

Министерство образования и науки Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
АМУРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
(ФГБОУ ВО «АмГУ»)

ПСИХОЛОГИЯ В ИСКУССТВЕ
сборник учебно-методических материалов
для специальности 37.05.01 – Клиническая психология

Благовещенск, 2017

*Печатается по решению
редакционно-издательского совета
факультета социальных наук
Амурского государственного
университета*

Составитель: Стародубец О.Д.

Психология в искусстве: сборник учебно-методических материалов для специальности
37.05.01 Клиническая психология. – Благовещенск: Амурский гос. ун-т, 2017. – 55 с.

© Амурский государственный университет, 2017

© Кафедра психологии и педагогики, 2017

© Стародубец О.Д., составление

СОДЕРЖАНИЕ

1. Краткое изложение лекционного материала	4
2. Методические рекомендации (указания) к практическим занятиям	46
3. Методические указания для самостоятельной работы студентов	51
4. Список литературы	54

1. КРАТКОЕ ИЗЛОЖЕНИЕ ЛЕКЦИОННОГО МАТЕРИАЛА

Тема 1. Предмет и задачи психологии искусства

Психология искусства как особая отрасль психологической науки. Психология искусства как междисциплинарная наука, ее связь с социально-гуманитарными науками. Предмет и основные проблемы психологии искусства. Понятийно-категориальный аппарат исследования проблем психологии искусства. Проблемы методологии и методики исследований психологии искусства. Значение изучения психологии искусства в личностном и профессиональном развитии специалиста.

Психология искусства – это отдельная отрасль психологической науки, которая изучает процесс восприятия и создания произведений искусства. Предмет изучения – личностные свойства и состояния, которые обуславливают создание и восприятие художественных ценностей и их влияние на жизнедеятельность человека. Также психология искусства изучается проблемы личности художника и его творчества; восприятие произведений художественной литературы и особенности их структуры.

Современная психология искусства отмечена большим объемом исследований, образующих достаточно самостоятельную сферу эстетического знания. Вместе с тем становление этой междисциплинарной области знания произошло не так давно, и было связано с выделением во второй половине XIX в. психологии в самостоятельную науку. Именно в этот период в европейской науке встречаются две традиции, в рамках которых психическая жизнь человека изучалась с разных сторон – с философских позиций теории сознания и с точки зрения физиологии высшей нервной деятельности. Соединение этих двух подходов с их опытом изучения человека как «снаружи», так и «изнутри» привело к формированию особого предмета психологической науки, объединившей исследование не только внутренних факторов, предопределяющих психические свойства организма, но и всей совокупности внешних факторов, которые влияют на факторы внутренние.

Предметом психологии, таким образом, выступило отношение между двумя отношениями: в процессах психической жизни выявлялась сфера действия как физиологических предпосылок, так и социокультурных факторов. Не без труда проникала в психологию идея об отделимости сознания от мозга, понимание того, что деятельность сознания целиком не детерминирована физико-химическими реакциями, происходящими в мозге. В итоге развитие психологии пошло в двух направлениях, которые получили обозначение биотропной психологии (прикладная, экспериментальная, эмпирическая психология) и социотропной психологии. Проблематика второй имеет гуманитарно-теоретический характер и ориентирована на изучение социокультурных факторов психической деятельности. В рамках одного и другого русла психологии с разных сторон изучают механизмы действия сознания, эмоций, воли, памяти, воображения, интуиции, врожденных и приобретенных способностей и т.п.

Первые специальные работы по психологии искусства сразу же обнаружили свой междисциплинарный характер. Естественно, что не все школы и направления психологической науки одинаково близки к разработке проблем психологии искусства. Особое значение для эстетико-психологического анализа имеют, как минимум, три направления: ассоциативная психология, гештальтпсихология и теория бессознательного. Ассоциативная психология изучает способы соединения представлений по определенным правилам. В свое время вклад в становление ассоциативной психологии внес еще Аристотель, писавший о том, что представления соединяются по принципам смежности, сходства и контрасту. Ассоциативная психология важна для изучения механизмов художественного восприятия, изучения принципов взаимодействия образной системы художественного текста. Существенное значение для художественно-эстетических исследований имеет гештальтпсихология – направление, разрабатывающее природу психики человека с позиций теории целостности. Выявление единства действия осознаваемых и безотчетных стимулов, типов личностей и темпераментов напрямую связано с изучением

психологического своеобразия фигуры художника. И наконец, чрезвычайную важность представляют разработки теории бессознательного, проливающей свет на малоизученные процессы художественного творчества и художественного восприятия.

Искусство высшая форма эстетического освоения действительности. Художник не ставит перед собой иных целей кроме как создать эстетическую ценность, в то время как в других видах человеческой деятельности эстетическое производство от этих видов деятельности. Деятельность рабочего, ученого, общественного деятеля и т.д. есть реализация специфических производственных, научных, общественных, спортивных целей. Но каждая обладает эстетическим значением в той мере. В какой в них проявляется творческая сущность человека, его способность творить в сравнимости с общим – уровнем достижений человеческого тогда и приобретений в каждом виде предметов и явлений действительности. Будучи высшей формой проявления эстетического, искусство занимает особое место в эстетике. Оно включает в себя огромный арсенал художественных произведений различных видов и жанров, исторических эпох и направлений. И задача эстетики в том, чтобы дать понимание общих законов искусства.

Различие в предметах познания искусства и науки нужно видеть не в том, что познаются разные объекты, различие здесь в самой природе познания. Наука не эмоциональная, и ее безэмоциональность обусловлена абстрактно-логическим, теоретическим сознанием, которое способно решать свои задачи лишь при условии отвлечения от стихии эмоциональной жизни человека.

Искусство не открывает новые законы, не устанавливает новые факсы. Это задачи науки. Но если искусство и открывает факты научного знания, то это не цель его, побочный результат.

В произведениях декоративно-прикладного искусства, в архитектурных образах раскрыты характеры, чувства, взгляды людей и через них – суть общественной жизни той или иной исторической эпохи. Даже натюрморт (что означает мертвая природа) всегда говорит нам не только о вещах, но и о живом человеке, его многостороннем отношении к миру. Примером этого является искусство голландских мастеров Яна Ван Гейсума, Питера Класа, Балтазара ван дер Аста и др. Изображая природу в жанре натюрморта они раскрыли типичное для того времени отношение к этой природе, сложившееся в общественной практике.

Произведения искусства рассказывают нам не только об образе жизни, мыслях, чувствах отдельного человека, но и о мировоззрении, мироощущении общества, его идеалах. Поэтому предметом искусства является не человек вообще, «а духовное содержание его социального бытия».

Основные проблемы психологии искусства: это специфические характеристики образно-эмоционального строя индивида, создаваемые в момент включения в процесс создания или восприятия ценностей эстетического характера. Изучение художественного восприятия, как формы сотворчества в различные периоды индивидуального развития у зрителей, читателей и слушателей. Также изучается влияние искусства на ценностные и мотивационные ориентации в поведении субъекта и его мировоззрения.

Тема 2. Предыстория и становление психологии искусства

Психологическая проблематика искусства в трудах древневосточных мыслителей. Особенности развития основных идей психологии искусства в античную эпоху. Платон о специфическом значении искусства в идеальном государстве. Аристотель об особом воздействии античной трагедии на зрителей. «Катарсис» как психофизиологическая реакция и «трагическое очищение».

Средневековая эстетика: трактовка искусства как выражения божественной красоты и художника – как посредника между божественным Логосом и людьми. Эстетика Возрождения о личностных аспектах развития искусства и противоречиях в развитии самосознания художника. Значение теории и практики барокко в объяснении философско-

психологических механизмов развития творческого процесса и раскрытии психологических закономерностей восприятия произведений искусства.

Значение эстетики классицизма в разработке типологии личности художника и изучении воздействия искусства на читателей и критиков (Н. Буало «Поэтическое искусство»). М.В. Ломоносов об особенностях эмоциональных состояний ратора и слушателей.

