

МИСТЕЦТВО В КОНТЕКСТІ ТЕОРЕТИЧНИХ ДИСКУСІЙ ПСИХОЛОГІЧНОЇ ЕСТЕТИКИ: кінець ХІХ – початок ХХ століття

Статтю присвячено історико-ретроспективному розгляду становлення психологічної естетики, а також дослідженню поглядів на природу мистецтва та механізми творчого процесу основних її зарубіжних та вітчизняних представників.

Ключові слова: психологічна естетика, мистецтво, експеримент, естетичне переживання, художня експресія, механізми творчого процесу, теорія «впочування».

Статья посвящена историко-ретроспективному рассмотрению становления психологической эстетики, а также исследованию взглядов на природу искусства и механизмы творческого процесса основных её зарубежных и отечественных представителей.

Ключевые слова: психологическая эстетика, искусство, эксперимент, эстетическое переживание, художественная экспрессия, механизмы творческого процесса, теория «вчувствования».

The article is devoted to historical-retrospective consideration form of psychological aesthetics and also exploration views to character of art and devices of creative process by basic foreign and domestic representatives.

The keywords: psychological aesthetics, art, experiment, psychological experience, article expression, devices of creative process, theory of «infeeling».

Історико-дослідницькі зміни у сфері психологічної естетики протягом ХХ та початку ХХІ століть наочно продемонстрували, що окремі психологічні відкриття та евристичні зміни охопили в цей час не лише зміст власне цієї сфери знання, а й безпосереднім чином торкнулися пізнавальних інтересів відповідних дисциплін: від візуального та художнього сприйняття, несвідомих процесів у мистецтві до фундаментальних закономірностей фізичної побудови навколишнього світу, який ми сприймаємо.

Такий підхід змінює не лише картину дослідних областей сучасної психологічної естетики, але й визначає контури цієї дисципліни як власне безмежної сфери знання, що не локалізована ані естетикою, ані психологією і виявляється, скоріше, як деяка фундаментальна евристична лінія.

Важливо відзначити, що психологічній естетиці, що зародилася наприкінці ХІХ – на початку ХХ століття, вдалося виокремити певні суттєві риси мистецтва, пов'язані головним чином із закономірностями естетичного формотворення та естетичних «відчущань», встановити естетичні поняття, що відображають цей процес, та напрацювати об'єктивні прийоми і методи, які використовуються під час аналізу явищ та феноменів мистецтва.

Саме тому історико-ретроспективний розгляд становлення психологічної естетики та поглядів основних її представників виявляється актуальним і продуктивним, оскільки визначає основні шляхи взаємовідносин естетики та психології, їх взаємного іманентного зв'язку, послідовно на конкретних прикладах доведених науковою історичною практикою.

Психологічну естетику, погляди та розробки її представників досліджували протягом ХХ – початку ХХІ століття як зарубіжні, так і вітчизняні вчені переважно з позиції історико-психологічного та загальноестетичного підходів. У контексті історії психології формування цього напрямку, а також погляди таких його представників, як Г. Т. Фехнер, В. Вундт, Т. Ліппс, І. Фолькельт, розглянуто в роботах Р. Арнхейма, Л. Бівангера, А. Лурії, А. Маклакова, М. Махнія, П. Фресса, Ж. Піаже, В. Роменця, В. Сидорової, М. Скока, М. Ярошевського.

В естетичному контексті відповідні дослідження здійснили такі відомі науковці, як Ю. Борєв, К. Гілберт, А. Зісь, О. Кривцун, Е. Крупнік, Г. Кун, Л. Левчук. Слід відзначити, що внесок М. Дессуара (німецького естетика та психолога означеного періоду) у розвиток психологічної естетики майже невисвітлений у науковій літературі, за винятком окремих фрагментів у працях А. Хюбшера та К. Херманна. Творчість І. Франка, зокрема його естетико-психологічні розвідки, активно привертала до себе увагу науковців з різних галузей гуманітарного знання. Проте частина дослідників його творчості – М. Година, М. Ільницький, Ю. Кобилецький, М. Пархоменко – критикували його якраз за визнання та дослідження ролі ірраціональних, несвідомих психічних чинників у процесі створення художнього твору. Починаючи з другої половини 60-х років ХХ століття, у дослідженнях таких учених, як Є. Адельгейм, А. Войтюк, М. Гнатюк, Л. Скупейко, К. Фролова, концепцію І. Франка розглянуто вже з позиції визнання цінності його естетико-психологічної розвідки. Серед новітніх досліджень необхідно назвати дисертаційну роботу українського естетика І. Вернудіної, присвячену творчості як об'єкту естетичного аналізу в теоретичній спадщині І. Франка.

