

РЕСУРСНАЯ ФУНКЦИЯ ЭСТЕТИЧЕСКИХ ПЕРЕЖИВАНИЙ: АНАЛИЗ И СИСТЕМАТИЗАЦИЯ ПОДХОДОВ¹

© 2015 г. П. А. Сабадош

*Кандидат психологических наук, научный сотрудник Федерального государственного
бюджетного учреждения науки Института психологии РАН, Москва;
e-mail: psabadosh@psychol.ras.ru*

Расхождения в трактовке предмета психологической эстетики, препятствующие интеграции данной научной области, проанализированы с точки зрения функции эстетических переживаний. Выделены пять основных подходов к пониманию этой функции: (1) в эволюционном подходе эстетические переживания считаются ресурсом видовой адаптации; (2) в психофизическом – ресурсом психического отражения сенсорных стимулов; (3) в интуитивистском – частью особых познавательных ресурсов психики, альтернативных понятийно-логическому мышлению; (4) в психодинамическом – ресурсом интеграции конфликтующих психических импульсов; (5) в экзистенциальном – ресурсом полноты человеческого бытия, а также жизненной связи субъекта с миром. Перечисленные подходы предлагается интегрировать в модель иерархической системы эстетических ресурсов психики.

Ключевые слова: психологическая эстетика, эстетическое переживание, система ресурсов психики.

ЭСТЕТИЧЕСКАЯ НАУКА И ПСИХОЛОГИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА

Бурный рост за последние десятилетия числа исследований эстетических феноменов в контексте разных научных дисциплин отразился в недавнем предложении А. Шимамуры [58] вслед за уже успевшей завоевать признание нейроэстетикой утвердить новую, более широкую междисциплинарную область – эстетическую науку (*aesthetic science*). К такому предложению привела насущная потребность в интеграции накопленного за полтора столетия объема теоретического и эмпирического эстетического знания. Необходимые для этого попытки упорядочить и систематизировать имеющиеся представления предпринимаются регулярно, но обычно анализируется какое-то одно научное направление: эмпирическая эстетика [25], психоаналитическая эстетика [42], нейроэстетика [31], а предметная область ограничивается одной (как правило, визуальной) модальностью и/или восприятием искусства [39, 60]; примером такого парциального анализа могут служить и наши собственные работы, посвященные восприятию музыки [20, 21].

Причиной такого положения дел оказывается как разнообразие эстетических переживаний, так и нехватка концептуальной основы для объединения различных исследовательских парадигм, и прежде всего – сложность определения самой категории эстетического, дополнительно возросшая в связи с кардинальными изменениями в художественной культуре за последний век. (Заметим, что систематизация накопленных в данной области знаний в свою очередь способствует проработке теоретических вопросов, востребованной при решении прикладных задач, связанных с запросами практики, такими как оценка эффективности художественного образования, диагностика индивидуального уровня эстетического развития и т.п. [22]).

Принимая широкое понимание «эстетического» как любого «гедонического» отклика на сенсорное переживание» [58, с. 4] и подразумевая под откликом в т.ч. интерес, предпочтение, приближение либо избегание, Шимамура расширяет его за рамки психологии искусства и отдельных сенсорных модальностей. Вместе с тем свою статью и коллективную монографию [59] он как соредатор структурировал в соответствии с отдельными областями знаний: философией, психологией, когнитивной наукой, нейронаукой, двигаясь, таким образом, в логике этих дисциплин, а не проблематики предмета – эстетики, чем затрудни-

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке Российского научного фонда (проект № 14-28-00087), Институт психологии РАН.

тельно достичь интеграции. Две следующие книги Шимамура посвятил уже междисциплинарным исследованиям отдельных видов искусства: визуального [56] и кинематографического [57], повернув к традиционной “парциальной” стратегии.

Таким образом, задача систематизации научного эстетического знания в соответствии с логикой предмета и в целях последующей интеграции остаётся открытой. Очевидно, двигаться по этому пути следует, исходя из природы центрального эстетического феномена, подразумеваемого практически всеми авторами, – эстетических переживаний. Поскольку переживание – явление психическое, то логичным представляется, что ведущей, организующей наукой в данной междисциплинарной области должна быть психология, для которой как науки о процессе базовой проблемой эстетического переживания является обнаружение его функции, т.е. ответ на вопрос: в чём его значение для субъекта? Следовательно, при систематизации представлений об эстетических переживаниях целесообразно исходить из того, как тем или иным автором решался вопрос о функции эстетического переживания, т.е. о том, какой жизненный ресурс субъекта оно представляет.

В качестве рабочего определения эстетического переживания мы можем взять вышеупомянутое “широкое понимание”, имея также в виду, что существует две основные традиции в понимании содержания эстетических переживаний, соответствующие в философии категориям прекрасного и выразительного. В анализ включались наиболее актуальные классические и современные работы из области психологии, а также при необходимости из других наук: эволюционной генетики, нейронауки, этологии, антропологии; учитывался опыт предыдущих систематизаций. Подчеркнём, что названия и содержание различных подходов к пониманию эстетических переживаний как ресурса, выделяемых в ходе анализа, отражают прежде всего этот ресурсный критерий, а не научные направления, школы и парадигмы. Порядок описания подходов соответствует отнесению эстетического переживания к жизненным ресурсам определённого масштаба: от внеиндивидуального до субъектного.

ЭВОЛЮЦИОННЫЙ ПОДХОД

Естественный отбор. К. Лоренц [14, 46] утверждал, что не только организм, но и психика животного приспособлена к среде обитания: перцептивные признаки элементов обстановки, имеющих для вида жизненно важное значение,

действуют на особь как ключевой стимул, запуская врождённое appetentное либо aversive поведение и соответствующие аффективные состояния. Эстетическая чувствительность человека представляет собой подобную врождённую способность распознавать образы как привлекательные или отталкивающие.