Мыслители эпохи Просвещения об особенностях воздействия профессионального и народного искусства на зрителя, о связи между художественно-эстетическими вкусами и общественными нравами (Ж.-Ж. Руссо). Анализ проблем сценического общения, взаимодействия актера и зрителя, воздействия актерской игры на публику (Д. Дидро «Парадокс об актере»).

Немецкая классическая философия и немецкая философия и эстетика о психологических аспектах в толковании искусства (И. Кант, Гегель, И.Г. Гердер, Ф. Шиллер и др.).

Русские «революционные демократы» В.Г. Белинский, А.И. Герцен, Н.Г. Чернышевский, Н.А. Добролюбов, Д.И. Писарев о зависимости представлений о красоте, характере литературы и искусства от социально-исторических и общественно-психологических условий жизни.

Идеи русских мыслителей XIX века А.С. Хомякова, И.В. Киреевского, Ю.Ф. Самарина, К.С. Аксакова («славянофилов») и А.А. Григорьева, Ф.М. Достоевского, Н.Н. Страхова («почвенников») о гармоничном сочетании, народности и всечеловечности в искусстве, о художнике как выразителе духа своего народа, о соборности как глубинном взаимопонимании и согласии людей на основе общих духовных ценностей.

К. Маркс и Ф. Энгельс о роли собственности, капитала и рынка, техники и технологии в развитии культуры и искусства.

Г.В. Плеханов о связи между духом, общественным настроением и искусством. В.И. Ленин об опосредованном характере отражения социальной действительности в художественных произведениях.

Проблемы культуры и искусства, поиск этического идеала в русской философии и социологии конца XIX – нач. XX вв. (В.С. Соловьев, С.Л. Франк, Л.П. Карсавин, С.Н. Булгаков, И.А. Ильин, М.О. Гершензон, Н.А. Бердяев, Л.И. Шестов, П.А. Флоренский, С.Н. и Е.Н. Трубецкие, А. Белый, Вяч. Иванов, Д.С. Мережковский и др.).

Идеи психологии искусства в западной философии, этике и эстетике XX в. (Франкфуртская школа – В. Бенямин, Т. Адорно и др.; экзистенциализм и персонализм – Э. Мунье, Ж.-П. Сартр; А. Швейцер; А. Грамши, Д. Лукач и др.).

Искусствоведение как особый источник предистории психологии искусства. Русский литературный критик В.Н. Майков о «законе человеческой симпатии» при восприятии произведений искусства. Идеи о психологии литературного творчества, о литературных типажах как наилучшем средстве отражения и выражения общественной психологии своего времени, о субъективных и объективных видах художественного творчества, о «психическом сродстве» и о сотворчестве художника и читателя (слушателя, зрителя) и т.д. в работах французских (И. Тэн, Э. Геннекен и др.) и русских исследователей (А.А. Потебня, Д.Н. Овсяннико-Куликовский, Н.А. Рубакин и др.); в работах психологов (В. Вундт, В. Дильтей и др.) и социологов (М. Гюйо, Г. Тард и др.).

Психологическая проблематика искусства в отечественном искусствознании и литературоведении XX века (А.Ф. Лосев, М.М. Бахтин, В.Ф. Переверзев, Б.И. Бурсов, Б.М. Мейлах, Л.Я. Гинзбург, Д.С. Лихачев, С.С. Аверинцев и др.).

Начало развития психологии искусства как особой отрасли психологической науки. Конец XIX в., Германия (Г. Фехнер, В. Вундт, Р. Липпс и др.). З. Фрейд и экспансия психоанализа в сфере психологии искусства XX в. Фрейдизм и неофрейдизм, аналитическая психология К.-Г. Юнга и их эвристическая роль в исследовании феноменов и проблем художественного творчества.

Развитие традиций экспериментальной эстетики и применение принципов гештальтпсихологии в психологии искусства XX в. (К. Валентайн, Д. Берлайн, Г. Айзенк, И. Чайлд, Ч. Осгуд, М. Бензе, А. Моль и др.). Эмпирические психологические исследования личности художника и его творчества (Ф. Баррон, Д. Маккинон, Д. Симонто, С. Маркус и др.). Изучение проблем психотерапевтического воздействия искусства (М. Наумберг, Е. Ульман и др.).

Вклад выдающихся отечественных психологов XX в. в изучение психологии искусства (В.М. Бехтерев, Л.С. Выготский, Б.М. Теплов, Б.Г. Ананьев, В.Н. Мясищев, А.А. Ухтомский и др.).

Развитие теоретических и эмпирических исследований психологии искусства в отечественной психологической науке в 80-90-е гг. XX в. (В.М. Петров, Л.Я. Дорфман, А.А. Леонтьев, И.А. Джидарьян, С.Н. Флегонтова, В.Е. Семенов, Е.Г. Слуцкий и др.).

Современное состояние изучения психологии искусства.

Психология искусства – это отрасль психологической науки, предметом которой являются свойства и состояния личности, обуславливающие создание и восприятие художественных ценностей, и влияние этих ценностей на ее жизнедеятельность.

Мыслители древневосточной философии считали, что человечество получает знание в процессе долгого и прилежного обучения. Но существуют люди с врожденными способностями, одаренные люди, но их мало. Согласно философии Древнего Востока учиться нужно жизни, а именно умению жить среди людей. Философы того времени под словом «знание» подразумевали прежде всего практическое, жизненное знание, а не отвлеченные абстрактные постулаты об устройстве мироздания.

В древневосточной философии рассматривались в основном такие вопросы:

- соотношение чувственного и рационального в познании;
- субординация мышления и языка.

В гносеологии Древнего Востока существует три метода познания:

- чувственный;
- рациональный;
- мистический.

Два первых метода – чувственный и рациональный – предполагают, что есть «некто», желающий познать «нечто». В процессе познания «некто» приближается к «нечто», узнает его, но при этом оставляет границу, дистанцию.

Мистический (сверхчувственный и сверхрациональный) метод предполагает процесс познания с помощью слияния субъекта «некто» с объектом «нечто». Часто этот процесс возможен лишь в ходе целенаправленной медитации. Перед медитацией познающий субъект должен навести порядок в душе: затушить страсти, которые мешают сосредоточиться, самодисциплинироваться, ориентировать себя на высшие цели.

Основные мысли древневосточной философии:

- мир и каждая личность рассматриваются как единое целое, более важное, чем составляющие ее части;
- большое значение имеют методы познания, связанные с интуицией;
- познание принципов макрокосма осуществлялось с помощью сложного когнитивного акта, включающего познание, эмоциональное переживание и волевые импульсы;
- познание соединялось с волей к реализации на практике моральных норм и эстетическими ощущениями;
- включение человека в систему этических норм, которые имели в своей основе глобальные принципы макрокосма;
- логика функционировала путем выделения центральных понятий и построения по отношению к ним ряда сопоставлений, объяснений и т. д.;
- движение представлялось в виде циклов. Познание истины опирается на интеллект и опыт, в основании которого лежат чувства. Согласно убеждению мыслителей Древнего

Востока, истина постигается в процессе созерцания, понимаемого как тождественность познанию. По их мнению, истина многогранна, никогда не может быть выражена полностью, различные мнения об истине доказывают лишь ее различные стороны.

Оторванность древневосточной философии от конкретных научных знаний привела к тому, что в объяснении мира она пользовалась наивно-материалистическими идеями о пяти первостихиях, о началах инь и ян, об эфире и т. д. С этого началась предыстория развития психологии в целом и психологии искусства в частности.

Эстетико-психологические аспекты изучения искусства известны с античности. Так, одно из древнейших эстетических понятий – «катарсис» – психологично в своей основе. Пока в XX в. психология искусства не выделилась в относительно специальную сферу знания, вся психологическая проблематика изучалась в лоне эстетики и философии искусства. Современная психология искусства отмечена большим объемом исследований, образующих достаточно самостоятельную сферу эстетического знания. Становление этой междисциплинарной области знания произошло во второй половине XIX в. Именно в этот период в европейской науке проявились две традиции, в рамках которых психическая жизнь человека изучалась с разных сторон – с философских позиций теории сознания и с точки зрения физиологии высшей нервной деятельности. Соединение этих двух подходов с их опытом изучения человека как «снаружи», так и «изнутри» привело к формированию особого предмета психологической науки, объединившей исследование не только внутренних факторов, предопределяющих психические свойства организма, но и всей совокупности внешних факторов, которые влияют на факторы внутренние.