Наприкінці ХІХ – початку ХХ століття стає очевидною тенденція наближення мистецтва до дійсності та науки. У попередніх працях з естетики давали визначення прекрасного, вказуючи на його місце та функції в межах психологічного світу. Та ж сама тенденція, але вже без попереднього метафізичного спрямування лягла в основу вчення про психічні елементи краси. Цим ученням виявилася психологічна естетика Г. Т. Фехнера (1801–1887). Саме він уперше здійснив, здавалося б, віддалену від власне естетичних проблем спробу за допомогою точних експериментальних методів з'ясувати відносини між подразником та відчуттям. Новий психологічний метод теоретик переносить також і на естетику. Початок нового наукового напрямку зазвичай пов'язують із появою книги Фехнера «Вступ до курсу естетики», що вийшла друком у 1871 році. В основі будь-якої системи естетичних поглядів має бути визначення краси. Однак, на думку Фехнера, при науковому підході до естетики дослідник лише незначною мірою зацікавлений у тому, щоб знайти універсальну формулу. Краса – це лише термін, що приблизно визначає зміст естетики і може стосуватися «всього, що має властивість надавати нам насолоду безпосередньо і

миттєво, а не лише завдяки роздумам або в силу будь-яких наслідків» [16, s. 15]. Саме цей вид задоволення (або незадоволення) слід приймати при аналізі. Виходячи з цього, науково сформулювати проблему можна таким чином: які предмети і чому надають нам задоволення або незадоволення? Правильна відповідь має виявити закон, що лежить в основі причинного зв'язку між об'єктом як причиною та насолодою як наслідком.

Загальна ідея наукової естетики знаходить у Фехнера вираження в розроблених ним «естетичних принципах». Хоча слід відзначити, що більшість з них носить скоріше загальнопсихологічний характер, ніж спеціально естетичний. Безпосередньо стосуються естетики три «вищі формальні принципи»: 1) взаємозв'язок різних елементів; 2) послідовність, співзвучність та істинність; 3) ясність. Для Фехнера, як і для багатьох інших представників психологічної естетики, експеримент був ознакою наукової точності, достовірності. Однак саме його «формальні принципи» виявилися значною мірою не підтвержені досвідом. Окрім того, Фехнер запропонував вирішити питання про те, чи існують якісь переважні для естетики коефіцієнти вимірювання – ділення і що являють собою ці нормальні або елементарні коефіцієнти. Об'єктивно та суворо дослідивши це питання, Фехнер, по суті, відкрив нову добу в естетиці.

Експерименти Фехнера викликали інтерес в усьому світі. Американські дослідники Лайтнер Уітмер та Едгар Пірс надали подальшого розвитку його методиці. Аналогічні дослідження у сфері кольорового враження здійснили Д. Р. Мейджер та І. Кон. Погляди Фехнера щодо виникнення естетичного враження в подальшому розвинули К. Валентайн та Г. Гельмгольц. Щоправда, виникали і деякі сумніви стосовно достовірності проведених досліджень, оскільки кінцевий результат подекуди виявлявся недосконалим, зважаючи на певні супутні обставини, що не знайшли достатнього пояснення. Власне, саме тому поряд із визнанням естетичного значення впливу просторових форм, якісних та кількісних естетичних відношень та співвідношень між ними постала наочною необхідність теоретичного осмислення внутрішніх, не менш складних, суб'єктивно-психологічних закономірностей у відчуттях, сприйняттях, поряд із зовнішніми естетичними пропорціями, що обумовлюють відношення естетичного характеру.