Так, у животных и человека есть врождённые предпочтения вкуса пищи (см. обзор [52]), а также её запаха, цвета и формы, места обитания (см. обзор [43]). Человеку нравится вид растений и животных [61], определённый тип пейзажа [49]. Вид быстро приближающегося объекта, направленного в упор взгляда вызывают инстинктивную реакцию избегания, переживание угрозы [27]. Согласно основной гипотезе эволюционной эстетики, все эти предрасположенности возникли как видовые адаптации в ходе естественного отбора.

Половой отбор. Ч. Дарвин [7] утверждал, что выбор полового партнёра у животных, в том числе человека, происходит на основе оценки его привлекательности посредством эстетических эмоций отвращения и влечения. Таким образом, эстетические предпочтения оказываются фактором полового отбора, приведшего, например, к появлению у самцов некоторых видов яркого окраса, пышного хвоста, брачных ритуалов в виде танцев, пения и т.п. Все эти анатомические и поведенческие признаки выполняют исключительно функцию украшения и не увеличивают шансы особи на выживание, в связи с чем Дарвин затруднялся представить половой отбор как часть механизма эволюции, а сами эстетические эмоции – как её прямой результат. В одних случаях он допускал возможность их наследования, в других считал их плодом упражнения и привычки, а совпадение отдельных эстетических предпочтений (таких, как цветовые сочетания, формы, пение) у некоторых животных и человека объяснял эволюционной общностью свойств нервных клеток у разных биологических видов.

На эволюционную полезность “половых украшений” указал Р.А. Фишер [36], предположив, что они являются не средствами приспособления к среде, а *индикаторами* приспособленности и здоровья особи. Он же [37] открыл вклад полового отбора в процесс эволюции: благодаря его механизму естественный отбор полезных свойств ускоряется. Соответственно, поскольку выигрыш вида в скорости адаптации зависит от эстетических предпочтений, они также оказываются эволюционно полезными и становятся не только фактором, но и продуктом отбора. Обратной же

стороной этого выигрыша является эффект неконтролируемого полового отбора – т.н. *фишеровского убегания* (*Fisherian runaway*): благодаря положительной обратной связи между развитием предпочтений и соответствующих полезных или даже случайных признаков те и другие усиливаются всё быстрее, признаки превращаются в обременительное украшение, начинают мешать адаптации; однако их усиление не останавливается до тех пор, пока преимущества полового отбора не уравнивают снижение выживаемости особи.

Дополнительное адаптационное значение эстетической привлекательности описал А. Захави [62], выдвинув *принцип гандикапа* (*handicap principle*): наличие у особи украшений, представляющих обузу для выживания, само по себе служит достоверным показателем её высокого адаптационного ресурса, защищённым от подделки благодаря своей затратности. Дж. Миллер [48] отнес к таким “честным сигналам” разнообразные виды поведения человека, в т.ч. демонстрацию интеллекта и артистическую деятельность.

Теория полового отбора первоначально проверялась на математических моделях, однако в последние десятилетия была накоплена также масса её эмпирических подтверждений [41, 48].

Групповой отбор. Идея группового отбора как эволюционного усиления социального поведения, способствующего выживанию сообщества, также принадлежит Дарвину [7]. Согласно эволюционной эстетике, различные виды такого поведения регулируются эстетическими переживаниями. К. Лоренц [46] описал т.н. *младенческий тип* (*Kindchenschema*) – характерные для детёнышей различных животных анатомические пропорции, при виде которых у взрослых особей инстинктивно запускается заботливое, родительское поведение, имеющее положительную аффективную окраску; люди также находят такие черты милыми и привлекательными. Подобные черты лица кажутся красивыми и у взрослых людей, особенно женщин, что, по гипотезе И. Айбля-Айбесфельдта [27], стало фактором эволюции человеческого лица в сторону *педоморфизма* (пример взаимодействия группового и полового отбора).

В свою очередь, младенцев привлекают человеческие лица и высокий, певучий тембр голоса. По мнению Э. Диссанаяк [33], эти протоэстетические предпочтения младенца и отвечающие им действия матери формируют эмоциональную диадду мать–дитя, необходимую для выживания, обучения и психического развития ребёнка. Кроме

того, эмоциональное взаимодействие с матерью помогает ребёнку устанавливать эмоциональные отношения и с другими людьми, а применяемые в его ходе протоэстетические операции служат основой эмоциональной настройки членов сообщества при исполнении различных ритуалов, включающих музыку, танцы и другие элементы искусства. Ритуал, в свою очередь, служит целям групповой сплочённости и кооперации, которые имеют эволюционную ценность для сообщества.

Таким образом, в рамках этого подхода прослеживаются причины возникновения и развития эстетических феноменов в процессе эволюции, т.е. они исследуются в качестве ресурса видовой адаптации. Такой постановкой вопроса снимается противоречие между кантовской “незаинтересованностью” эстетического переживания и его функциональностью: эстетические эмоции оказываются связаны не с целями индивидуального поведения, а с адаптационной целесообразностью поведения для вида [53].

ПСИХОФИЗИЧЕСКИЙ ПОДХОД

Г. фон Гельмгольц [5] попытался объяснить благозвучие музыкальных тонов и гармонических интервалов при помощи резонаторной теории слуха. Тон звучит приятнее, чем шумовой звук, поскольку образован периодическими, т.е. упорядоченными колебаниями воздуха, которые меньше нагружают орган слуха. Аналогично, консонансное созвучие состоит из колебаний, имеющих кратные соотношения, что даёт более стабильное возбуждение нервных окончаний и определённое звуковое ощущение.

