
Психология личности

PERSONALITY PSYCHOLOGY

УДК 159.99

ДИНАМИЧЕСКАЯ СТРУКТУРА ЭСТЕТИЧЕСКОГО ПЕРЕЖИВАНИЯ

А. М. ПОЛЯКОВ¹⁾, М. В. ПУГАЧ²⁾

¹⁾Белорусский государственный университет, пр. Независимости, 4, 220030, г. Минск, Беларусь

²⁾Белорусский государственный педагогический университет им. Максима Танка,
ул. Советская, 18, 220030, г. Минск, Беларусь

Рассматривается динамическая структура эстетического переживания как поэтапное осмысление художественного образа. Описаны знаковый и символический способы осмысления художественного образа. Представлен анализ действия психологических механизмов идентификации, интерпретации, сопротивления в эстетическом переживании художественного образа. Динамическая структура эстетического переживания может служить основанием для дальнейшего конструирования методики экспериментального исследования этого процесса в онтогенезе. В динамической структуре эстетического переживания выделены следующие компоненты: воссоздание предметного содержания художественного образа, выделение художественного образа, осознание антиномии художественного образа, «погружение» в художественный образ, осознание внутренней позиции, формирование субъективного отношения к художественному образу.

Ключевые слова: переживание; эстетическое переживание; структура эстетического переживания; психологические механизмы эстетического переживания; художественный образ; знак; символ.

Образец цитирования:

Поляков АМ, Пугач МВ. Динамическая структура эстетического переживания. *Журнал Белорусского государственного университета. Философия. Психология.* 2019; 2:115–121.

For citation:

Polyakov AM, Pugach MV. The dynamic structure of aesthetic experience. *Journal of the Belarusian State University. Philosophy and Psychology.* 2019;2:115–121. Russian.

Авторы:

Алексей Михайлович Поляков – доктор психологических наук, доцент; доцент кафедры психологии факультета философии и социальных наук.

Мария Васильевна Пугач – соискатель кафедры андрагогики факультета дополнительного профессионального образования.

Authors:

Alexey M. Polyakov, doctor of science (psychology), doцент; associate professor at the department of psychology, faculty of philosophy and social sciences.

polyakov.bsu@gmail.com

Maria V. Pugach, competitor at the department of andragogy, faculty of additional professional education.

maripyguch@mail.ru

THE DYNAMIC STRUCTURE OF AESTHETIC EXPERIENCE

A. M. POLYAKOV^a, M. V. PUGACH^b

^aBelarusian State University, 4 Niezaliežnasci Avenue, Minsk 220030, Belarus

^bBelarusian State Pedagogical University named after Maxim Tank, 18 Savieckaja Street, Minsk 220030, Belarus

Corresponding author: A. M. Polyakov (polyakov.bsu@gmail.com)

The article deals with the dynamic structure of aesthetic experience as a step-by-step comprehension of the artistic image. The sign and symbolic ways of understanding the artistic image are described. The article presents an analysis of the psychological mechanisms of identification, interpretation, resistance in the aesthetic experience of the artistic image. The dynamic structure of aesthetic experience can serve as a basis for further construction of the experimental research methodology of this process in ontogenesis. In the dynamic structure of the aesthetic experience, the following components are highlighted: the reconstruction of the objective content of the artistic image, the isolation of the artistic image, awareness of the antinomy of the artistic image, «immersion» in the artistic image, awareness of the inner position, the formation of a subjective attitude to the artistic image.

Keywords: experience; aesthetic experience; structure of aesthetic experience; psychological mechanisms of aesthetic experience; artistic image; sign; symbol.