Отже, окрім питання, пов'язаного із достовірністю результатів експериментів, виникає також додаткова проблема, що стосується з'ясування їх значення. Щодо цього маємо суттєві розбіжності у поглядах самих представників експериментальної школи. В. Вундт (1832–1920) вважав, що коли ми відчуваємо задоволення, дивлячись на приклад «золотого перетину», фактично ми усвідомлюємо математичну пропорцію, що ним виражається. Це співвідношення ми сприймаємо як засіб уніфікації максимальної багатоманітності за допомогою мінімальних зусиль. Таким чином, естетичне задоволення представлено тут як результат економії мислення. Освальд Кюльпе (1862–1915), посилаючись на закон Вебера, намагався підтвердити таку точку зору. Згідно з його теорією, відчуття рівності різниць (у співвідношенні між меншою частиною і більшою та більшою частиною і цілим) надає естетичного задоволення, як, наприклад, і симетрія. На противагу цій гіпотезі такі дослідники, як

Р. Енджір та Л. Уйтмер, стверджували, що про естетичний вплив математичного співвідношення говорити неправомірно. Натомість вони припустили, що існує лише один засадничий принцип: єдність у багатоманітності. У симетрії переважає єдність (естетична рівновага), а у «золотому перетині» – багатоманітність (естетичний контраст). Саме «золотий перетин» є серединою між надлишком та нестачею різноманітності.

Загалом слід зазначити, що сучасні дослідники у сфері психологічної естетики, такі як К. Гілберт, Г. Кун, О. Кривцун, М. Ярошевський, А. Ліпов, сходяться на думці, що в методологічному плані концепція Г. Т. Фехнера являє собою не стільки висновки та наслідки, скільки незакінчені нариси та зародки ідей. Як свого часу зазначав У. Фолькельт, наскільки судження Г. Т. Фехнера відрізняються витонченістю та неупередженістю, настільки ж вони страждають на невідокремлення суттєвого від незначущого [10, с. 221]. Хоча, можливо, така незавершеність викладу в Г. Т. Фехнера в подальшому надала естетиці об'єктивної можливості більш точно обґрунтувати прямий та асоціативний фактор в естетичному враженні та розмежувати в асоціативному факторі естетичні та неестетичні уявлення. Наступні дослідження у психології експериментально підтвердили одне з основних положень естетики Фехнера – естетичне враження може виникати внаслідок дії як прямих, об'єктивних факторів: форми, кольору і т. ін., так і асоціативного фактору враження. Саме після Г. Т. Фехнера, після створення ним експериментальної естетики, вона, як висловився Е. Мейман – один з послідовників Фехнера, «почала поступово виходити зі стану теоретичних сновидінь» [9, с. 43].

Після Г. Т. Фехнера неодноразові були спроби також психологічного аналізу естетичного переживання та насолоди. До найбільш значущих з них належить теорія «впочування» Т. Ліппса (1852–1914) та В. Фолькельта (1848–1930), згідно з якою, сприймаючи об'єкт, суб'єкт здійснює особливий психічний акт, накладаючи на цей предмет свій емоційний стан, на основі якого і виникає естетичне враження.

Тут відразу треба зазначити, що російський термін «вчувствование» (рос.), який зазвичай використовують для перекладу поняття «Einfühlung» (нім.), не зовсім адекватно передає зміст. Німецьке слово «Einfühlung» (буквально – внесення почуття, є похідним від дієслова «Sich in etwas Einfühlen» – внести себе через почуття до чогось) використовували в психології за декілька років до того, як Ліппс та Вундт прийняли його як естетико-психологічний термін. Тобто на сьогодні існує реальна необхідність в уточненні перекладу цього поняття, щоб не спотворювалось його змістовне навантаження. Ще більші труднощі виникають під час перекладу слова «Einfühlung» українською мовою. Ми взяли на себе сміливість ввести термін «впочування» як такий, що найбільш адекватно відображає сутність поняття та відповідає особливостям українського мовотворення. Хоча, можливо, у подальшому українські лінгвісти запропонують більш точний аналог цього терміна.

