких геометрических характеристик предметов, как форма, протяжённость, направление движения и др., происходит на основе отражения и самих предметов явлений, и их свойств. Так, например, только восприятие пространства, как свидетельствует психология восприятия, оказывается сложнейшим ассоциативно-системным механизмом, образующимся как из взаимодействия различных анализаторов в чувственном восприятии (условно-рефлекторных и иных связей), так и в результате функциональной взаимосвязи различных уровней и компонентов психики.

Функционирование ассоциативно-образного механизма психики в структуре художественного мышления, имеющее в своем основании взаимодействие этих двух планов и опирающееся на совокупное единство психических и физиологических данностей субъекта, приводит к тому, что наряду с собственно физическими свойствами формы объекта (объемом, фактурой, цветом и т.д.) субъектом выделяются и такие его свойства, которые не являются в полном значении этого слова собственными его свойствами, но ощущаются и распознаются в восприятии как свойства данной определенной формы (например, острый и тупой угол) и могут иметь достаточно ясно выраженные, например осязательные характеристики.

Безусловный интерес представляют установленные в цветоведении и психологии факты, свидетельствующие о том, что своим особым эмоционально ощущаемым, осязательным характером обладают и другие пространственные формы — треугольник, квадрат, куб, различные «объемы», а также различные типы линий, цвета, их соотношения и т.д. Известно также, что возникновение представлений об эмоциональном тоне возможно у субъекта при восприятии и различных цветов, и их сочетаний, обозначаемых как: «теплый» или «холодный», «радостный» или «печальный» и т.д., а формы, объемы, линии, их соотношения и построения обладают определенной силой не только эмоционального, но и эмоционально-эстетического воздействия.

Использование, например, эмоционального характера линий лежит в основе такого условного приема в изобразительном искусстве, как деформация изображения, способствующая повышению эмоциональной и художественной выразительности образа или его элементов. Одной из важнейших особенностей процесса восприятия является также имеющая в своей психической основе свойство ассоциативности способность распознавать отражаемый предмет по отдельным признакам, элементам, при необычном или даже искаженном ракурсе его восприятия, в «приписывании» ему как объективных, так и некоторых субъективных значений, основанных на индивидуальном, личностном опыте субъекта.

И хотя для перечисленных выше форм в значительной степени характерны неопределенность воздействия, его «кажимость» и хотя констатирование в вербальных формах содержания полученного впечатления от их восприятия всегда будет у субъекта творчества в искусстве лишь вероятностным, условным, именно этот уровень функционирования ассоциативно-образного механизма художественного мышления является одним из сущностных механизмов в художественном творчестве, восприятии художника. Анализ его позволяет прояснить как некоторые наиболее сложные в эстетико-психологическом отношении этапы в зарождении художественного замысла, так и изменение *самого* *качества* возникающих образных ассоциаций в процессе воплощения предметного их содержания в художественно осмысленный и оформленный смысловой ряд на этапе объективации и воплощения смысла, когда снимается неопределенность в истолковании полученного субъектом в восприятии впечатления посредством частичной рефлексии.

Именно на этом уровне и проявляется наиболее наглядно и зримо взаимосвязь и взаимопереходы вербализуемой и невербализуемой областей художественного мышления, когда невербализованные средства представлены не меньшим числом кодовых форм, чем существующие вербальные средства, и где осуществляется динамический переход неосознанного уровня художественного отражения в осозанный. Всё это позволяет

подавляющему большинству современных авторов общих работ по психологии восприятия и специальных эстетических исследований восприятия, а также работ, специально посвященных анализу бессознательного, приходится к заключению о том, что эстетическое восприятие уже как «образ предмета» основывается на сложном взаимодействии органов чувств, а также не менее сложном взаимодействии различных форм психического отражения, отнюдь не ограниченного дискурсивным уровнем мыслительной деятельности субъекта и включает в себе как анализ отдельных эстетических признаков отражаемого объекта, так и синтез этих признаков, с привлечением практически всех без исключения форм психики, включая неосознанное отражение.

Данное положение, как и высказанные выше соображения, позволяют сформулировать вкратце и нашу позицию в данном вопросе. На наш взгляд, уже сама постановка проблемы художественно-психологической установки в психологии и эстетике с неизбежностью предполагает принятие в качестве некоего исходного постулата утверждение о том, что в анализе эстетического восприятия и художественно-творческой деятельности в целом невозможно отграничение осознанного, дискурсивно-логического уровня художественного мышления от непроизвольно возникающих, бессознательных форм психики. Напротив, поскольку творчество в искусстве предполагает постоянное взаимодействие как одно из условий своего существования и развития, постольку и любой уровень анализа, так или иначе имеющий творческую деятельность в качестве предмета анализа, должен исходить не только из признания двух форм психического отражения — осознанной и неосознанной, но и из такого их понимания, которое предполагает наряду с констатацией их как основополагающих психических реалий и учет этого взаимодействия как относительно самостоятельного фактора.

Только в этом случае, на наш взгляд, мы сможем получить сколько-нибудь ясное представление о том, какова природа и механизмы возникновения эстетических закономерностей в установочном отражении и восприятии. Ибо, по выражению А.Н.Леонтьева, осознанное и неосознанное «лишь разные уровни психического отражения», психическая взаимосвязь и динамика которых в наиболее полных своих формах и раскрывается в художественном творчестве.