На протяжении жизни человек испытывает различного рода переживания, связанные с неоднородными по характеру событиями. В психологических исследованиях проблема переживания рассматривается в различных контекстах: в связи с преодолением человеком критических жизненных ситуаций (Ф. Е. Василюк, Л. А. Пергаменщик), поиском смыслов существования (А. Лангле), описанием влияний социальной среды на психологическое развитие ребенка (Л. С. Выготский) [1–4]. С. Н. Жеребцов анализирует специфику переживаний личности в связи с теми или иными историческими культурными контекстами, благодаря которым переживания приобретают свою определенность [5, с. 144]. Важным дополнением выступает замечание о том, что не все культурное содержание становится причастным переживанию личности, а только те моменты, которые вовлечены человеком в его жизнедеятельность. Стать таковым культурное содержание может в случае оцененности, выстраивания человеком к нему отношения. Л. С. Выготский подчеркивал, что с помощью переживания те или иные компоненты социального взаимодействия приобретают значимость для развития индивида [4, с. 73]. Переживание сравнивается с внутренней (интрапсихической) призмой, которая преломляет влияние среды. Она же (призма) не просто пассивно «ждет» этих влияний – с ее помощью «вычерпываются» из социальной среды те или иные стороны, аспекты.

Из этого можно заключить, что процесс переживания подразумевает проявление активности человека. Какого рода эта активность? В различных объяснениях психологического наполнения содержания переживания – как единства особенностей личности и особенностей социальной ситуации (Л. С. Выготский), как особой формы деятельности (Ф. Е. Василюк), как душевного эха, отклика на про-

исходящее (Г. Г. Шпет, В. П. Зинченко), как психического отражения состояния удовлетворенности субъекта в его взаимоотношениях с окружающей общественной средой (Л. И. Божович) – общим моментом выступает категория отношения [1; 2; 4; 6]. Активность человека в переживании не исчерпывается, но подразумевает выстраивание отношения к событиям, другим людям, самому себе.

Во всем многообразии переживаний особое место занимает эстетическое переживание, внимание к которому связано с необходимостью понять, как оно влияет на психическое развитие и социализацию ребенка, и, как следствие, с возможностями создания условий для этого с помощью художественных средств. Такая форма помощи приобретает особую значимость в тех случаях, когда мы имеем дело с какими-либо дефицитами социального взаимодействия ребенка, встречающимися практически при любом типе отклоняющегося психического развития.

В связи с этим важно определить не только содержательную специфику, но и динамическую структуру эстетического переживания, раскрывающую его основные этапы и позволяющую их моделировать в условиях экспериментально-генетического метода, предложенного Л. С. Выготским. Данный метод важен не только тем, что позволяет эмпирически исследовать процесс эстетического переживания, но и тем, что создает возможность раскрыть условия, влияющие на его онтогенетическое развитие. Таким образом, теоретическая разработка динамической модели эстетического переживания, являясь прототипом уже сформированного процесса, служит основанием для экспериментального изучения его развития у детей и разработки программ психологической помощи.

Анализ эстетического переживания представлен нами с позиций культурно-исторической пси-

хологии, поэтому оно может быть понято как процесс осмысления художественного произведения.

Эстетическое переживание выступает одной из отличительных характеристик искусства как специфического вида знания [6–8]. Своеобразие эстетического переживания во многом связано с категорией прекрасного. Отличить красоту подлинную от красоты мнимой помогает понимание того, кто есть человек и в чем суть отношений человека к другому человеку и природе [8]. Можно предположить, что в основе красоты как критерия искусства находится сфера отношений субъекта к субъекту; представление о том, что эти отношения выражаются в культурных формах, которые призваны нести в себе красоту. Такими уникальными культурными формами являются художественные образы.