Погляди Ліппса на природу та механізми «впочування» не завжди послідовні, а іноді навіть суперечливі. Наприклад, у своїх ранніх працях, наслідуючи Фехнера, він схильний був розуміти естетичне «впочування» скоріше як асоціативний процес, а згодом поділяв вже точку зору І. Фолькельта, який вважав, що «впочування» є більш

безпосереднім емоційним явищем. У праці «Естетика. Психологія прекрасного в мистецтві» (1906) Т. Ліппс стверджує, що оптичне зображення, яке викликає естетичне враження, не залежить від конкретного спостерігача. Він відкидає спробу Фехнера пояснити іманентність естетичного зображення та враження асоціативним фактором, стверджуючи замість цього нерозривність поєднання сенсорного сприйняття зовнішньої форми з тим внутрішнім змістом, який вона транслює [15, s. 82–84].

В основі аргументів, які висувають психологи, лежить припущення, згідно з яким досвід пропонує нашій увазі факти та предмети в їх першопочатковому вигляді, сторонні сприйняттю людини. Тому пояснення такого явища, як виразність, виникнення людської властивості в дійсності, потребувало гіпотези прихованого психологічного механізму. Цей акт і був названий «впочуванням». У процесі «впочування» людина надає тому чи іншому предмету певного емоційного забарвлення, яке органічно зливається з цим предметом, пристосовує його до того взірця, який людина створила своєю уявою. Все це відбувається неусвідомлено. З іншого боку, здатність предметів виступати носіями певних людських властивостей може зберігатися і після того, як ми обміркуємо цей факт. Подібна можливість саме і лежить в основі мистецтва.

Підкреслимо, що Г. Т. Фехнер не надавав особливого значення й оцінки проблемі художньої експресії, тоді як представники теорії «впочування», навпаки, займаються майже виключно цією проблемою. Експресія постає центральною категорією естетики, усі її елементи піддаються вивченню, надається детальне пояснення різноманітних її форм.

У працях та поглядах І. Фолькельта – одного з впливових представників теорії «впочування» – естетика безпосередньо належить до психологічної науки. Для того щоб переконатися у належності естетики до психології, достатньо звернути увагу на предмет естетичного дослідження, який постає, за Фолькельтом, у двох видах – у вигляді художньої творчості та у вигляді художнього сприйняття.

Сучасна естетика, на думку дослідника, має виходити із визнання певних запитів, що висувають наші почуття та уява, і цими запитамі вимірювати цінність творів та напрямів мистецтва. Тому естетичний аналіз водночас є і оцінкою, яка розглядає лише те, що має естетичну цінність. Таким чином, вважає Фолькельт, естетика не поділяється на дві окремі частини: психологічний аналіз та художня оцінка мають іти поруч.

І. Фолькельт спробував також визначити основні принципи та форми естетичного задоволення, ставлячи на перший план психологічне дослідження естетичних фактів і лише потім адекватний вираз цих фактів та закономірностей, що їх пов'язують в естетичних нормах, у термінах нормативної естетики. Як наслідок цього, у сучасній Фолькельту психологічній естетиці дослідники почали відходити від традиційного (аристотелівського) трактування мистецтва як мімезису і схилилися до припущення, що художня діяльність є за своїм характером зображенням та створенням. Власне, це дало можливість у наступній естетиці визначити сутність та специфіку художнього відображення та зображення як створювальної діяльності.

Зрештою, вважає Фолькельт, найближчим та неодмінним завданням естетики мають стати не метафізичні побудови, а детальний психологічний аналіз мистецтва, з яким має поєднуватись відкриття і встановлення гнучких та всеохопних його законів.

Аналізуючи психологічну естетику кінця XIX – початку XX століття, неможливо оминати постать Макса Дессуара (1867–1947). Варто сказати, що творчість Дессуара й досі не знайшла свого висвітлення, хоча він був одним із найпомітніших та найвпливовіших естетиків і психологів свого часу. Зокрема, жоден із дослідників психологічної естетики не аналізує доробок Дессуара в цьому контексті, хоча сам він розглядав естетичні проблеми (щоправда, лише до 1900-х років) лише як спеціальне питання психології. Можливо, така ситуація склалася тому, що Дессуар зрештою відійшов від психологізму і на противагу психологічному підходу до твору мистецтва розвинув уявлення про нього як про об'єктивне формотворення. Однак дослідник не залишав поза увагою і аналіз естетичного враження. Інакше кажучи, М. Дессуар намагався подолати різноманітні односторонні точки зору через посередництво деякого синтетичного підходу, який поєднав би «об'єктивізм», тобто вивчення естетичної предметності, і «суб'єктивізм», тобто дослідження естетичного враження. Тим самим розпочався вихід за межі суто психологічної естетики, з одного боку, а з іншого – за межі тих філософських або мистецтвознавчих концепцій, що не доходили до аналізу психології естетичного сприйняття.