Согласно психофизической концепции Г.Т. Фехнера [35], эстетическое чувство – непосредственное удовольствие от максимальной устойчивости ощущений, возникающих в сознании при воздействии внешних раздражителей на органы чувств. Такое удовольствие зависит как от свойств раздражителя, так и от прошлого психического опыта реципиента. Фехнер стал основателем эмпирической эстетики, начав экспериментальный поиск свойств раздражителя, вызывающих эстетическое удовольствие. В частности, он эмпирически подтвердил предпочтения пропорций золотого сечения, используя простые стимулы прямоугольной формы.

Гештальтпсихологи объясняли эстетическое переживание нейрофизиологически обусловленным тяготением психики к приведению образов восприятия в соответствие с законами “хорошей

формы”: прегнантности, баланса, симметрии и т.п. [45]. Чем больше объект восприятия соответствует этим законам, тем легче строится психический образ, т.к. требуется меньше напряжения физиологического аппарата для его коррекции.

Дж.Д. Биркхофф [30] рассматривал эстетическое переживание как последовательность трёх фаз: усилие внимания, необходимое для восприятия объекта и зависящее от его сложности (С); чувство ценности объекта (М), вознаграждающее это усилие; понимание того, что объект отличается определённой гармонией, симметрией или порядком (О). Биркхофф вывел теоретическую формулу *эстетической меры (aesthetical measure)*: $M = O/C$. Г.Ю. Айзенк [1] показал на эмпирическом материале непригодность этой формулы и вывел свою: $M = O \times C$, связав ее с принципами гештальтпсихологии. Он обнаружил также, что индивидуальные различия в эстетических предпочтениях связаны с чертой экстраверсии/интроверсии, определяемой степенью активации коры мозга.

А. Моль [17] объяснил эстетическую ценность произведения искусства, в частности музыкального, содержащейся в нём особой *эстетической информацией*, которая образуется степенями свободы сигнала относительно семантически закреплённых элементов его формы. Если объём эстетической информации значительно превышает пропускную способность канала восприятия, то при каждом новом прослушивании музыка воспринимается парадоксально как новая, но в то же время понятная за счёт семантических элементов формы. Когда эстетическая информация исчерпывается, произведение перестаёт интересовать слушателя.

В информационной теории Г.А. Голицына эстетическая эмоция возникает как оценка оптимального восприятия, при котором субъект получает максимум информации при минимальной затрате ресурсов [6]. Этот эффект в музыке производится, например, приёмом вибрато, обеспечивающим постоянную оптимальность стимуляции.

Д. Берлайн [29] концептуализировал эстетическое удовольствие как вознаграждение, подкрепляющее умеренный уровень активации мозга, оптимальный для познавательной активности. Для поддержания активации на таком уровне произведение искусства насыщено структурными, или *сопоставительными (collative) свойствами* (новизна, сложность, неожиданность, противоречивость).

В рамках коннекционистской теории К. Мартиндейла [47] эстетическое удовольствие от яр-

кости, насыщенности, типичности, симметрии, ритма, музыкальных тонов, консонанса, мелодии, “хорошей формы”, новизны, осмысленности и т.п. – эффект оптимальной работы когнитивного аппарата, т.е. иерархически организованных нейронных сетей, кодирующих признаки воспринимаемого стимула. В *оптимальной когнитивной ситуации* благодаря особенностям стимула активируется максимальное число узлов этих сетей при минимуме взаимного торможения, что сокращает потери энергии и позволяет таким образом экономить ресурсы организма.

Согласно теории *беглости переработки (processing fluency)*, эстетическое переживание зависит от эффективности переработки стимула когнитивной системой воспринимающего субъекта на перцептивном и концептуальном уровнях [51]. Информационная избыточность стимула (повторяемость, симметрия, контраст, чёткость), а также опыт реципиента (знакомость стимула, сформированность его прототипа) вносят вклад в эстетическую эмоцию красоты как условия, повышающие беглость переработки. Эстетическое удовольствие сигнализирует, что когнитивная система распознаёт текущие стимулы успешно, а внешняя среда знакома и, следовательно, безопасна.

Когнитивисты соотнесли различные художественные приёмы и техники с разными стадиями переработки сенсорного сигнала и модулями выделения отдельных признаков в когнитивной системе [60]. Представители нейроэстетики провели аналогичную параллель между художественным творчеством и непосредственно мозговыми механизмами восприятия [63]. Ф. Тёрнер и Э. Пёппель [24] постулировали “калогенность” переработки информации мозгом – тенденцию к построению чётких, связных, непротиворечивых и экономных моделей мира, самопоощряющуюся эстетическими эмоциями.

В современной нейроэстетике на смену общим предположениям об эстетическом переживании как эффекте межполушарной интеграции [9] пришли конкретные представления о том, что оно возникает из комбинации откликов отдельных мозговых структур, соответствующих различным уровням процесса распознавания объекта, на разные компоненты стимула [31]. Согласно теории В.С. Рамачандрана [50], эстетическое удовольствие от искусства является самовознаграждением мозга за оптимальное функционирование таких отдельных нейронных структур (модулей). Например, модуль, настроенный на кодирование отдельного признака, такого, как простейшая фор-

ма, работает лучше, если в стимуле эти признаки подчеркнуты, вплоть до карикатуры – тогда они действуют как сверхстимулы, вызывая *сдвиг пика предпочтений* (*peak shift*). Если при этом другие признаки в стимуле нивелированы, то ресурсы внимания переводятся с них на данный модуль, дополнительно увеличивая его эффективность.

С. Зеки [63] уподобил функцию визуального искусства функции “зрительного мозга”. Зрительная система гораздо старше языка и совершеннее в извлечении существенных, устойчивых характеристик видимых объектов и ситуаций. Искусство расширяет поиск сущностных характеристик, позволяя нам приобретать больше знания. Для художественного эффекта художник должен тщательно отбирать изображаемые признаки предметов, опуская несущественное, иногда даже жертвуя мимолётным видимым сходством.