Под художественным образом понимают способ и форму освоения действительности в искусстве, всеобщую категорию художественного творчества [9, с. 503]. Изучением этой проблемы в психологии занимались Г. Г. Шпет, Л. С. Выготский, А. А. Адашкина, Г. А. Емельянов, Г. Г. Граник, Л. А. Концевая, Г. Н. Кудина, З. Н. Новлянская, К. И. Алексеев и др. [6; 10–15]. Подлинно творческое создание художественных образов исключает действие как по штампу, так и по произволу, капризу (захотелось обрызгать холст краской – вот и проявление творческого воображения). Действие творческого воображения предполагает схватывание всеобщей необходимости (по определению Э. В. Ильенкова), представленной в жизненных противоречиях [8]. В предельном случае противоречие (прежде всего в системе отношений человека к человеку) еще до его определения кем-либо в понятии чувствуется художником и затем выражается в художественном образе. Поскольку художественный образ как культурная форма претендует быть выразителем сложных, многогранных противоречий и парадоксов жизни, то они, будучи претворенными в художественном образе, и там приобретают бытийный статус. Этот процесс претворения обозначает не прямой перенос (буквальное описание событий, фактов), а, наоборот, выстраивание уникальной «партитуры» смысловых оттенков. Следовательно, художественный образ наполняется объективными (не зависящими от субъекта) смыслами.

Несмотря на то что переживание произведений искусства может происходить свернуто, оно все же возникает не автоматически, а «требует серьезной душевной работы» [7, с. 5]. Попытаемся последовательно проследить, как именно осуществляется эстетическое переживание художественного образа. Для этого нами была разработана **структура эстетического переживания**, отражающая его основные этапы. Данная динамическая структура в дальнейшем может служить опорой для теоретического конструирования методики исследования

эстетического переживания и выявления ключевых моментов, своеобразных узлов-связок, в которых наиболее выразительно объективируется диада «социальная среда – индивидуальное развитие человека». Поскольку художественный образ отражает бытийные социальные связи и отношения во всем многообразии, многоплановости, многоконтекстности, противоречивости, то он может выступать как своеобразная «отстраненная» социальная действительность.

В художественном образе выделяют содержание и форму [16]. Одним из психологических механизмов эстетического переживания является «развеществление» художественной формы. Чтобы преодолеть вещный характер художественной формы, важно суметь увидеть условность материала, «преодолеть» его (например, в живописи разглядеть смысловое содержание за красками, линиями, пространственной перспективой, изображением). Для этого необходимо выделить, почувствовать момент изоляции материала, освобождения его от бытийных связей. Важно, что «изоляция или отрешение относится не к материалу, не к произведению как вещи, а к его значению, к содержанию, которое освобождается от некоторых необходимых связей с единством природы и единством этического события бытия» [16, с. 59]. Содержание художественного произведения, как отрезок бытия, изолируется из потока жизни художественной формой. Отрешение осуществляется с помощью пересмотра отношения к действительности, Другому, себе через расстановку смысловых акцентов в каком-то отрезке бытия, который превращается в уникальный открытый мир художественного образа. Следовательно, «форма развеществляется и выносится за пределы произведения как организованного материала, только становясь выражением ценностно определенной творческой активности эстетически деятельного субъекта» [16, с. 27].

На наш взгляд, развернутое описание этапов переживания художественного образа позволит исследовать его специфику и возможные варианты, а также обогатить представления о его значении для психического развития и социализации субъекта.

На основании анализа исследований по данной проблеме и их теоретического анализа нам удалось выделить следующие этапы эстетического переживания, отражающие его динамическую структуру.

1. Воссоздание предметного содержания художественного образа. Несмотря на то что мир художественного произведения можно назвать вымышленным, условным, его «материалом» служит реальность. Предметное содержание художественного образа могут составлять люди, создающие систему персонажей, образы природы, образы-вещи, которые формируют интерьер и т. п.

В отношении текста этот этап можно назвать «выделением нулевого смысла». Это смысл, относящийся к бытийному и нарративному полю текста [17, с. 110]. Качество «прохождения» этого этапа во многом будет зависеть от умения выстраивать контекст. Сюда включаются и уже имеющиеся у человека знания о событиях, в которых разворачивается идея художественного образа, и умение связать собственный опыт с ситуацией, в которой он представлен. Например, отдельные слова, фразы понимаются в тексте через выделенный читателем законченный в смысловом отношении отрывок этого текста. На данном этапе формируется представление о том, что уже известно в художественном образе и что только предполагается, интересно было бы узнать.