Платон не проводил четкого различия между истиной, добром и красотой или между наукой, моралью и искусством. Прекрасное указывает на добро, а добро – на прекрасное. Искусство не может быть отделено от морали. Этика и эстетика неразделимы. С одной стороны, это означает, что представители искусства важны для общества. Но, с другой, это означает, что Платон не может позволить себе быть сторонником моральной нейтральности искусства.

По отношению к идеям искусство как таковое оказывается вторичным, и даже третичным (копирует копии). Поэтому искусство не может быть высоко оценено с точки зрения воспроизведения истины.

Теория искусства как имитации, мимезиса (mimesis), связана с требованием истинного воспроизведения. Можно вообразить, что деятели искусства могут быть вдохновлены непосредственно идеями, а не только чувственными вещами. В таком случае искусство становится своего рода передаточной средой для идей. Однако это, согласно Платону, достаточно сомнительно, поскольку представители искусства не обладают интеллектуальной подготовкой философов. В силу этого даже вдохновленные идеями художники и артисты не могут доподлинно воспроизвести результаты своего постижения идей. Они могут скорее исказить идеи. Вот почему именно философы должны отвечать за познание мира идей, даже в тех случаях, когда речь идет о непосредственном вдохновении идеями.

Поэты со всем их очарованием, но с весьма далеким отношением к обязывающей истине, должны контролироваться теми, кто обладает знанием идей. Подобный «контроль за качеством» распространяется не только на искусства, связанные со словесностью. Он также применим к музыке и пению, видам искусства, которые, по Платону, прямо воздействуют на душу. Поэтому Платон запрещает как музыку, которая распаляет неконтролируемые страсти, так и музыку, которая убаюкивает и изнеживает. Как и другие искусства, музыка должна быть частью процесса воспитания души и средством укрепления морали. Как и поэзия, она должна способствовать постижению идей и справедливости, а не вульгаризировать и искажать наши мысли и эмоции.

Поэзию Платон делит на чисто подражательную (драму), смешанную (эпос) и неподражательную (лирику); искусства на предметные (земледелие) и подражательные (живопись). Поэзия и подражательные искусства приобретают, таким образом, особую психологическую функцию, отличную от практического значения и производства

материальных предметов. Изначально в античности существуют два вида мимесиса: 1) переживание 2) подражание человека животным, птицам и т.п. Затем появляется третий вид мимесиса – подражание виду предмета. Платон во многих искусствах видит «подражание» видимому миру, который сам является лишь подражанием миру идей. Поэтому с точки зрения гносеологии искусства практически бесполезны.

Аристотель. Признаки подражания:

- на нем основано всякое искусство
- оно врожденно, этим человек отличается от животных и благодаря нему приобретает первые знания
- продукты подражания вызывают удовольствие, так как при его созерцании приходится узнавать в нем оригинал, рассуждать. Для этого должен существовать прообраз.

Он видит смысл искусства в мимесисе, однако в отличие от Платона, порицающего именно за это искусство как «подражание подражанию», Аристотель считает, что поэтический мимесис ориентирован не столько на бездумное копирование действительности, сколько на ее «правдоподобное» изображение в вероятностном модусе. В трагедии люди изображаются лучше по сравнению с действительностью, в комедии – хуже.

В переводе с древнегреческого слово «катарсис» означает очищение, освобождение, возвышение. Само это понятие появилось, вероятнее всего, в трудах Аристотеля. Согласно античным представлениям, катарсис – это удовольствие, которое человек получает от просмотра трагедии. Древнегреческий философ вводит это понятие, описывая воздействие трагедии на зрителя. Трагическое удовольствие – это удовольствие, источниками которого являются сострадание и страх, то есть болезненные чувства. Дело в том, что зритель сострадает герою трагедии, а сострадание – это механизм, который показывает или укрепляет связи между людьми, проявляет их общую природу. Когда человек испытывает сострадание, он ощущает своё единство с другими людьми: все способны испытывать такие чувства и состояния, а значит, способны понять друг друга.

Средневековая эстетика глубоко теологична, все основные эстетические понятия находят свое завершение в Боге. Для эстетики раннего средневековья характерно влияние Аврелия Августина (354-430). Он прекрасно чувствовал красоту земного, чувственного мира, но в то же время, уже будучи христианином, отдавал себе отчет в том, что зримая красота совершенно иное качество, нежели красота божественная.

Эстетика этой эпохи связана с теологией. Тертуллиан (конец II в. н.э. – 230 г.) отрицает искусство (христианская реакция на античное, языческое искусство). Он порицает театральные зрелища за притворство, что вызывало гонения на игрища и «бесовские песни».

Принципы средневековой поэтики – правдоподобие, иносказание, аллегория, символичность образов, особый акцент на изображении сверхъестественного, чудесного, потустороннего.

Главное место в эстетической системе средних веков занимает божественная красота, воплощающая в «зримых образах» – в единстве, целостности, порядке, форме.

Видимая красота осмысливается как символ невидимой: прекрасное определяется как «нечто незримое, становящееся зримым» и этим доставляющее созерцающему ее «невыразимое наслаждение», иными словами, начинают осознаваться как объективные, так и субъективные аспекты прекрасного. К античным представлениям об искусстве как о специфической духовной и практической деятельности добавляются идеи о месте и функциях искусства в религиозной жизни человека. Художник трактуется как посредник между божественным Логосом и людьми. Особое внимание уделяется религиозному содержанию изобразительных искусств, которые наделяются тремя основными функциями: 1) «книга для неграмотных»; 2) увековечение исторических событий; 3) украшение интерьеров храмов.

Средневековой эстетикой прекрасное было определено через субъект-объектное отношение: прекрасно то, что «нравится само по себе» (Гильом Овернский), доставляет наслаждение в процессе неутилитарного созерцания вещи. Тем самым в определении

прекрасного был закреплён момент относительности. Средневековое искусство давало моральное наставление и высокое иносказание, поднимающие верующего до божественной премудрости.

В центре внимания эпохи Возрождения стоял человек. В связи с изменением отношения к человеку изменяется и отношение к искусству. Оно приобретает высокую социальную ценность. Общий исследовательский дух эпохи был связан с их стремлением собрать в одно целое, в один образ всю ту красоту, что растворена в окружающем, Богом созданном мире. Философской основой этих взглядов, как отмечалось, был антропологически переработанный неоплатонизм. Этот неоплатонизм Возрождения утверждал личность, устремлённую к космосу, стремящуюся и способную постичь красоту и совершенство мира, созданного Богом, утвердить себя в мире. Это и отразилось на эстетических взглядах эпохи.

Эстетические исследования велись не учеными, не философами, а практиками искусства – художниками. Общеэстетические проблемы ставились в рамках того или иного вида искусства, преимущественно живописи, скульптуры, архитектуры, тех искусств, которые получили наиболее полное развитие в эту эпоху.

Культура Возрождения дала миру замечательных поэтов, живописцев, скульпторов: Данте Алигьери, Франческо Петрарку, Джованни Боккаччо, Лоренцо Баллу, Пико Делла Мирандолу, Сандро Боттичелли, Леонардо да Винчи, Микеланджело Буонаротти, Тициана, Рафаэля Санти и многих других.

Возрождение как художественная эпоха включает в себя два художественных направления: ренессансный гуманизм и барокко.

Ренессансный гуманизм – художественное направление эпохи Возрождения, разрабатывавшее гуманистическую художественную концепцию.