М. Дессуар орієнтував «всезагальну науку про мистецтво» (її концепція викладена в основному естетичному творі Дессуара «Естетика та всезагальне мистецтво», 1906 [14]) на аналіз не процесу створення у мистецтві, а естетичних вражень суб'єкта, який сприймає твір. Ці враження, при найближчому розгляді, виявляються настільки ж складною та творчою процедурою, як, власне, і процес створення. Дессуар фіксує поетичний характер естетичного враження, виявляючи в його структурі такі стадії, як «загальне враження», результатом якого є формування емоційної позиції стосовно твору на рівні «подобається – не подобається» (це оцінна стадія); потім сприйняття «предметного», встановлення відносин особливого роду між суб'єктом та твором мистецтва. В межах цих відносин виникає напруження між сприйняттям як зовнішньою суб'єкт-об'єктною процедурою та екзистенційним прагненням суб'єкта до розчинення в творі, вирішення цієї ситуації в отриманні естетичної насолоди, що виступає як фінальна стадія сприйняття твору і може бути оцінена не лише як естетичний, але і як екзистенційний результат «естетичного переживання». Наскільки різноманітним є перебіг естетичного враження, настільки ж різноманітним є також його склад. Тут велику роль завжди відіграють органи чуття. Загалом, відчуттям передують передчуття. Під цим Дессуар розуміє ті почуття, які викликають загальні формальні властивості естетичного об'єкта, тобто гармонію, пропорцію, ритм і т. ін. Дессуар виокремлює ще одну групу почуттів, яку визначає як змістовну і до якої відносить асоціації щодо попереднього переживання, очікування та прагнення.

Отже, загальний характер естетичного переживання, за Дессуаром, є результатом збільшення всіх інтелектуальних життєвих інтенсивностей, виведення життя за його звичні життєві межі.

Загалом, М. Дессуар прагнув об'єднати ті науки, які мають справу з будь-якою сферою мистецтва, та об'єктивно орієнтовану естетику – естетику, настільки ж далеку від дедуктивної спекуляції поняттями, як і від безпредметного естетства, яка прагне виходити з художньої даності. Кінцева її мета полягає в тому, щоб разом з психологією, в тому числі й експериментальною, пояснити естетично ціннісні судження, з одного боку, будовою людської психіки, а з іншого – об'єктивними зв'язками предметів цих суджень, а потім звести їх до певних категорій. Естетика, вважає Дессуар, повинна здобувати систематику естетичних обставин, понять та емпіричних законів з різних сфер мистецтва. Напрацюванням такої систематики, у свою чергу, має займатися всезагальне мистецтвознавство. Розподільну лінію між цими дисциплінами неможливо провести ні теоретично, ні практично.

Варто зазначити, що позиція М. Дессуара щодо співвідношення естетики та всезагального мистецтвознавства мала як прибічників, так і опонентів, зокрема серед представників психологічної естетики. Вельми показовою в цьому плані була точка зору І. Фолькельта. У праці «Система естетики» в розділі, присвяченому філософії мистецтва, автор намагається заперечити основну ідею М. Дессуара, виходячи з того, що, незважаючи на те, що відмінність між красою природи і красою мистецтва не підлягає сумніву, поняття «естетичне» здатне охопити і ту, й іншу області. Відповідно мистецтво, за Фолькельтом, є ніщо інше, як «досконала естетична видимість», «досконале втілення естетичних норм». При цьому не можна не враховувати, що така точка зору виявлялася можливою лише тому, що І. Фолькельт зберігав психологічний погляд на мистецтво і розглядав його лише як вільну ілюзорну форму подвоєння реальності, у якій «знімається» моральний, політичний, релігійний зміст. Фолькельт виходив з того, що естетика є «наукою психологічною» і що мистецтво слід розглядати «як різноманітні засоби й види збудження нашої уяви та почуття» [10, с. 186–187].