2. Выделение художественного образа. Художественное произведение включает в себя три слоя: чувственную материю, художественный образ и духовно-предметный слой [18]. Слой чувственной материи представляет собой материально-вещную составляющую художественного произведения (например, в литературе это слова; в живописи – цвета, линии, пространство и т. п.).

Важно понять, как в слое художественного образа, соотносятся содержание и форма. Содержание – оформленный мир событий, мир людей. Оно отвечает на вопрос: «О чем художественное произведение?» В содержании представлены действительность познания и этического поступка [16]. К нему принадлежат возможные проявления человеческих отношений, а также мира как мира человека (действительность, представленная в содержании художественного произведения, не нейтральна, она несет в себе определенность, законченность, цельность и заряд оцененности). Авторский взгляд на ценности познания и поступка находит свое выражение в содержании, ограниченном художественной формой, с помощью которой автор может расставить смысловые акценты, обозначая свое отношение к содержанию. Художественную форму можно назвать выразителем ценностно направленной активности субъекта (как *Автора*, так и воспринимающего ее *Другого*). Художественно оформленный момент содержания превращается в *художественный образ*.

Художественная форма может проявляться как композиционная и как архитектурная [16]. С помощью композиционной формы организуются внешне чувственные, «телесные» образы (например, композиционной формой для рассказа будет являться сюжет, если под ним подразумевать «расположение материала по законам художественного построения» [10, с. 140]). Относительно композиционной формы можно поставить вопрос: «Каким именно способом представлены события в литературном произведении или выстроена мелодия в музыкальном произведении?»

В архитектурной форме важно возникновение отношения к содержанию. С ее помощью происходит объединение и организация познавательных (например, достоверность, критичность) и этических ценностей (в первую очередь такие ценности взаимоотношений с другими людьми, как справедливость, милосердие). Познавательные ценности помогают судить об истинности определяемой действительности, а этические выражаются в поступках [16]. Говоря об архитектурной форме, задают вопрос: «Что важно, что является главным в художественном произведении?»

На данном этапе происходит придание значимости тем или иным сторонам художественного образа, а также акцентирование, уточнение отношения к нему.

3. Осознание антиномии художественного образа. Духовно-предметный слой несет в себе высшее, главное содержание художественного произведения, которое может быть названо художественным предметом [18]. Этот слой является выразителем символического смысла, который «иррационален и может быть понят только в процессе переживания» [19, с. 59]. Духовно-предметный слой подобен «смысловой вертикали», пронизывающей остальные слои художественного произведения. Об этом слое можно задать такой вопрос: «В чем сущность, высшая необходимость явления или отношения человека к человеку, изображаемых в художественном произведении?»

Структура художественного произведения представляет собой гибкое единство, но не тождество формы, содержания, материала. Такая многокомпонентность художественного текста способна вызывать неоднозначные способы его осмысления. Так, характер протекания эстетического переживания на этом этапе будет зависеть от того, удалось ли объективировать антиномию, которая может быть скрыта в художественном образе. Антиномия – это необходимое противоречие между двумя в равной мере правдоподобными или доказуемыми тезисами [20, с. 39].

Можно выделить два типа таких противоречий. Первое – несоответствие между формой (для музыкального произведения это мелодия и т. п.) и содержанием художественного образа (то, что он идейно представляет). В этом моменте важно уловить неоднозначную связь между художественной формой и тем смыслом, который скрыт в содержании. Например, Л. С. Выготский подчеркивал, что «басня показывает нечто совершенно противоположное своими словами и своим смыслом» [10, с. 102].