Грек объяснял мир мифологически, стихийно-диалектически. Средневековый человек объяснял мир Богом. *Ренессансный гуманизм стремится объяснить мир из него самого.* Мир не нуждается ни в каком потустороннем обосновании; он объясняется не волшебством или злыми чарами. Причина состояния мира в нем самом. Показать мир таким, каков он есть, объяснить все изнутри, из его собственной природы – таков девиз ренессансного гуманизма.

Еще одна особенность искусства Возрождения: начиная с Боккаччо и Симоне Мартини катарсис как очищение зрителя страхом и состраданием сменяется очищением красотой и наслаждением.

Ренессансный гуманизм сосредоточил внимание на действительности, превратил ее в поле деятельности и провозглашал земной смысл жизни (цель жизни человека в нем самом). Эта художественная концепция жизни заключала в себе две возможности: 1) эгоцентрическое сосредоточение личности на себе; 2) выход человека к человечеству. В дальнейшем художественном развитии эти возможности будут реализованы в разных ветвях искусства.

Ренессансный гуманизм открыл состояние мира и выдвинул нового героя с активным характером и свободой воли.

Маньеризм – художественное направление эпохи Возрождения, возникшее в результате отталкивания от ренессансного гуманизма. Художественную концепцию мира и личности, представляемую маньеризмом, можно сформулировать так: изысканно элегантный человек в мире беззаботности и вычурной красоты. Маньеризм – художественный стиль, характеризующийся орнаментальностью языка, оригинальным синтаксисом и усложненной речью, экстравагантными персонажами.

Барокко – художественное направление эпохи Возрождения, отражающее кризисную для этой эпохи концепцию мира и личности, утверждающую экзальтированного, гуманного скептика-гедониста, живущего в неустойчивом, неудобном, несправедливом мире.

Рококо – художественное направление, близкое по времени и по некоторым художественным особенностям барокко и утверждающее художественную концепцию беззаботной жизни изысканной личности среди изящных вещей.

Своеобразным манифестом французского классицизма становится дидактическая поэма Н. Буало «Поэтическое искусство», обращенная, правда, к поэзии, но оказавшая общепризнанное влияние на становление художественного метода классицизма в целом. Знаменитый призыв Буало «любить мысль в стихах», по существу, являет собой кредо классицистской эстетики XVII в. с ее культом рационально-интеллектуального начала.

Теоретик французского классицизма Н. Буало, выделяя основные эстетические требования, отмечал следующие:

- подражание античным образцам как следствие утверждения абсолютности идеала прекрасного;
- разум как главный критерий художественной правды: «Учитесь мыслить вы, потом уже писать»;
- абстрактность художественного образа;
- дидактическая (поучительная) направленность произведения и искусства в целом;
- соблюдение правил трех единств (времени, места, действия) и др.

В области отношений человека с внешним миром классицизм видит два типа связей и положений – два уровня, из которых складывается философская картина мира. Первый уровень – это так называемый «естественный человек», биологическое существо, стоящее наряду со всеми предметами материального мира. Второй уровень концепции личности – это так называемый «общественный человек», гармонично включенный в социум в своем высшем, идеальном образе, сознающий, что его благо является неотъемлемой составляющей блага общего.

Таким образом, концепция человеческой личности в идеологии классицизма оказывается сложной и противоречивой: естественный (страстный) и общественный (разумный) человек – это один и тот же характер, раздираемый внутренними противоречиями и находящийся в ситуации выбора. Отсюда – типологический конфликт искусства классицизма, непосредственно вытекающий из подобной концепции личности. Источник конфликта – характер человека. В понимании эстетики классицизма характер – это именно идеальная ипостась человека – некий всеобщий вид человеческой природы и психологии, вневременный в своей сущности.

Основными составляющими характера являются страсти: любовь, лицемерие, мужество, скупость, чувство долга, зависть, патриотизм и т.д. Именно по преобладанию какой-то одной страсти характер и определяется: «влюбленный», «скупой», «завистник», «патриот». Все эти определения являются именно «характерами» в понимании классицистического эстетического сознания.

Просвещение, интеллектуальное и духовное движение конца 17 – начала 19 вв. в Европе и Северной Америке. Оно явилось естественным продолжением гуманизма Возрождения и рационализма начала Нового времени, заложивших основы просветительского мировоззрения: отказ от религиозного миропонимания и обращение к разуму как к единственному критерию познания человека и общества.

Ж.-Ж. Руссо (1712–1778) стал наиболее видным популяризатором идей Просвещения, введшим в рационалистическую прозу просветителей элементы чувствительности и красноречивого пафоса. Руссо предложил свой путь политического устройства общества. В трактате «Об общественном договоре, или Принципы политического права» (1762) он выдвинул идею народного суверенитета. По ней, правительство получает власть из рук народа в виде поручения, которое оно обязано выполнять в соответствии с народной волей. Если оно эту волю нарушает, то народ может ограничивать, видоизменять или отобрать данную им власть. Одним из средств такого возврата власти может стать насильственное свержение правительства. Идеи Руссо нашли свое дальнейшее развитие в теории и практике идеологов Великой французской революции.

Период немецкой классической эстетики приходится на вторую половину XVIII – первые десятилетия XIX в. Ее основу составили теоретические концепции И. Канта, Ф.

Шиллера, Ф. Шеллинга и Г. Гегеля. Обращает на себя внимание хронологическое совпадение этого периода с романтизмом и отчасти с Просвещением.

Эстетическое знание Канта, Шеллинга и Гегеля включено в контекст их общефилософской системы, выступающей в качестве некоей универсальной модели всего существующего. Эстетические учения более поздних этапов уже утрачивают это качество системности, обращаются к анализу отдельных аспектов и сторон философии искусства. Таким образом, в лице немецкой классической философии мы наблюдаем своего рода последнюю попытку европейской культуры представить целостное знание о всех аспектах существующего мира в рамках всеобъемлющей теоретической системы.

Тщательно анализируя отношения «окружающий мир – субъект», Кант выявляет границы познания («вещь в себе») и приходит к заключению, что формы связи мира и познающего его человека основаны на отношениях необходимости.

Совсем иная сфера человеческой активности – сфера морали, практического поведения, в которой человек выступает как существо свободное, самостоятельное, не обусловлен внешней необходимостью. Сфера искусства выступает в ней областью, где человек, движимый необходимостью, и человек, реализующий свободу, предстают в интегрированном единстве этих отношений. Таким образом, сама внутренняя логика побудила ученого к погружению в мир эстетики, которая стала завершающим этапом, венчающим все предыдущие философские построения.

Природу искусства он трактует как соединение противоположных начал: эмоциональности и разума, логики и интуиции, чувственного и понятийного знаний. В сфере художественного творчества примиряются разные полюса человека действующего, думающего и человека чувствующего. Одно из центральных понятий кантовской эстетики – понятие «целесообразность без цели», развивающее толкование бескорыстной природы художественного восприятия и художественного удовлетворения.

Подобно Канту, Шиллер считает, что некоей изначальной интегративностью обладают искусство и красота. Любое прекрасное явление в равной мере чувственно и духовно, в одинаковой степени пробуждает активность разума и эмоций. В какой мере искусство оказывается способным в новом, изменившемся мире выступать уникальным средоточием противоположных начал, т.е. сохранять свою классическую природу? Проблемам эволюции природы искусства и его возможностей в современном мире посвящены два основных теоретических труда Шиллера: «О наивной и сентиментальной поэзии» и «Письма об эстетическом воспитании». Под «наивной поэзией» Шиллер понимает искусство классической античности, под «сентиментальной» – современное ему искусство.

Гегелю принадлежит концепция глобальной исторической эволюции искусства, в которой философ выделял три стадии: символическую (искусство Востока), классическую (искусство античности) и романтическую (с конца средневековья до начала XIX в.). Главный стимул эволюции – взаимодействие материального и духовного начал в художественном творчестве, соотношение которых приводит в конечном счете к превалированию духовного (максимальное развитие рефлексии) и истончению материального. С этой концепцией связана и гегелевская теория лидирующих видов искусств, демонстрирующая на романтической стадии апофеоз музыки и лирической поэзии. Несмотря на очевидный схематизм концепции исторической эволюции искусства, Гегелю удалось нащупать ряд действительных пружин, определявших реальное бытие и миграцию видов искусств в истории.