Положения теории установки относительно динамики неосознанных психических процессов являются в настоящее время, по мнению многих исследователей, наиболее перспективными, позволяющими на экспериментальном психологическом материале решать вопросы о природе и механизмах целого ряда специфических феноменов психики в художественном творчестве. В частности, в свете отдельных выводов, вытекающих из теории установки, представляется целесообразным анализ такого, например, феномена, как интуиция, исключительная роль которой в механизмах художественно-творческой деятельности не подлежит сомнению.

В соответствии с современными представлениями о природе этого явления логично предположить, что именно на пути исследования взаимосвязи различных уровней психического отражения в художественном творчестве, сводимых, в конечном счете, к взаимосвязи осознанного и неосознанного, и лежит возможность действительно научного понимания как психологической, так и эстетической сторон неосознанных, интуитивных процессов в художественном мышлении, наиболее тесно связанных с творческими озарениями и художественными открытиями в сфере искусства.

В то же время осмысление установки как психофизиологического явления в плане изучения основных проблем психологии искусства предоставляет определенные основания для пересмотра наших представлений относительно психологической стороны таких основных эстетических явлений, как эстетический вкус и эстетическая оценка, эстетическая творческая способность, апперцепция и др. Исследование реальных психологических механизмов и процессов, образующих своего рода психологическую основу для возникновения и функционирования эстетических явлений, должно стать

- [1] См., напр.: А.Н.Илиади, Д.И.Ковды, С.Х.Раппопорт, П.М.Якобсон и др.
- [2] См., напр.: *Бассин Ф.Б.* О проявлении активности бессознательного в художественном творчестве // Вопросы философии. 1978. № 2. С. 69.
- [3] *Выготский Л.С.* Психология искусства. М., 1965. С. 93.
- [4] Там же. С. 112.
- [5] См., напр., раздел «Об отношении активности бессознательного к художественному творчеству и восприятию» // Бессознательное. Природа, функции, методы исследования. Тбилиси, 1978. С. 478–569.
- [6] *Бассин Ф.Б.* Проблема «бессознательного». М., 1968. С. 95.
- [7] См., напр.: *Григолава В.В.* Контрастная иллюзия, установка и бессознательное. Тбилиси, 1987; *Богачева И.А.* Роль установки в художественно-творческой деятельности. Автореф. канд. диссерт. на соиск. учен. степ. канд. филос. наук. Л., 1989; Теория установки и актуальные проблемы психологии. Тбилиси, 1990; *Имедадзе И.В.* Категория поведения в теории установки. Тбилиси, 1991; *Мальченкова И.А.* Установка художественного восприятия — структура, функции, формирование. Автореф. диссерт. на соиск. учен. степ. канд. филос. наук. М., 1997; и др.
- [8] *Узнадзе Д.Н.* Экспериментальные основы психологии установки... С. 41.
- [9] Там же. С. 17.
- [10] *Узнадзе Д.Н.* Психологические исследования. М., 1966. С. 204.
- [11] *Узнадзе Д.Н.* Общая психология. Тбилиси, 1940. С. 484.
- [12] *Бассин Ф.Б.* Проблема бессознательного. М., 1968. С. 220–221.
- [13] См., напр.: Русские писатели о литературном труде. В 2 т. Т. 2. Л., 1939. С. 145.
- [14] См., напр.: *Ковда Д.И.* О роли эмоций и неосознанных художественных процессов в художественном творчестве // Бессознательное. Природа, функции, методы исследования. В 3 т. Т. 2. Тбилиси, 1978. С. 626.
- [15] См.: *Ковда Д.И.* Цит. соч. С. 625; а также: *Слитинская Л.И.* Бессознательное и художественная фантазия // Бессознательное... С. 551.
- [16] См.: *Натадзе Р.Г.* Установочное действие воображения // Экспериментальные основы психологии установки. Тбилиси, 1961.
- [17] Понятно, что мы здесь имеем в виду ту систему потребностно-мотивационной направленности, доминирующее место в которой занимают потребности эстетического характера.
- [18] Цит. по: *Надирашвили Ш.А.* Психологическая природа восприятия. Тбилиси, 1976. С. 243.
- [19] Там же. С. 244.
- [20] *Бассин Ф.Б.* и др. О проявлении активности бессознательного... С. 68.
- [21] *Fehner G.T.* Forschule der Aesthetik. Leipzig, 1876. S. 122.
- [22] См., напр.: *Аихаруа-Чолокуа А.А.* Роль ассоциаций в механизмах художественного воздействия // Эстетические очерки. Вып. 5. М., 1979. С. 148.
- [23] См.: *Аихаруа-Чолокуа А.А.* Цит. соч. С. 148; *Шеварев П.А.* Теория обобщенных ассоциаций в психологии // Избранные психологические труды. Воронеж, 1998.
- [24] См., напр.: *Ольшанникова А.Е., Рабинович Л.А.* Опыт исследования некоторых характеристик эмоциональности // Вопросы психологии. 1974. № 3. С. 60.
- [25] См.: Эмоции, творчество, искусство — Emotion, creativity, art. Тезисы докладов междунар. симпозиума. Пермь, 1997; Cognitive-affective processes. New ways of psychoanalytic modeling. Berlin, 1991.
- [26] См.: *Керрол Э. Изард.* Психология эмоций. СПб., 1999.