Таким образом, данный подход относит функцию эстетических переживаний к ресурсам процесса превращения физической стимуляции органов чувств в психические явления, т.е. является *психофизическим*. Он даёт альтернативное объяснение многим из рассматриваемых эволюционизмом эстетических переживаний, состоящее в том, что они маркируют/вознаграждают эффективность познавательной активности, выражающуюся в скорости переработки стимула и экономии ресурсов организма. Такая эффективность обеспечивается с одной стороны, свойствами некоторых стимулов, облегчающими их восприятие, с другой – “настроенностью” психики и её физиологического субстрата на стимулы определённого рода. Соответственно, на одном из краёв спектра вариантов психофизического подхода всё внимание уделяется объекту (информационная эстетика), на другом – механизмам и субстрату психики (нейроэстетика), вплоть до радикальных предложений определять понятие красоты исключительно через активацию орбитофронтальной коры [44].

ИНТУИТИВИСТСКИЙ ПОДХОД

В теории Т. Липпса [13] в основе наслаждения красотой лежит эстетическая симпатия – радость от чувствования глубиной чистой сущности и ценности человека, которое возникает в результате объективирования, или *вчувствования* (*Einführung*) собственных переживаний субъекта в объект при созерцании. Эстетическая симпатия зависит не от характера объективируемых переживаний, а лишь от пригодности формы объекта для вчувствования и от общего здоровья человеческой

души. Искусство усиливает наслаждение красотой через “эстетическое отрицание” – извлечение и подчёркивание через форму объекта отдельных сторон жизненного комплекса.

Гештальтпсихологи помимо принципов “хорошей формы” постулировали ещё один источник эстетических переживаний – “физиогномические” свойства целостного объекта, непосредственно проявляющиеся в восприятии как его выразительность, побудительный характер, определяемый визуальной структурой и балансом напряжений в нейронном субстрате психики. Физиогномические свойства делают эстетически привлекательным произведение искусства, вовлекают, затягивают в него зрителя, создавая другую реальность – экстернализованный мир художника – и одновременно давая возможность найти собственное место во вселенной. Восприятие искусства зависит и от субъекта восприятия: его прошлого опыта, стремлений, функционального состояния и т.д. [45].

Д. Фридберг и В. Галлезе [38] сочли ключевым моментом эстетического переживания эмпатическое понимание чужих действий, намерений, эмоций. Функционально такое прямое внелогическое понимание происходит путём *телесного уподобления* (*embodied simulation*) – активации внутренних представлений собственного телесного состояния, нейрофизиологическим механизмом которого служат специализированные *нейроны*: т.н. *зеркальные* в случае наблюдения реальных либо изображаемых действий субъекта, его аффективного состояния; *канонические* в случае считывания на неживом объекте следов таких действий либо возможностей им манипулировать. Зеркальные нейроны активизируются при восприятии традиционного визуального искусства, канонические – нефигуративного (абстрактного), где экспрессия может передаваться через следы ударов кисти или резца художника. При восприятии абстрактного искусства активизируются также зоны мозга, входящие в системы вознаграждения и категоризации [54].

Р. Арнхейм [3] предположил, что восприятие – альтернативный интеллекту процесс постижения сущностных сил мироздания через поиск и обнаружение структуры в потоке сенсорной стимуляции. Обобщённые свойства такой перцептивной структуры образуют т.н. *перцептивные понятия*, при соответствии которым объект вызывает эстетическое чувство, обусловленное стремлением познания к определённости и уменьшению сложности окружающего мира.

А. Эренцвейг [34] связал эстетические переживания с первичным процессом, при помощи

бессознательного сканирования воспринимающим *скрытую глубинную структуру* явлений, недоступную рациональному сознательному познанию, стремящемуся к простым замкнутым гештальтам и подчинённому жёсткой логике бинарных оппозиций. Эстетическое восприятие есть напряжение между глубинной структурой художественного произведения и создаваемым гештальтом.

По гипотезе А.Н. Леонтьева [10, 11], функция искусства как эстетической деятельности состоит в “открытии жизни”, т.е. отражении личностного смысла явлений в сознании субъекта, в противовес деятельности познания, закрепляющей в понятийной форме обезличенное, объективное значение предметов. Искусство проникает за “равнодушные” значения, преодолевая предметные свойства материала, их носителя, при помощи художественной формы создающей особую, непредметную реальность произведения.

П.В. Симонов [23] связал эстетические эмоции в искусстве с содержащейся в художественном произведении информацией особого рода – “сообщением”, несущим фрагмент абсолютной, понятийно невыразимой истины. Постижению этой истины препятствует консерватизм сознания, противящегося формированию принципиально новых объяснительных гипотез; его преодолению посвящена деятельность *сверхсознания*, интуитивно открывающего эту великую правду в сверхзадаче произведения. Сопереживание, эмоциональный резонанс при восприятии искусства возникает не как самоцель, а вследствие общности потребности в постижении правды у художника и публики.

В.М. Аллахвердов [2] объяснил специфику эмоционального воздействия искусства особой организацией художественного текста, представляющего собой задачу по разрешению противоречий, возникающих параллельно на двух уровнях: сознательном и неосознаваемом. Одновременно с нахождением решения осознаваемой задачи решается и вторая, что вызывает состояние катарсиса; а поскольку ни это второе решение, ни даже сам факт возникновения задачи на разрешение неосознаваемого противоречия также не осознаётся, то при повторной встрече данный текст вновь будет вызывать такую же положительную эмоцию.

Таким образом, в рамках данного подхода эстетические феномены связываются с особыми познавательными ресурсами психики. Эстетическое удовольствие в таком случае – признак результативности познавательной активности, альтер-

нативной понятийно-логическому мышлению и ведущей к непосредственному постижению сущностного либо ценностного аспекта жизненной реальности, возможному благодаря свойствам формы воспринимаемого объекта. Такой специфический вид познания в философской традиции принято именовать *интуицией*, в соответствии с чем мы обозначаем данный подход как интуитивистский.