Наприкінці XIX – на початку XX століття стала наочною тенденція до тісного наближення мистецтва і дійсності в широкому розумінні. Нове наукове спрямування породило безліч наук про прекрасне замість однієї: психологічну естетику, етнологічну естетику і т. ін. Пришвидшеним темпом йшло все більше подрібнення предмета вивчення. Цей процес дещо призупинився саме із появою еластичної та ліберальної концепції «естетики та всезагального мистецтвознавства» Макса Дессуара, що поклала край безперервному (здебільшого кількісному) накопиченню нових фактів і тенденцій. Як писав його сучасник Артур Хюбшер; «...Дессуар виступив як естетик та психолог, але з самого початку спробував перекинути міст між мистецтвом та психологією, а потім і мости до граничних з ними наук; він, ідучи своїм шляхом, зберігав і передавав надалі все, що могло увійти в задуману єдність, і, завдяки цьому, став одним із останніх великих посередників між мистецтвом та науками» [12, с. 148].

Серед вітчизняних розвідок кінця XIX – початку XX століття, що стосуються проблем мистецтва в естетико-психологічному контексті, чільне місце займає трактат І. Франка (1856–1916) «Із секретів поетичної творчості». Цей твір є одним із найвизначніших для свого часу досліджень з естетики, психології та літературної

критики, у якому митець підсумував свої наукові пошуки у сфері художньої творчості. І. Франко збагачував свої літературознавчі студії теоретичними знахідками філософів, психологів, естетиків, по суті, робив спроби зближення наук. У трактаті «Із секретів поетичної творчості» дослідник вдається до детального аналізу напрацювань В. Вундта, Е. Гартмана, М. Дессуара, Ц. Ломброзо, Г. Штейнтала й на цьому підґрунті визначає закономірності творчого процесу, пояснює його протікання від первинних імпульсів до втілення задуму в художньому образі. І. Франко вважає, що розкрити природу процесу художньої творчості можливо лише на основі аналізу його психологічних основ, враховуючи наукові дані дисциплін, що вивчають психічну діяльність людини (зокрема, експериментальної естетики). Саме тому в другому розділі трактату, аналізуючи сутність поетичної творчості, митець наголошує на провідній ролі підсвідомості у творчому акті: «...Поперед усього мусимо сказати: що в такій високій та скомплікованій психологічній діяльності, як поетична творчість, несвідомий момент може грати важливу, чи може, головну роль...» [11, с. 47]. Неодноразово звертається Франко до творчості М. Дессуара, спираючись, зокрема, на його працю «Das Doppel – Ich» («Подвійне я») й надалі користуючись термінами «нижня свідомість» та «верхня свідомість», що їх запропонував Дессуар: «...В своїй студії підносить Дессуар той факт, що велика сила спостережень, зібраних в останніх часах, довела нас до розуміння того факту, що кожний чоловік, окрім свого свідомого “я”, мусить мати в своїм нутрі ще якесь друге “я”, котре має свою окрему свідомість і пам'ять, свій окремий суд, своє почуття, свій вибір... – одним словом, має всі прикмети, що становлять психічну особу ... Отсю подвійну свідомість називає Дессуар дуже влучно “верхньою” і “нижньою” свідомістю» [11, с. 53]. Поет, за Франком, основною прикметою своєї психологічної діяльності має еруптивність його нижньої свідомості, тобто її здатність часом піднімати цілі комплекси давно прихованих вражень і спогадів до шарів верхньої свідомості. Однак дослідник також зауважує, що для створення цілісного художнього твору необхідною є сила розуму. Далі, шляхом проведення паралелей між фантазією сновидінь і поетичною фантазією, митець доходить висновку, що здатність до символізування є також неодмінною складовою і однією з головних характерних прикмет поетичної фантазії. Зрештою, одним із найважливіших та водночас найскладніших завдань, за Франком, є пізнання тих імпульсів і причин, що здатні активізувати враження, приховані в нижній свідомості, для пробудження творчої енергії.