Гегель стремится понять особое предназначение искусства в жизни человека, рассматривает наиболее распространенные точки зрения на этот счет. Имеющиеся ответы абсолютизируют, на его взгляд, отдельные возможности и стороны искусства, упуская из виду его субстанциальное ядро. Таковы, к примеру, взгляды, согласно которым ценность искусства заключается в его способности пробуждать в нас чувства, заражать «волнениями души», а также предположение о том, что искусство может служить средством морального воздействия.

Формирование и развитие в России революционно-демократической идеологии связано с именами В.Г. Белинского, А.И. Герцена, Н.Г. Чернышевского, Н.И. Добролюбова, Д.И. Писарева.

В.Г. Белинский стремился выделить общественные причины и обстоятельства появления и развития литературных направлений, состояние «читающей публики». Он пришел к заключению, что «исключительно эстетическая критика, которая хочет иметь дело только с поэтом и его произведением, не обращая внимания на место и время, где и когда писал поэт, на обстоятельства, подготовившие его к поэтическому поприщу и имевшие влияние на его поэтическую деятельность, потеряла теперь всякий кредит, сделалась невозможной»

Н.Г. Чернышевский подверг всестороннему критическому анализу немецкую идеалистическую эстетику, в частности гегелевскую, составлявшую тогда вершину мировой эстетической мысли и всю теорию «искусство для искусства». Понятия о прекрасном, писал Чернышевский, на самом деле являются «следствиями образа жизни» людей. Понятия о красоте у простого народа не сходны и даже противоположны с понятиями высших классов.

Г.В. Плеханов утверждал, что искусство и так называемая изящная литература выражают собой «стремления и настроения данного общества или – если мы имеем дело с обществом, разделенным на классы, – данного общественного класса». Он видел задачу объективного анализа искусства в переводе «с языка искусства на язык социологии, чтобы найти то, что может быть названо социологическим эквивалентом данного литературного явления».

Славянофильство зародилось в к. 1830-х, а в 1840–50-х собралось вокруг себя самые мощные национальные силы. Круг единомышленников-славянофилов был широк и объединял вокруг себя выдающихся русских писателей и ученых, таких как И.В. Киреевский, А.С. Хомяков, К.С. Аксаков, Ю.Ф. Самарин. Вокруг них группировались И.С. Аксаков, И.Д. Беляев, Д.А. Валуев, А.Ф. Гильфердинг, Н.Д. Иванишев, П.В. Киреевский, А.И. Кошелев, В.И. Ламанский, В.Н. Лешков, Н.А. Попов, В.А. Черкасский, Ф.В. Чижов. Славянофилов поддерживали и являлись выразителями их идей русские писатели С.Т. Аксаков, В.И. Даль, А.А. Григорьев, А.Н. Островский, Ф.И. Тютчев, Н.М. Языков и др. Мировоззренческие учения славянофилов оплодотворяли научную деятельность русских ученых Ф.И. Буслаева, О.М. Бодянского, Г.П. Галагана, В.И. Григоровича, И.И. Срезневского, М.А. Максимовича, Н.А. Ригельмана.

Исследуя главные черты славянофильского учения, прежде всего следует отметить его глубоко православный характер. Христианская вера и Церковь – фундамент человеческой жизни. Они одухотворяют жизнь, придают ей смысл, определяют историю, мораль, мышление, быт. И. В. Киреевский развил философскую систему, ставшую духовной основой славянофильства. Согласно Киреевскому, существуют 2 формы познания – рационалистическая (свойственная западному миру) и «живая», включающая в себя религиозные, этические и эстетические элементы. Гибель западной цивилизации, пораженной рационализмом, а фактически отсутствием веры, неизбежна.

Еще более последовательное понимание положительного влияния Православия на общественную жизнь нашло в трудах другого основоположника славянофильства А.С. Хомякова. Развивая русскую философию, он учил что движущей силой человечества является вера – религиозное движение в глубине народного духа. Анализируя тупиковый характер общественного развития Запада, Хомяков видит его спасение в принятии духовных истин Святой Руси.

К.С. Аксаков призывает русский народ «сойти с ложной дороги Запада на дорогу Святой Руси». Излагая идеи славянофильства, Аксаков фактически формулирует основные практические принципы русской духовной философии:

1. Вера православная – единое главное начало и основание.
2. Согласие жизни с верою.

3. Существование человека в обществе, другими словами, – союз естественный, живой, проникнутый единым духом, на одних началах воздвигнутый – союз народный.

4. Поглощение лица в народе.

5. Построение народной жизни на началах веры православной, поэтому исключение всех общественных соблазнов, как балов, театров и т.п. Сюда относится и отношение государственной власти к народу и жизни народной». Его брат И. С. Аксаков считал, что основой духовного возрождения человечества может быть союз славянских народов под руководством православного русского народа.

Соборность в учении славянофилов – целостное сочетание свободы и единства на основе их общей любви к одним и тем же абсолютным ценностям. Православие и соборное единение в любви, вере и жизни неизбежно ведут к целостности духа, служащей обязательным условием полнокровной деятельности людей, их воспитания и познания окружающего мира.

У славянофилов с особой силой развиваются идеи о целостности в человеке. Целостность в человеке есть иерархическая структура души: существуют «центральные силы нашего богообразного разума», вокруг которого должны располагаться все силы нашего духа: тут есть противоборство центральных и периферических сил души; особенное значение Хомяков придает уходу от свободы, который обуславливает тот парадокс, что, будучи призваны к свободе, будучи одарены этой силой, люди вольно ищут строя жизни, строя мысли, в котором царит необходимость.

Для православного русского человека может иметь истинное значение только один вид прогресса – духовно-нравственное совершенствование человека, преображение его души.

Славянофилы верили в высокое предназначение, особую миссию русского народа в борьбе с мировым злом. Большинство из них считали, что русским суждено заложить новые основы духовного просвещения, опирающегося на Православие. Именно в Православии, сохранившем в чистоте святоотеческое предание, возможно проявление высших потенций человека – любви, добротолубия, соборности, свободной стихии духа, устремленности к творчеству.

Славянофильство для России было органичным явлением. Рядом со славянофилами и вслед за ними развивались близкие и по мировоззрению (но не во всем согласные с ними) «почвенники», «охранители», «панслависты», православные националисты, объединенные в единое духовное поле. Главные черты которых таковы:

1. Отношение к России как к особому неповторимому миру, особой цивилизации.
2. Вера в спасительную роль Православия и самодержавной монархии.
3. Вера в особую миссию России, в ее особую всемирную задачу.
4. Противопоставление России Западу без отрицания того положительного, что западный мир до разделения Церквей внес в христианскую культуру.

Марксистская философия формируется в 40-х гг. XIX века. Её основоположники – немецкие мыслители – К. Маркс (1818 – 1883) и Ф. Энгельс (1820 – 1895). Они создали новый тип философии – диалектический и исторический материализм. К анализу проблем культуры они подходят исходя из своей общеполософской концепции. В произведениях Маркса и Энгельса можно встретить предельно широкое толкование культуры как качественной характеристики общества.

Вехи в развитии культуры Энгельс связывает с развитием производительных сил, социальных связей, практической деятельности (овладение огнём, изобретение лука, формирование речи, овладение гончарным ремеслом, приручение животных).

Рассматривая вопрос о происхождении культуры, марксизм устанавливает генетическую связь культуры с человеческим трудом, с производством материальных благ.

Важную роль в развитии культуры сыграло общественное разделение труда. Первоначально духовное производство было непосредственно вплетено в материальную деятельность. Маркс показывает это на примере искусства. Он отмечает, что

древнее искусство было непосредственно вплетено в человеческий труд, сопровождало его и духовно подготавливало. Например, первобытный танец был и танцем, и ритуалом, и репетицией настоящей охоты. В труде обнаруживались и осваивались художественные средства: красящие вещества, выразительные формы, звучащие предметы.