ПСИХОДИНАМИЧЕСКИЙ ПОДХОД

Эстетическое наслаждение описано З. Фрейдом как эффект сублимации – социально адаптивного замещающего удовлетворения бессознательных инстинктивных влечений, главным образом сексуальных, в своём истинном виде автоматически вытесняемых из сознания ввиду этической неприемлемости [26]. Фантазия художника, придавая этим влечениям замаскированную, символическую форму, позволяет в таком виде осознать и изобразить их удовлетворение. Бессознательное не различает действительность и фантазию, поэтому таким образом напряжение влечения удаётся снять, тем самым временно уравновесив, гармонизировав состояние психики. Поскольку всем людям свойственны одни и те же влечения, художественное произведение даёт им возможность попасть в сознание и реализоваться в виде художественной фантазии также у публики.

Согласно О. Ранку и Х. Захсу [18], несмотря на то, что маскировка влечения позволяет найти компромисс между бессознательным и его вытеснением, проникновение влечений в сознание всё же вызывает отрицательные, мучительные чувства. При помощи произведения искусства они дополнительно перерабатываются в трагичность эстетических переживаний, ощущение очищения чувств. Другой причиной наслаждения, приносимого переживаемым в искусстве страданием, может быть инфантильный садистский либо мазохистский характер сексуальности в самом бессознательном инстинкте. Поскольку даже искажённое осознание влечений – трудная работа, для него требуется помощь в виде художественной формы, посредством внутренней организации, ритма, поэтических созвучий доставляющей мотивирующее предварительное удовольствие.

К.Г. Юнг [28] связал эстетическое воздействие искусства с доступом в сознание инстинктивной силы *архетипов* – первобытных образов, содержащихся во врождённом коллективном бессознательном. Художник в процессе творчества открывает те из архетипов и связанных с ними идеалов,

которые необходимы для гармоничного развития человека и общества, но игнорируемы культурой эпохи, и выражает их в символической форме, согласуя с сознательными ценностями и тем самым давая современникам возможность для их восприятия и использования.

Л.С. Выготский [4] объяснил эстетическое переживание разрядкой нервного напряжения, скапливающегося в соответствии с физиологическим “принципом воронки”, по которому афферентационное возбуждение значительно превосходит возможности двигательного реагирования. Искусство позволяет снять непрожитое возбуждение “центральный путём”, через воображение вызывая одновременно противоположные по знаку эмоции, доводя их до максимальной интенсивности и затем взаимоуничтожая через “короткое замыкание”, вызывающее переживание очищения, катарсиса. Автор намеренно организует такую сложную динамику чувств особым устройством литературного произведения, в котором один эмоциональный ряд направляется заимствованным из жизни содержанием, а другой – художественной формой, противоположной по смыслу этому содержанию и “снимающей”, преодолевающей его в катарсисе. Поскольку запоминающееся эмоциональное содержание катарсиса создаёт у человека установку на определённую направленность поступков, искусство как “общественная техника чувства” приобретает также воспитательную функцию.

Х. Сегал [55] предположила, что эстетическое переживание связано с удовлетворением *стремления к репарации*, т.е. восстановлению, возмещению ущерба от собственной агрессии, в фантазиях разрушающей значимые объекты субъективного мира. Стремление к репарации составляет основу творческого импульса художника, бессознательно пытающегося восстановить утраченную гармонию внутреннего мира, однако подлинная репарация возможна только при условии признания человеком своей агрессии и ее разрушительных последствий. В искусстве поэтому всегда содержится агрессия, воплощающаяся в безобразном, трагическом; даже в тех классических произведениях, которые полны мира и гармонии, присутствует скрытое напряжение, передающееся бессознательному реципиенту.

В отличие от простого развлечения и чувственного удовольствия, эстетическое переживание требует от реципиента психической работы по идентификации с автором для соприкосновения с собственными глубокими чувствами, а также самостоятельного довершения произведения в

качестве собственной репарации. Художественная форма посредством своего ритма, структуры, целостности служит своеобразным контейнером, позволяющим реципиенту проделать эту работу, пережить свои невыносимые иначе чувства. Форма призвана восстанавливать гармоничный мир, однако в то же время должна оставаться принципиально незавершённой, чтобы дать место собственной репарации реципиента. Соответственно, эстетическое переживание – это всегда сочетание прекрасного с безобразным, поэтому оно всегда амбивалентно; незавершённость формы даёт чувство неисчерпаемости в настоящем искусстве.

Для Дж. Хагмана [42] эстетическое переживание – феномен психологической переработки идеальных отношений раннего детства, а именно, переживания самости в отношении с другим: матерью (чувство прекрасного) и отцом (чувство возвышенного). Художник экстернализует аспект своего субъективного внутреннего мира в произведении искусства и строит отношения с ним по образцу отношений раннего детства, добиваясь *эстетического резонанса* – максимального единения внутреннего и внешнего аспектов своей субъективности, в результате чего возникает переживание идеализированного селф-объекта.

Таким образом, целый ряд авторов считает эстетическое переживание ресурсом внутренней интеграции различных, часто конфликтующих частей психики, существенно обуславливающим положительную личностную динамику. Данный подход представлен прежде всего психоаналитической эстетикой, подробнее анализируемой в различных обзорах (см., например, [42]), но не ограничивается одним этим направлением, поэтому корректнее будет называть его психодинамическим.

ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНЫЙ ПОДХОД

А. Маслоу [15] описал эстетическое переживание как вид высших, или *пиковых переживаний* (*peak experiences*), обеспечиваемый метапотребностью в бескорыстном созерцании красоты, жизненных феноменов в их многогранности и целостности. Проявлением *метамотивации* является также *экспрессивное поведение*, не направленное на совладание с внешними обстоятельствами с целью удовлетворить дефицит, а выражающее состояние индивидуума и само составляющее часть этого состояния. Экспрессия спонтанно реализует возможности организма, внутренний рост, самоактуализацию личности, воплощает индивидуальность человека; может рассматриваться и

как самостоятельная потребность, и как универсальная характеристика любого мотивационного импульса. Искусство является высшей формой *самовыражения* – самоцели, по отношению к которой глубоко вторичны намерения автора определённым образом воздействовать на публику.

С.Л. Рубинштейн [19] считал эстетическое переживание бытия альтернативным (*vs.* преобразующей деятельности) способом отношения человека к миру, *созерцание*. Эстетическая созерцательность активна: красота характеризует не только переживание, но и природу в системе связей и отношений с человеком; в искусстве она – отчётливое оформление явления, как бы снятие с него всего лишнего для восприятия человеком. Эстетическое – “первичный пласт души”, непосредственное чувственное бытие совершенства явления. Восприятие прекрасного в природе и создание его в искусстве приобщают человека к миру, составляют один из аспектов его духовной силы и условие этического отношения к людям.

Б.И. Додонов [8] описал эстетические переживания как самостоятельную ценность, представляющую аспект особой потребности человека в определённых отношениях к миру. Первоначально основываясь на врождённой нужде в эмоциональном насыщении, эта потребность быстро психологизируется и индивидуализируется, образуя *эмоциональные, в т.ч. эстетические ценности личности* и её общую эмоциональную направленность. Потребность в переживании отношений представляет собой процессуальную мотивацию и, в отличие от мотивации результатом, при удовлетворении не ослабевает, а наоборот, требует расширять круг объектов отношения.

А.А. Мелик-Пашаев [16] определил эстетические переживания как проявление *эстетического отношения* к жизни – одной из сущностных родовых сил человека. Эстетические переживания сложно описать, они могут быть поняты только через сопереживание; в них человек непосредственно чувствует свою сопричастность миру, единство с ним; в то же время объекты воспринимаются как наделённые внутренней жизнью, самоценные, уникальные. Эстетическое отношение, будучи целостной характеристикой личности, в своём развитии приобретает мотивирующую силу к возобновлению и обогащению эстетического опыта, побуждает человека к его выражению в художественной деятельности, которая, в свою очередь, развивает эстетическое отношение.

М. Чиксентмихайи и Р.Е. Робинсон [32] представили эстетическое переживание как один из

видов *переживания потока (flow experience)*, характеризующегося слиянием действия и осознания, преодолением границ Эго, аутоэлитической мотивацией. Переживания являются главной жизненной ценностью, ведь жизнь наполняется именно ими, поэтому удовольствия, приносимые органами чувств, ценны сами по себе. Поскольку эстетическое переживание важно для качества жизни, то, чтобы испытывать его во всей полноте, интенсивности, человеку необходимо развивать специальные навыки и умения. Высших, наиболее полных форм своего выражения эстетическое переживание достигает даже не у художников, слишком погружённых в собственный творческий процесс, а у знатоков и ценителей искусства.

Д.А. Леонтьев [12] упомянул эстетическое отношение к произведению искусства как необходимое условие для его полноценного художественного восприятия, происходящего не так уж часто. Суть этого эстетического отношения – в диалогичности, временном отказе от собственного субъективного мировосприятия для проникновения в авторское видение и беспристрастного, бескорыстного принятия, слияния с его позицией. В эстетической структуре произведения автор раскрывает свой субъективный, окрашенный личными смыслами образ мира; временно приняв и пережив его, реципиент может обогатить свой собственный образ мира новыми смыслами и сформировать тем самым у себя новые формы жизненных отношений.

Б.С. Функ [40] определил эстетическое переживание как редкий, экстраординарный тип восприятия искусства, при котором состояние сознания приближается к экстазу: человек полностью поглощён, слит с художественным произведением, оно светится внутренней красотой, возвышенно, уникально, вечно. Согласно теории Функа, такую экзистенциальную плотность эстетическому переживанию придаёт встреча с отражённой в искусстве собственной *экзистенциальной темой* личности, сформированной опытом прошлых жизненных переживаний, ранее недоступным для сознательной рефлексии из-за отсутствия адекватного наглядно-чувственного воплощения. Художественное произведение актуализирует эту латентную эмоцию, одновременно предоставляя чёткую форму для её адекватного чувственного впечатления и духовной рефлексии. Такие переживания искусства не только вызывают чувство просветления и гармонии, но и приводят к экзистенциальным изменениям в жизни человека.

Таким образом, в рассмотренном подходе само эстетическое переживание представляет жизнен-

ную ценность, придающую экзистенциальную полноту человеческому бытию. Эстетические феномены рассматриваются в качестве ресурса как экзистенции, так и трансценденции – как способ субъекта психологически выйти за собственные пределы, переживания жизненной связи с миром.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Ряд рассмотренных работ формально можно отнести сразу к нескольким подходам, поскольку в них описано более одной функции эстетических явлений [3, 8, 18, 26, 32, 33], однако анализ показывает, что авторы, как правило, один из предполагаемых ресурсов представляют в качестве механизма или субстрата другого, т.е. устанавливают их иерархию; такая интеграция обычно затрагивает “соседние” подходы. Мы можем обобщить эту тенденцию и представить все предполагаемые функции эстетических переживаний в виде иерархической системы ресурсов, в которой каждый нижележащий уровень будет служить основой последующего. Вместе с тем эта система не обязательно и не всегда задействуется целиком, отдельные её подсистемы способны к полноценному автономному функционированию.