Ко второму типу противоречий можно отнести собственно «внутрисмысловое» противоречие. Его обнаружению помогает «открытость» ситуации художественного образа (например, в фильме «Троя», снятом по мотивам поэмы «Илиада» Гомера, воин Ахиллес между вариантами поступка – бесславно

оставить тело убитого им Гектора, своего злейшего врага, или отдать его отцу для погребения с почестями – выбирает последнее). Разрешение противоречия всегда предполагает выбор, однако не всегда выбор выступает решением противоречия.

Вариативность определения описанных противоречий во многом зависит от характера осмысления художественного образа, характера опосредствования этого процесса. В некотором роде осмыслить – значит прибегнуть к освоению реальности с помощью знаков или символов. Задача знакового типа осмысления – «задать четкие границы некоторому предметному содержанию, сделать его произвольным» [19, с. 59]. Происходит обращение к рефлексивному слою сознания, обращенность на самого себя. Задача символического («целостного») типа осмысления заключается в установлении связи с тайной живого *Ты*, с *Другим*; в умении за предметами «увидеть» субъекта. В этом варианте важна представленность символической функции сознания [19].

Если попытаться аналитически подойти к художественному образу, то, по нашему мнению, доминировать будет знаковое осмысление. В этом случае необходимо в какой-то мере дистанцироваться от воспринимаемого, быть как бы над ситуацией, взглянуть на нее со стороны, оценить ее. Выразителем оценки могут быть семантические категории (например, «приятное – неприятное», «теплое – холодное» и др.), отражающие значимые для субъекта свойства [21]. Альтернатива знаковому осмыслению – так называемый целостный подход к познанию художественного образа [6–8]. В таком случае художественный образ переживается как символ, происходит его символическое осмысление. Если символ выражает отношение «часть – целое» [19], то художественный образ, будучи частью, должен заключать в себе возможность проявления целого. Художественный образ как символ содержит указание, намек на главный смысл, к которому еще необходимо прийти. Например, идея добра (целое) может разнообразно выражаться в художественных полотнах, музыкальных произведениях, литературе (части). Символический подход предполагает момент «живого присутствия в ситуации», выстраивание диалога между субъективными смыслами и объективными, заложенными в художественном образе. На этом этапе также продолжается построение, корректировка контекста.

4. «Погружение» в художественный образ. Дальнейшее развитие эстетического переживания обуславливается характером протекания механизмов идентификации, децентрации (полицентризм), сопротивления. Под идентификацией понимают отождествление себя с персонажем художественного произведения, благодаря чему происходит проникновение в смысловое содержание произведения, его эстетическое переживание [22, с. 168].

Чтобы отождествить себя с кем-то, необходимо освободить в себе «пространство» для *Другого*. В этом моменте прослеживается взаимосвязь процессов идентификации и децентрации, так как благодаря присутствию свободного «пространства» появляется возможность сопоставления собственной точки зрения с другими. Изменение собственной точки зрения в соответствии с героем-образцом может происходить вариативно: от растворения в нем до проявления объектного (когда преобладает знаковый тип осмысления художественного образа) или субъектного (преобладает символический тип осмысления художественного образа) сопоставления. Например, когда символическое осмысление художественного образа выступает для меня как выражение другого сознания, происходит выстраивание отношений *Я – Ты*. В этом варианте я не присваиваю лицо *Другого*, но пытаюсь отыскать свое лицо путем ведения диалога с ним.

Взаимодействие вариантов идентификации, децентрации обеспечивает своеобразную многомерность эстетического переживания. Показателен в этом отношении пример Л. С. Выготского: «Достаточно взглянуть только на всякую трагедию, в частности на “Гамлета”, для того чтобы увидеть, что все лица изображены такими, какими их видит Гамлет. Все события преломляются через призму его души, и, таким образом, автор созерцает трагедию в двух планах: с одной стороны, он видит все глазами Гамлета, а с другой стороны, он видит самого Гамлета своими собственными глазами, так что всякий зритель трагедии сразу и Гамлет, и его созерцатель» [10, с. 182]. Таким образом, создается возможность почувствовать ситуацию художественного образа как личную и попытаться увидеть ее глазами героя.