Процесс отделения умственного труда от физического был вызван исторической необходимостью. Потребовалось наличие такого социального слоя людей, которые были бы освобождены от повседневной изнурительной работы и могли всецело посвятить себя управленческой, научной и художественной деятельности. Ф.Энгельс отмечал, что «рабство создало условия для расцвета культуры древнего мира – для греческой культуры. Без рабства не было бы греческого государства, греческого искусства и науки». Выделившись как особая сфера человеческой деятельности, духовная культура не становится пассивным отражением экономических процессов. Она приобретает относительную самостоятельность в своём развитии.

Закономерности развития культуры:

1. Линия развития экономики и линия развития тех или иных видов духовной культуры могут не совпадать (это вовсе не означает, что культура не зависит от экономики).

2. Каждый вид культуры имеет свою внутреннюю логику развития.

3. С этим связана другая важная закономерность развития культуры – взаимосвязь, взаимодействие различных видов культуры. Все виды культуры оказывают влияние друг на друга и на экономический базис.

4. Относительная самостоятельность в развитии культуры проявляется и в том, что существует культурное наследование, преемственность. Преемственность заключается в использовании достижений предшествующих поколений, прошлых исторических эпох. Благодаря тому, что существует преемственность, развитие культуры приобретает поступательный характер.

Маркс и Энгельс применяют к историческому анализу культуры формационный подход. Общественно-экономическая формация – это конкретно-исторический тип общества, взятый в единстве всех его сторон. В основе ОЭФ лежит способ производства материальных благ. Формационные типы культуры: первобытно-общинный, рабовладельческий, феодальный, капиталистический и коммунистический.

В.И. Ленин (1870-1924) творчески развил учение марксизма в новой исторической обстановке. Он показал роль преемственности в процессе создания социалистической культуры в нашей стране. Он выступал против идеологов Пролеткульта, которые призывали отбросить культурное наследие прошлого. Ленин считал, что «нужно взять всю культуру, которую нам оставил капитализм – всю науку, технику, все знания, искусство – и из неё построить социализм». Большое внимание Ленин уделял проблемам культурной революции. Он считал, что культурная революция должна решить три важнейших задачи:

1. достижение уровня цивилизованных стран Запада

2. открытие доступа трудящимся к производству и потреблению культурных ценностей.

С этой целью была проведена национализация; формирование нового человека – человека с социалистическим мировоззрением, всесторонне развитой личности. Путь к формированию такой личности – образование, воспитательная, идеологическая работа. И начинать решение этой сложнейшей задачи пришлось с ликвидации неграмотности.

Русский философский Ренессанс, или Возрождение русской религиозно-идеалистической философии базировался на двух основных идейных источниках: на предшествующем развитии мировой философии и культуры, с одной стороны, и с другой – на длительном процессе развития отечественной философии. Русская религиозно-идеалистическая философия начала 20 в. как бы следовала по пути славянофилов. Однако она отличалась от них положительной оценкой современных им исканий западной философской мысли. Представители: В.С. Соловьев, С.Л. Франк, Л.П. Карсавин, С.Н.

Булгаков, И.А. Ильин, М.О. Гершензон, Н.А. Бердяев, Л.И. Шестов, П.А. Флоренский, С.Н. и Е.Н. Трубецкие, А. Белый, Вяч. Иванов, Д.С. Мережковский и др.

Бердяев был прежде всего философом-моралистом. Своеобразие бердяевского подхода состоит в том, что нравственное возвышение людей, по его мнению, не может делом одиначек, а достигается только путем преодоления изолированности людей друг от друга.

Л. Шестов своим творчеством он наиболее ярко выразил основное содержание Ренессанса – стремление утвердить религиозную философию, основанную на вере и развенчать философию рационализма. Свою главную идею – утверждение философии теоцентризма, всецело основанной на вере, Шестов обосновывает путем доказательства иррациональности бытия и острой критики философии рационализма. Главный вывод Шестова: истинная философия вытекает из того, что есть Бог.

Критически относясь к философии В. Соловьева в целом, П.А. Флоренский обычно избегает самого термина «всеединство». Но именно всеединство – основной принцип бытия. Сущностью всеединства у Флоренского является любовь, создающая и скрепляющая единство.

Известным последователем философии В. Соловьева был также С.Л. Франк. Основной мотив его философии – стремление примирить рациональную мысль и религиозную веру. По мнению Франка, всякая вещь и всякое существо в мире есть нечто большее и иное, чем все, сто мы когда-либо сможем о нем узнать. Поэтому только при соединении рационального и иррационального, интуитивного способов постижения может быть раскрыт сам предмет в его трансцендентальной реальности.

Западная философия конца XIX – начала XX вв. характеризуется разнообразием различных течений, проблем и методов, нередко противостоящих друг другу. Различия между философскими направлениями связаны, в первую очередь, с оценкой роли науки и техники в жизни общества. В данном отношении сложилось 2 основных направления:

1. сциентизм (технократизм), представители которого придают развитию науки и техники ведущее значение в развитии человеческой культуры;
2. антисциентизм, представители которого сосредотачивают внимание на проблемах и опасностях, порождаемых научно-техническим прогрессом, а также высказывают опасение, что развитие техники приводит к утрате духовных, гуманитарных ценностей.

Экзистенциализм – одно из главных направлений в философии XX в. Философия экзистенциализма стала попыткой осмысления проблемы выживания человека в ситуации острого социального кризиса, при крушении привычных систем ценностей, норм, стереотипов мышления и когда человек находится на грани жизни и смерти. Представители: немецкие философы Мартин Хайдеггер и Карл Ясперс, французские – Жан Поль Сартр и Альберт Камю.

Идеи экзистенциалистов:

1. Идея абсурда (заниматься постижением мира бессмысленно, так как в мире господствует абсурд, т.е. отсутствие смысла);
2. Идея экзистенции (предметом изучения является человек, его существование – экзистенция – жизнь конкретного человека, причём не внешняя, предметно-вещественная жизнь, а исключительно внутренняя, духовная жизнь, мир мыслей и переживаний);
3. Идея свободы (человек свободен в том смысле, что может по-разному относиться к той или иной ситуации);
4. Идея выбора (человек всё время должен выбирать ту или иную форму своего поведения, ориентироваться на те или иные ценности, нормы, идеалы);
5. Идея личной ответственности.

Персонализм (Э.Мунье, Ж.Лакруа и др.) формируется в 20-30-е гг. В центре внимания – проблема личности, ее свободы. Персонализм рассматривает человека в его постоянной связи с внешним миром. В реальном мире, в конкретных жизненных ситуациях происходит становление личности – персонализация. Главное качество личности – свобода, понимаемая как свобода выбора. Личность проявляется во взаимодействии с внешним миром и в

сосредоточении на своем внутреннем мире, причем эти 2 аспекта тесно взаимосвязаны. Основой этой взаимосвязи является творчество и человеческая коммуникация.

Задачи искусствознания как источника предыстории психологии искусства (Бахтин): эстетический анализ содержания эстетической деятельности (творчества и созерцания), направленной на художественное произведение; объяснение самого процесса возникновения эстетического объекта; понимание внешнего материального произведения в единстве с эстетическим объектом как осуществляющим его, как «технического» аппарата эстетического свершения.

Переходя к характеристике формы художественного произведения, Бахтин прежде всего обращает внимание на ограниченность психологизма, который понимает форму только как «технику». Бахтин считает, что лишь понимание автора как самого существенного момента эстетического объекта дает правильную методологическую базу для психологического, биографического и исторического изучения его.

Психологическое познание (по Бахтину) – это «изучение не только механизмов психики, но и ее конкретного содержания». Человеческая психика, не переставая быть чисто природным явлением (функцией мозга), изначально включена в систему социальной деятельности, в систему общественной жизни и в этом аспекте выступает не как природное, а как социальное, культурное явление. Именно в этом отношении она и представляет наибольший интерес при анализе художественного творчества. Человеческая психика – это не просто деятельность мозга, а деятельность при помощи мозга и осуществляемая человеком как личностью.