На каждом из уровней этой системы эстетические переживания обладают собственными отличительными характеристиками, основной из которых является природа того объекта, который они маркируют: на каждом уровне она своя – от биологической до экзистенциальной. Общей же характеристикой такой системы на всех уровнях будет сама функция этого маркирования – эмоциональное выделение признаков, не связанных с целями деятельности субъекта, переживаемое им как самоцельность и самоценность объекта, его формальных свойств. В отсутствие осознания реального значения эстетически ценных признаков для жизнедеятельности общей субъективной характеристикой переживания становится сам факт выделения этих признаков, представленный в сознании как выразительность объекта.

Итак, анализ исследований в области психологической эстетики и смежных дисциплин позволил выделить пять основных подходов, в соответствии с представлениями авторов о функции её основного феномена – эстетических переживаний: эволюционный, психофизический, интуитивистский, психодинамический и экзистенциальный. Для интеграции этих представлений предложена модель иерархической системы психических ресурсов, каждому уровню которой соответствует своё подмножество из

общего множества разнообразных эстетических переживаний, различительным уровнем признаком которых выступает их объект, а общим – переживания его выразительности как ценности.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Айзенк Г.Ю. Объективность и обоснованность эстетических суждений // *Творчество в искусстве – искусство творчества* / Под ред. Л. Дорфмана, К. Мартиндейла, В. Петрова, П. Махотки, Д. Леонтьева, Дж. Купчика. М.: Наука; Смысл, 2000. С. 298–324.
2. Аллахвердов В.М. Психология искусства. Эссе о тайне эмоционального воздействия художественных произведений. СПб.: Изд-во ДНК, 2001.
3. Арихейм Р. Новые очерки по психологии искусства. М.: Прометей, 1994.
4. Выготский Л.С. Психология искусства. 2-е изд., испр. М.: Искусство, 1968.
5. Гельмгольц Г. Учение о слуховых ощущениях как физиологическая основа для теории музыки. СПб., 1875.
6. Голицын Г.А. Информация и творчество. М.: Русский мир, 1997.
7. Дарвин Ч. Происхождение человека и половой отбор // Дарвин Ч. Сочинения. Том 5. М.: Издательство Академии наук СССР, 1953. С. 119–656.
8. Додонов Б.И. Эмоция как ценность. М.: Политиздат, 1978.
9. Леви Д. Церебральная асимметрия и эстетическое переживание // *Красота и мозг: биологические аспекты эстетики*. М.: Мир, 1995. С. 227–250.
10. Леонтьев А.А., Леонтьев Д.А. В истине жизни (Из научного архива А.Н. Леонтьева) // *Художественное творчество и психология* / Отв. ред. А.Я. Зисль, М.Г. Ярошевский. М.: Наука, 1991. С. 170–190.
11. Леонтьев А.Н. Некоторые проблемы психологии искусства // *Избранные психологические произведения*. М.: Педагогика, 1983. Т. 2. С. 232–239.
12. Леонтьев Д.А. Введение в психологию искусства. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1998.
13. Липпе Т. Эстетика // *Философия в систематическом изложении*. М.: Территория будущего, 2006. С. 364–402.
14. Лоренц К. Обратная сторона зеркала. М.: Республика, 1998.
15. Маслоу А. Мотивация и личность. СПб.: Евразия, 2001.
16. Мелик-Пашаев А.А. Психологические проблемы эстетического воспитания и художественно-творческого развития школьников // *Вопр. психол.* 1989. № 1. С. 15–23.