Если художественный образ действительно символический и мы с ним встречаемся как с символом, то его осмысление неизбежно вызовет момент сопротивления. Данный механизм может быть представлен в двух вариантах. Сопротивление в осмыслении художественного образа может быть вызвано сложностью и многомерностью его строения. Возможен путь осмысления «извне вовнутрь», т. е. от внешней чувственной материи через образную ткань к духовно-предметному слою. В таком случае краски и линии необходимо собрать в законченный чувственный образ, а далее «высветить» знаковую или символическую сущность художественного образа. Однако может быть и другой путь осмысления – первоначальное кратковременное «прикосновение» к сущности духовно-предметного слоя художественного произведения, подобно резкому погружению в воду с последующим выталкиванием на ее поверхность. Далее может происходить возвращение к слоям чувственной материи и образов и разворачивание их «обогащенного» осмысления с учетом полученного опыта.

Второй вид сопротивления можно назвать «сопротивлением себе самому». При потребительском отношении к художественному произведению такой вид сопротивления не вступает в силу. Его действие возможно в случае направленности восприятия на обнаружение объективно высших, символических смыслов. При такой направленности осмысления ориентиром выступают не обязательные удовольствие и расслабленность, а напряженный и сосредоточенный поиск значительного, главного в художественном произведении. Сопротивление – очень нужный психологический механизм, который предохраняет от однобокости суждений и переживаний, дает возможность подумать с разных смысловых позиций при общей направленности, заданной Смыслом символа, цельностью, контекстом.

5. Осознание внутренней позиции. На этом этапе происходит осознание собственной смысловой позиции за счет ее сопоставления с позицией героя произведения. Такое сопоставление во многом возможно благодаря заданной художественным образом «точке опоры» (например, образ героя). Так проявляются мои представления, чувства, состояния в ценностном эталонном образе героя. Я сам со своими намерениями, ожиданиями, чувствами в этой ситуации подвергаюсь оценке, и возникает ситуация выстраивания отношения к себе и другим.

6. Формирование субъективного отношения к художественному образу. Если под переживанием понимать установление смыслового соответствия между сознанием и бытием [1, с. 30], то при знаковом типе осмысления выражение смыслового соответствия будет в смысле-значении чего-либо

для субъекта (по Леонтьеву), а при «целостном подходе» – в символическом смысле, который являет тайну живого *Ты, Другого* субъекта [19].

Результатом переживания при знаковом осмыслении будет выступать оценочное отношение. Результатом переживания в случае символического осмысления станет ценностное отношение. Несмотря на то что слова «оценочное» и «ценностное» являются близкородственными слову «ценность», они несут в себе различные смысловые оттенки. Чтобы что-либо оценить, необходимо на некоторое расстояние отдалиться от оцениваемого, занять «внешнюю позицию», произвести его измерение по семантическим категориям (например, «нравится – не нравится»). Момент выстраивания ценностного отношения предполагает не столько измерение, определение, сколько проживание представленных в художественном образе событий как «духовных обстоятельств» (И. А. Ильин), указующих на вневременные, объективные высшие смыслы [18].

Таким образом, характер эстетического переживания художественного образа определяется в первую очередь активностью познающего субъекта, преобладанием знакового или символического способа его осмысления. Уникальность художественных образов (многоплановое, многослойное строение; авторское «вбирание» собой неоднозначностей событийного мира; способность к «развеществлению», представлению смысловой реальности) подразумевает сосредоточенно-напряженный поиск точного, совершенного воплощения прекрасного, а не пустую красоту. Основная функция искусства связана не с развлечением, но с указанием человеку на смыслы, выходящие за рамки обыденной жизни, хотя в ней и представленные.