Художник – это не только социальная индивидуальность, но и природная. Эта сторона его индивидуальности входит в качестве составляющей в художественный процесс и в его результат – произведение искусства. Мы уже говорили, что психика как продукт мозга – это чисто природное явление, природная предпосылка человеческой психики как явления социального. Речь идет о проблеме двойной детерминации психики. То, что психика как природное явление зависит от внутренних (эндогенных), в частности от генетических, особенностей мозга, не подлежит сомнению. Споры вызывает вопрос о том, влияют ли эти особенности на собственно человеческую психику, на личность. Мы разделяем точку зрения тех ученых, которые указывают на зависимость целого ряда черт личности (темперамента, работоспособности и др.) от типологических свойств нервной системы (Теплов Б.М., Небылицын В.Д.).

Г.Т. Фехнер, В. Вундт, Т. Липпс, изучая проблематику художественного восприятия, заложили основы психологической эстетики.

Согласно К. Гирцу, искусство – это символическое выражение культурного опыта, чье значение подлежит «расшифровке» в контексте повседневной жизни и социального воображения. Такое определение позволяет рассмотреть искусство в оптиках психологии социального познания и психологии повседневности. Показывается, что все известные парадигмы и теории социального познания XX столетия (психоаналитическая, необихевиористская, нейрокогнитивная, интеракционистская и конструкционистская) так или иначе апеллировали к эстетике.

В современной эпистемологической ситуации плюрализма и полипарадигмальности становится возможным говорить о сближении научного и художественного познания, что предсказывалось ранее в эстетических и психологических концепциях Л.С. Выготского и Г.Г. Шпета. Формула Г. Шпета, согласно которой искусство – «не только коррелят и добавление к объективному знанию, служащее расширению нашего культурного кругозора», но еще и средство восстановления единства культурного бытия, становится центральной для эстетической парадигмы, чьи сторонники обращаются к языкам искусства как способам репрезентации трансформаций социального познания в транзитивном обществе. Эстетическая парадигма – запоздалый ответ на давнее предложение А. Варбурга создать историю психологии человеческого выражения, которая объединит усилия различных наук и искусства на пути к целостному пониманию человека. Именно открытость художественного

произведения (как, впрочем, и любой научной концепции) для интерпретаций, провозглашаемая эстетической парадигмой вслед за У. Эко, оказывается созвучной неопределенности актуального исторического момента.

Современная психология искусства отмечена большим объемом исследований, образующих достаточно самостоятельную сферу эстетического знания. Вместе с тем становление этой междисциплинарной области знания произошло не так давно и было связано с выделением во второй половине XIX в. психологии в самостоятельную науку.

Первые специальные работы по психологии искусства сразу же обнаружили свой междисциплинарный характер. Естественно, что не все школы и направления психологической науки одинаково близки к разработке проблем психологии искусства. Особое значение для эстетико-психологического анализа имеют, как минимум, три направления: ассоциативная психология, гештальтпсихология и теория бессознательного. Ассоциативная психология изучает способы соединения представлений по определенным правилам. В свое время вклад в становление ассоциативной психологии внес еще Аристотель, писавший о том, что представления соединяются по принципам смежности, сходства и контрасту. Ассоциативная психология важна для изучения механизмов художественного восприятия, изучения принципов взаимодействия образной системы художественного текста. Существенное значение для художественно-эстетических исследований имеет гештальтпсихология – направление, разрабатывающее природу психики человека с позиций теории целостности. Выявление единства действия осознаваемых и безотчетных стимулов, типов личностей и темпераментов напрямую связано с изучением психологического своеобразия фигуры художника. И наконец, чрезвычайную важность представляют разработки теории бессознательного, проливающей свет на малоизученные процессы художественного творчества и художественного восприятия.

Несмотря на интенсивное развитие прикладных психологических исследований в конце XIX в., психологическая и философская науки этого времени пришли к выводу, что величайшие тайны человеческого поведения и творчества невозможно дедуцировать только из внешней реальности или только из внутренних физиологических процессов. Нет таких научных процедур, которые могли бы полностью «десакрализировать» то или иное психическое действие и побуждение. Каждый из отдельных научных подходов обнаруживает закономерности на своей территории, но целое (человек) не может быть объяснено через сумму частей.

Подобная ситуация явилась благоприятной почвой для возникновения психологической концепции Зигмунда Фрейда (1856-1939), получившей большую известность и за пределами психологии. Важно отметить, что интерес к проблемам бессознательного в науке наблюдался задолго до З. Фрейда. Скажем, в Древнем Египте существовала практика, когда врачи прикрепляли к изголовью кровати больного специальную табличку и записывали весь бред, который тот излагал в состоянии невменяемости. Последующее толкование этого текста, как считали врачи, могло приблизить к постановке диагноза. В основе такого метода лежала важная посылка: уже изначально человек знает о себе все, но в рациональном, социально «фокусированном» состоянии он не способен выразить это.

В период деятельности Фрейда в психологии в целом доминировало негативное определение бессознательного. Причина особой привлекательности концепции Фрейда состояла в ее интегративности. Австрийский исследователь начинал как врач, занимался лечением неврозов. Полученные обобщения привели его к выходу в проблематику истории культуры, социологии, философии. Таким образом, и биотропные, и социотропные подходы в системе Фрейда представлены в единстве. С большой исторической дистанции можно оценить мужество Фрейда, отважившегося разрушить предрассудки и стремившегося к познанию самых закрытых сфер человеческой психики.

Как известно, Фрейд разработал, по его словам, новую «археологию личности», выдвинул гипотезу о том, что в основе любых форм человеческой активности лежит единый

стимул, а именно – стремление к удовольствию. Все модусы поведения и, особенно, творчества так или иначе находятся в зависимости от потребности удовлетворения, получения удовольствия. Корень невротических состояний личности, по мысли психолога, лежит в тенденциях развития цивилизации, эволюционирующей в противовес интересам отдельной личности, набрасывающей узду на полноту проявления индивидом своих склонностей. Конфликт современной культуры с эгоистическими устремлениями людей выражается в усилении всевозможных табу, запретов, насаждении унифицированных норм. Все они оказывают искажающее воздействие на возможности эмоционального самовыражения, тормозят и загоняют внутрь многие естественные порывы. Все линии эмоциональной жизни человека фокусируются, по мнению Фрейда, в единой страсти, которую он обозначает как либидо. Либидо понимается не просто как стремление к сексуальному удовольствию, а в широком смысле – как энергия, которую излучает пол. Энергия либидо конфигурируется в ряде комплексов: в эдиповом комплексе, в комплексе априорной бисексуальности и в комплексе агрессивности, направленной как вовне, так и вовнутрь человека. Общество не может дать выход всем побуждениям индивида без исключения. Отсюда и возникают превращенные формы сексуальности, находящие выражение в разных видах творчества и поведения человека, которые есть осуществление процесса сублимации, т.е. непрямого, превращенного действия либидо.

Любые психические травмы, особенно детские, изменяют формы сексуальных фантазий человека, воздействуют на особенности его сексуальной ориентации, трансформируются в особенностях художественного творчества. «Современная культура не допускает сексуальность как самостоятельный источник наслаждения и склонна терпеть ее только в качестве до сих пор незаменимого источника размножения», – приходил к выводу Фрейд. Корыстное, калечащее отношение общества к человеку способна ослабить процедура психоанализа. Техника психоанализа строится так, чтобы помочь индивиду осознать вытесненный аффект, найти объяснение патологическим реакциям и тем самым помочь ему «раздраматизировать» свое состояние.