17. Моль А. Теория информации и эстетическое восприятие. М.: Мир, 1966.
18. Ранк О., Захс Х. Значение психоанализа в науках о духе // Ранк О. Миф о рождении героя. М.: Рефлбук, Ваклер, 1997. С. 21–154.
19. Рубинштейн С.Л. Человек и мир. М.: Наука, 1997.
20. Сабашош П.А. Две эстетики музыкальной психологии // Ярославский психологический вестник. Выпуск. 16. М.–Ярославль: Российское психологическое общество, 2005. С. 39–42.
21. Сабашош П.А. Уровни восприятия музыки: субъективно-семантический анализ: Дисс. ... канд. психол. наук. М., 2008.
22. Сабашош П.А. Разработка технологии оценки уровня эстетического развития личности // Методы психологического обеспечения профессиональной деятельности и технологии развития ментальных ресурсов человека / Под ред. Л.Г. Дикой, А.Л. Журавлева, М.А. Холодной. М.: Изд-во "Институт психологии РАН", 2014. С. 297–308.
23. Симонов П.В. Эмоциональный мозг. М.: Наука, 1981.
24. Тернер Ф., Пенпель Э. Поэзия, мозг и время // Красота и мозг. Биологические аспекты эстетики. М.: Мир, 1995. С. 74–96.
25. Торшилова Е.М. Можно ли поверить алгеброй гармонии? Критический очерк экспериментальной эстетики. М.: Искусство, 1988.
26. Фрейд З. Художник и фантазирование // Художник и фантазирование: Сборник: Пер. с нем. / Под ред. Р.Ф. Додельцева, К.М. Долгова. М.: Республика, 1995. С. 129–134.
27. Эйбл-Эйбесфельдт И. Биологические основы эстетики // Красота и мозг. Биологические аспекты эстетики. М.: Мир, 1995.
28. Юнг К.Г. Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству // Архетип и символ. М.: Ренессанс, 1991. С. 265–285.
29. Berlyne D.E. Aesthetics and psychobiology. N.Y.: Appleton-Century-Crofts, 1971.
30. Birkhoff G.D. Aesthetic measure. Cambridge: Harvard University Press, 1933.
31. Chatterjee A. Neuroaesthetics: growing pains of a new discipline // Aesthetic Science: Connecting Minds, Brains, and Experience. Oxford University Press, 2012. P. 299–317.
32. Csikszentmihalyi M., Robinson R.E. The art of seeing // Pau Getty Museum, Malibu. 1990.
33. Dissanayake E. In the beginning: Pleistocene and infant aesthetics and 21st-century education in the arts // International handbook of research in arts education. Springer, 2007. P. 783–797.
34. Ehrenzweig A. The hidden order of art: A study in the psychology of artistic imagination. Univ of California Press, 1967.
35. Fechner G.T. Vorschule der Ästhetik. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1876. Vol. 1.
36. Fisher R.A. The evolution of sexual preference // The Eugenics Review. 1915. Vol. 7. № 3. P. 184–192.
37. Fisher R.A. The genetical theory of natural selection. Oxford University Press, 1930.
38. Freedberg D., Gallese V. Motion, emotion and empathy in aesthetic experience // Trends in cognitive sciences. 2007. Vol. 11. № 5. P. 197–203.
39. Funch B.S. The psychology of art appreciation. Museum Tusculanum Press, 1997.
40. Funch B.S. A psychological theory of the aesthetic experience // L. Dorfman, C. Martindale, V. Petrov (Eds.), Aesthetics and innovation. Newcastle: Cambridge Scholars Press, 2007. P. 3–19.
41. Grammer K., Fink B., Möller A.P., Thornhill R. Darwinian aesthetics: sexual selection and the biology of beauty // Biological Reviews. 2003. Vol. 78. № 3. P. 385–407.
42. Hagman G. Aesthetic experience: Beauty, creativity, and the search for the ideal. NY–Amsterdam: Rodopi, 2005.
43. Heinrich B. The biological roots of aesthetics and art // Evolutionary psychology: an international journal of evolutionary approaches to psychology and behavior. 2012. Vol. 11. № 3. P. 743–761.
44. Ishizu T., Zeki S. Toward a brain-based theory of beauty // PLoS One. 2011. Vol. 6. № 7. P. e21852.
45. Koffka K. Problems in the Psychology of Art // Richard Bernheimer (ed.), Art: A Bryn Mawr Symposium. N.Y.: Oriole Editions, 1940. P. 180–273.
46. Lorenz K. Die angeborenen formen möglicher erfahrung // Zeitschrift für Tierpsychologie. 1943. Vol. 5. № 2. P. 235–409.
47. Martindale C. How does the brain compute aesthetic preference // The General Psychologist. 2001. T. 36. № 2. P. 25–35.
48. Miller G. The Mating Mind: How Sexual Choice Shaped the Evolution of Human Nature. N.Y.: Anchor, 2000.
49. Orians G.H., Heerwagen J.H. Evolved responses to landscapes // J.H. Barkow, L. Cosmides, J. Tooby (ed.), The adapted mind. Evolutionary psychology and the generation of culture. N.Y.: Oxford University press, 1992.
50. Ramachandran V.S., Hirstein W. The science of art: A neurological theory of aesthetic experience // Journ. of consciousness Studies. 1999. Vol. 6. № 6–7. P. 15–35.
51. Reber R., Schwarz N., Winkielman P. Processing fluency and aesthetic pleasure: is beauty in the perceiver's processing experience? // Personality and social psychology review. 2004. Vol. 8. № 4. P. 364–382.

52. Rozin P. Preadaptation and the puzzles and properties of pleasure // *Well-being: The foundations of hedonic psychology*. Russell Sage Foundation, 1999. P. 109–133.
53. Rusch H., Voland E. Evolutionary Aesthetics: an Introduction to Key Concepts and Current Issues // *Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico*. 2013. Vol. 6. № 2. P. 113–133.
54. Sbriscia-Fioretti B., Berchio C., Freedberg D., Gallesse V., Umiltà M.A. ERP Modulation during observation of abstract paintings by Franz Kline // *PloS one*. 2013. Vol. 8. № 10. P. e75241.
55. Segal H. *Dream, phantasy and art*. London: Routledge, 2006.
56. Shimamura A.P. *Experiencing Art: In the Brain of the Beholder*. Oxford University Press, 2013.
57. Shimamura A.P. (ed.). *Psychocinematics: Exploring Cognition at the Movies*. Oxford University Press, 2013.
58. Shimamura A.P. Toward a Science of Aesthetics // *Aesthetic Science: Connecting Minds, Brains, and Experience*. Oxford University Press, 2012. P. 3–28.
59. Shimamura A.P., Palmer S.E. (ed.). *Aesthetic science: Connecting minds, brains, and experience*. Oxford University Press, 2012.
60. Solso R.L. *Cognition and the visual arts*. MIT press, 1996.
61. Wilson E.O. *Biophilia*. Harvard University Press, 1984.
62. Zahavi A., Zahavi A. *The handicap principle: a missing piece of Darwin's puzzle*. Oxford University Press, 1997.
63. Zeki S. *Inner vision: An exploration of art and the brain*. Oxford University Press, 2000.

RESOURCE FUNCTION OF AESTHETIC EXPERIENCE: APPROACH ANALYSIS AND SYSTEMATIZATION

P. A. Sabadosh

*Ph.D., Researcher, Laboratory of Psychology of Abilities and Mental Resources
named after V.N. Druzhinin, Federal State-Financed Institution,
Institute of Psychology RAS, Moscow*

Differences in psychological aesthetics' subject matter interpretation, which hinder this scientific field integration, are analyzed from the aesthetic experience's functional role viewpoint. 5 basic approaches to understanding of this role are distinguished. These approaches are: (1) evolutionary – as a species adaptation resource; (2) psychophysical – as a resource of sensory stimuli mental representation; (3) intuitionist – as a part of special cognitive resource alternative to conceptual logic; (4) psychodynamic – as a resource of conflicting mental impulses integration; (5) existential – as a resource of human being fullness and of his vital link with the world. A model integrating these approaches into hierarchical system of aesthetic mental resources is suggested.

Key words: psychological aesthetics, aesthetic experience, mental resources system.