Библиографические ссылки

1. Василюк ФЕ. *Психология переживания (анализ преодоления критических ситуаций)*. Москва: Издательство Московского университета; 1984. 200 с.
2. Пергаменщик ЛА. *Введение в кризисную психологию. Курс лекций*. Минск: Белорусский государственный педагогический университет; 2003. 240 с.
3. Лангле А. Экзистенциально-аналитическое понимание эмоциональности: теория и практика. *Национальный психологический журнал*. 2015;1(17):26–38. DOI: 10.11621/npj.2015.0104.
4. Выготский ЛС. *Лекции по педологии*. Ижевск: Удмуртский университет; 2001. 304 с.
5. Жеребцов СН. *Психология переживаний личности в динамике культуры: Античность, Средневековье, Возрождение*. Мозырь: Содействие; 2013. 184 с.
6. Шпет ГГ. Искусство как вид знания (этюды). *Культурно-историческая психология*. 2006;4:25–35.
7. Зинченко ВП. Психологические аспекты влияния искусства на человека. *Культурно-историческая психология*. 2006;4:3–21.
8. Ильенков ЭВ. *Об эстетической природе фантазии. Что там в Зазеркалье?* Москва: ЛИБРОКОМ; 2014. 128 с.
9. Подопригора СЯ, Подопригора АС, составители. *Философский словарь*. 2-е издание. Ростов-на-Дону: Феникс; 2013. 562 с.
10. Выготский ЛС. *Психология искусства*. Ярошевский МГ, редактор. Москва: Педагогика; 1987. 344 с.
11. Адашкина АА. Особенности проявления эстетического отношения при восприятии действительности. *Вопросы психологии*. 1999;6:100–109.
12. Емельянов ГА. Восприятие поэтической формы в подростковом и юношеском возрасте. *Вопросы психологии*. 1998;1:31–43.
13. Граник ГГ, Концевая ЛА. Восприятие школьниками художественного текста. *Вопросы психологии*. 1996;3:43–52.
14. Кудина ГН, Новлянская ЗН. Основные принципы и методы экспериментального курса «Литература как предмет эстетического цикла». *Психологическая наука и образование*. 1996;4:48–52.

15. Алексеев КИ. Метафора как объект исследования в философии и психологии. *Вопросы психологии*. 1996;2:73–84.
16. Бахтин ММ. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве. В: Бахтин ММ. *Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет*. Москва: Художественная литература; 1975. с. 6–71.
17. Никитина ЕС. О понятии нулевого смысла текста. *Культурно-историческая психология*. 2015;11(2):108–117.
18. Ильин ИА. Основы искусства. О совершенном в искусстве. В: Ильин ИА. *Собрание сочинений. Том 6, книга 1*. Лисица ЮТ, составитель. Москва: Русская книга; 1996. с. 53–182.
19. Поляков АМ. *Субъект и символ*. Минск: БГУ; 2014. 255 с.
20. Конт-Спонвиль А. *Философский словарь*. Головина ЕВ, переводчик. Москва: Этерна; 2012. 752 с.
21. Артемьева ЕЮ. *Психология субъективной семантики*. Москва: Издательство Московского университета; 1980. 127 с.
22. Мещерякова БГ, Зинченко ВП, редакторы. *Большой психологический словарь*. Санкт-Петербург: Прайм-Еврознак; 2003. 632 с.