Таким чином, у трактаті «Із секретів поетичної творчості» І. Франко проаналізував роль свідомих та несвідомих психічних явищ у процесі творчості, дії законів асоціації ідей та перцепції, психологічні особливості особистості митця, значення еруптивності та ресорпційної сили для творчої діяльності. Ці дослідження дали йому можливість ввести цілу низку нових теоретичних понять, необхідних для естетики та психології того часу, а також уточнити визначення естетики як науки, окреслити її основні завдання.

Отже, починаючи з кінця XIX – початку XX століття ціла когорта найвпливовіших дослідників докладала зусиль до розкриття та з'ясування

основоположних мистецьких питань на основі різноманітних методологічних принципів. Головним чином на основі експериментальних психологічних досліджень здійснювались спроби побудувати на ґрунті філософії та психології нову науку – психологічну естетику. Можливо, ця наука, зважаючи на різні причини, не дала для сучасної естетики та психології фундаментальних теоретичних висновків, але цілком очевидним є те, що цій сфері знання вдалося виокремити певні суттєві риси мистецтва, пов'язані головним чином із закономірностями естетичного формотворення та естетичних «відчужень», встановити естетичні поняття, що відображають цей процес, а також є найсуттєвішим, виробити об'єктивні прийоми та методи, які можуть застосовуватися до аналізу явищ та феноменів мистецтва.

Література:

1. Адельгейм Є. Естетичний трактат Івана Франка і проблеми психології творчості / Є. Адельгейм // Із секретів поетичної творчості / І. Франко. — К., 1969. — 223 с.
2. Арнхейм Р. Новые очерки по психологии искусства / Р. Арнхейм ; пер. с англ. — М. : Прогресс, 1974. — 392 с.
3. Вернудіна І. Творчість як об'єкт естетичного аналізу в теоретичній спадщині Івана Франка : автореф. дис. ... к. філос. н. : 09.00.08 / І. Вернудіна ; Київ. нац. ун-т ім. Т. Г. Шевченка. — К., 2003. — 16 с.
4. Зись А. Я. Художественное творчество и психология / А. Я. Зись. — М. : Наука, 1991. — 192 с.
5. Кривцун О. А. Историческая психология и история искусств / О. А. Кривцун. — М. : Аспект Пресс, 1997. — 329 с.
6. Крупник Е. П. Психологическое воздействие искусства / Е. П. Крупник. — М. : Искусство, 1999. — 215 с.
7. Левчук Л. П. Естетичний потенціал художньої творчості / Л. П. Левчук // Естетика. — К. : Вища школа, 2000. — С. 366—390.
8. Макаров А. М. П'ять етюдів: Підсвідомість і мистецтво: Нариси з психології творчості / А. М. Макаров. — К. : Рад. письменник, 1990. — 285 с.
9. Мейман Э. Введение в современную эстетику / Э. Мейман. — М. : Мысль, 1909. — 273 с.
10. Фолькельт И. Современные вопросы эстетики / И. Фолькельт ; пер. с нем. Н. Штрупа. — СПб. : Образование, 1899. — 237 с.
11. Франко І. Із секретів поетичної творчості / І. Франко // Зібрання творів у 50-ти томах / І. Франко. — К., 1981. — Т. 31. — С. 45—119.
12. Хюбшер А. Мыслители нашего времени (62 портрета) / А. Хюбшер ; пер. с нем. — М., 1994. — 312 с.
13. Ярошевский М. Г. Исторический путь психологии и логика её развития / М. Г. Ярошевский // История психологии / М. Г. Ярошевский. — М. : Прогресс, 1985. — 420 с.
14. Dessoir M. Asthetik und allgemeine Kunstwissenschaft / M. Dessoir. — Leipzig, 1906. — 512 s.
15. Lipps T. Asthetik. Psychologic des Schönen in der Kunst / T. Lipps. — Part II. — Hamburg : Voss., 1906. — 378 s.
16. Fehner G. T. Vorschule der Ästhetik / G. T. Fehner. — Bd. 1—2. — Leipzig, 1871. — 412 s.