References

1. Vasilyuk FE. *Psikhologiya perezhivaniya (analiz preodoleniya kriticheskikh situatsii)* [Psychology of experience (analysis of overcoming critical situations)]. Moscow: Moscow State University; 1984. 200 p. Russian.
2. Pergamenshchik LA. *Vvedenie v krizisnuyu psikhologiyu. Kurs lektsii* [Introduction to crisis psychology. Course of lectures]. Minsk: Belarusian State Pedagogical Institute; 2003. 240 p. Russian.
3. Langle A. Existential analytic understanding of emotion: theory and practice. *National Psychological Journal*. 2015;1(17): 26–38. Russian. DOI: 10.11621/npj.2015.0104.
4. Vygotskiy LS. *Lektsii po pedologii* [Lectures on pedology]. Izhevsk: Udmurt university; 2001. 304 p. Russian.
5. Zherebcov SN. *Psikhologiya perezhivaniy lichnosti v dinamike kul'tury: Antichnost', Srednevekov'e, Vozrozhdenie* [Psychology of personal experiences in the dynamics of culture: Antiquity, Middle Ages, Renaissance]. Mozyr: Sodejstvie; 2013. 184 p. Russian.
6. Shpet GG. Art as a kind of knowledge (etude). *Kul'turno-istoricheskaya psikhologiya*. 2006;4:25–35. Russian.
7. Zinchenko VP. [Psychological aspects of art's influence on man]. *Cultural-Historical Psychology*. 2006;4:3–21. Russian.
8. Ilyenkov EV. *Ob esteticheskoi prirode fantazii. Chto tam v Zazerkal'e?* [On the aesthetic nature of fantasy. What is there in the Looking Glass?]. Moscow: LIBROKOM; 2014. 128 p. Russian.
9. Podoprighora SYa, Podoprighora AS, compilers. *Filosofskii slovar'* [Philosophical Dictionary]. 2nd edition. Rostov-on-Don: Feniks; 2013. 562 p. Russian.
10. Vygotsky LS. *Psikhologiya iskusstva* [Psychology of art]. Yaroshewskiy MG, editor. Moscow: Pedagogika; 1987. 344 p. Russian.
11. Adaskina AA. [Features of the manifestation of the aesthetic attitude in the perception of reality]. *Voprosy psikhologii*. 1999;6:100–109. Russian.
12. Emelyanov GA. [The perception of poetic form in adolescence and young adulthood]. *Voprosy psikhologii*. 1998;1:31–43. Russian.
13. Granik GG, Koncevaya LA. [Schoolchildren's perception of artistic text]. *Voprosy psikhologii*. 1996;3:43–52. Russian.
14. Kudina GN, Novlyanskaya ZN. [The basic principles and methods of the experimental course «Literature as a subject of the aesthetic cycle»]. *Psikhologicheskaya nauka i obrazovanie*. 1996;4:48–52. Russian.
15. Alekseev KI. [Metaphor as an object of study in philosophy and psychology]. *Voprosy psikhologii*. 1996;2:73–84. Russian.
16. Bahtin MM. *Problema soderzhaniya, materiala i formy v slovesnom khudozhestvennom tvorchestve* [The problem of content, material and form in verbal art]. In: Bahtin MM. [Questions of literature and aesthetics. The studies in different years]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura; 1975. p. 6–71. Russian.
17. Nikitina ES. [On the concept of zero meaning the text]. *Cultural-Historical Psychology*. 2015;11(2):108–117. Russian.
18. Ilyin IA. [Fundamentals of art. About the perfect in art]. In: Ilyin IA. *Sobranie sochinenii. Tom 6, kniga 1* [Collected works. Volume 6, book 1]. Lisitsa YuT, compiler. Moscow: Russkaya kniga; 1996. p. 53–182.
19. Polyakov AM. *Sub'ekt i simbol* [Subject and symbol]. Minsk: Belarusian State University; 2014. 255 p. Russian.
20. Kont-Sponvil A. *Filosofskii slovar'* [Philosophical dictionary]. Golovina EV, translator. Moscow: Ehterna; 2012. 752 p. Russian.
21. Artemyeva EYu. *Psikhologiya sub'ektivnoi semantiki* [Psychology of subjective semantics]. Moscow: Moscow State University; 1980. 127 p. Russian.
22. Meshcheryakova BG, Zinchenko VP, editors. *Bol'shoi psikhologicheskii slovar'* [Big psychological dictionary]. Saint Petersburg: Prajm-Evroznak; 2003. 632 p. Russian.

Статья поступила в редколлегию 08.02.2019.
Received by editorial board 08.02.2019.