Основные посылки теории психоанализа можно свести к трем: (1) аффективно окрашенные впечатления, будучи вытесненными, продолжают оказывать действие на человека и его поведение; (2) источник патологических изменений самим больным не осознается; (3) для того чтобы добиться эффекта, необходимо освобождение от травмирующих впечатлений ничем не скованным рассказом. Обнаруживая, чему соответствуют речевые ассоциации не во внешнем, а во внутреннем мире пациента, психиатр затем помогает человеку понять природу травмирующего аффекта и тем самым освобождает от его разрушительного действия. Особую роль в постижении первоэлементов глубинной психологии имеют сбивки, ошибки, замешательства в потоке речевых ассоциаций пациента. Сознание, как полагал Фрейд, обладает защитными механизмами. Болезненные, аффективно окрашенные воспоминания сознание стремится вытеснить, сублимировать, разложить на отдельные элементы. Отсюда важный вывод ученого: невроз необходимо лечить, воздействуя не на организм, а на личность. Необходимо раскрыть «зонтик сознания», маскирующий непостижимые для индивида мотивы.

Неудовлетворенные влечения ведут к далеко идущим последствиям. Во множестве трудов Фрейд разрабатывает теорию либидо, трактуя его как мощное мотивационное начало, всегда готовое пробиться через цензуру сознания. Либидо разряжается и получает воплощение в самых разных формах человеческого поведения и творчества. Сооружение плотин вокруг сексуальных прихотей взрослых бесперспективно, но понять их особую окрашенность можно, анализируя детские переживания человека. На этих посылках построены методы Фрейда, которые он реализует в работах «Леонардо да Винчи» и «Достоевский и отцеубийство». На разнообразных примерах Фрейд стремится показать, как специфическая сексуальность обуславливает своеобразное течение творческих процессов, как психические комплексы крупных художников преломляются в их произведениях, в тематическо-образном строе, в художественно-мотивационных решениях.

Вместе с тем важно отметить, что психоаналитические поиски в сфере художественного творчества не приносят чего-то существенно нового для понимания содержательности самих произведений искусства. Пафос фрейдовского анализа направлен на отыскание в художественных творениях знаков-символов, подтверждающих его «диагноз» тому или иному художнику как личности. В этом смысле любой художник предстает для Фрейда в качестве обычного пациента. Этим объясняется и особый ракурс его работ – они сконцентрированы на психологии художественной личности, а не на психологии художественного текста.

Новый этап в разработке психологической проблематики искусства был ознаменован появлением такой фигуры, как Карл Густав Юнг (1875-1961). Юнг был учеником Фрейда, однако серьезно критиковал своего учителя во многом за гипертрофию роли индивидуальных сексуальных комплексов в творчестве и деятельности отдельных личностей. То, что применимо к художнику как к личности, неприменимо к нему как к творцу, считал Юнг, полагая, что ошибка Фрейда состояла в том, что природа невротизма толковалась им симптоматически, а не символически. То есть художественные произведения, несущие на себе отпечаток индивидуальных психических комплексов творца, трактовались Фрейдом как своего рода рефлекс.

Однако такой взгляд необычайно упрощает понимание истоков художественных творений. Рождение каждого крупного произведения, по мысли К. Юнга, всегда связано с действием мощных сил, дремлющих в коллективном бессознательном, проявляющим себя через творчество отдельного художника. Сущность произведения поэтому состоит не в обремененности персональными особенностями, специфическая художническая психология есть вещь коллективная. Достоинства произведения состоят в его возможностях выражать глубины всеобщего духа.

Художественное творчество, по Юнгу, действительно испытывает сильное воздействие бессознательного начала. Однако последнему свойственна не столько индивидуальная окраска, сколько всеобщие ментальные качества той или иной общности, к которой принадлежит творец. Подобно древнему человеку художник мог бы сказать: «Не я думаю, а во мне думается». Проникновение создателя произведения в коллективное бессознательное – одно из важнейших условий продуктивности художественного творчества. «Поэтому и не в состоянии отдельный индивид развернуть свои силы в полной мере, если одно из тех коллективных представлений, что зовутся идеалами, не придет ему на помощь и не развяжет всю силу инстинкта, ключ к которой обычная сознательная воля сама найти никогда не в состоянии».

Юнг не отрицает те психические комплексы, которые живут в индивиде и которые сформулировал Фрейд. Однако он истолковывает их по-иному, рассматривая в качестве архетипов. Архетипы, согласно Юнгу, выступают как всеобщие образы, формы, идеи, представляющие собой доопытные формы знания, бессознательные мыслеформы. Коллективные образы наиболее явно претворились в формах народного фантазирования и творчества.

Разрабатывая эту линию, ученый внес весомый вклад в теорию мифа. Юнг убежден, что коллективные образы так или иначе определяют природу творческой фантазии и отдельного художника. Наблюдение над повсеместностью схожих мифотворческих мотивов у народов, которые никогда не приходили в соприкосновение друг с другом, привело К. Юнга к идее об укорененности истоков мифотворчества и фантазирования в общей природе людей.

Продуктивной явилась и разработка Юнгом теории психологического и визионерского типов творчества. Психологический тип творчества основан на художественном воплощении знакомых и повторяющихся переживаний, повседневных людских скорбей и радостей. Психологический тип творчества эксплуатирует «дневное» содержание человеческого сознания, которое «высветляется в своем поэтическом оформлении». Переживание, которое культивирует визионерский тип творчества, напротив, заполняет все наше существо ощущением непостижимой тайны. Визионерский тип

творчества – это взгляд в бездну, в глубины становящегося, но еще не ставшего, в скрытые первоосновы человеческой души. Именно такого рода первопереживание приближает к постижению онтологической сущности мира. Примеры художественного творчества, отмеченные визионерской окраской, по мысли Юнга, – это вторая часть «Фауста» Гете, дионисийские переживания Ницше, творчество Вагнера, рисунки и стихотворения У. Блейка, философско-поэтическое творчество Я. Бёме, а также грандиозные и забавные образы Э. Гофмана. «Ничто из области дневной жизни человека, – пишет К. Юнг, – не находит здесь отзвука, но взамен этого оживают сновидения, ночные страхи, жуткие предчувствия темных уголков души».

Нередко визионерский тип творчества граничит с такого рода изложением и фантазированием, которые можно встретить в воображении душевнобольных. Не следует, однако, ни в коей мере сводить визионерский тип творчества к личному опыту и индивидуальным комплексам. Такое сведение сделало бы визионерский тип творчества, прорывающийся к чему-то неизъяснимому, приоткрывающему завесу над тайной бытия, простой личностной компенсацией или творческой сублимацией. Именно потрясающее прозрение, лежащее по ту сторону человеческого, и позволяет толковать визионерское переживание как глубинное проникновение художника с помощью символов, языка искусства в природу мироздания, в душу культуры.

Общий пафос творчества Юнга, как видим, во многом оппозиционен пафосу Фрейда. Фрейд в значительной мере может быть истолкован как рационалист, много усилий потративший на то, чтобы выявить границы и превращенные формы действия подсознательного с целью научить человека управлять этим подсознательным, т.е. обуздать его, заставить подсознательное действовать в интересах сознания. Напротив, вся система размышлений Юнга показывает, что в бессознательном он видит ценнейшую часть внутреннего мира человека. Доверие к бессознательному – это доверие к глубинным основам жизни, которыми наделен каждый человек. Фрейд полагал, что невроз есть помеха полноценной жизни, то, от чего следует избавляться. Счастливый человек, по мысли Фрейда, не фантазирует, невротик же фантазирует всегда, поскольку не вполне способен «легально» реализовать свои желания.

Иную позицию занимает Юнг, считая, что в определенной мере невротическое состояние творчески продуктивно, является уделом художника. «Относительная непригодность есть по-настоящему его преимущество, оно помогает ему держаться в стороне от протоптанного тракта, следовать душевному влечению и обретать то, чего другие были лишены, сами того не подозревая», – пишет Юнг. Большая сила неосознанных внутренних влечений, нереализованных порывов есть обещание и предпосылка творческого акта. Таким образом, Юнг настаивал на том, что не следует искоренять бессознательное, оно способно дополнять сознание и плодотворно сотрудничать с ним. На этом выводе К. Юнга были основаны многие последующие психологические теории искусства, а также сама художественная практика – творчество М. Пруста, Дж. Джойса, Д. Лоуренса, В. Вулфа, которым юнгианские положения послали сильный импульс, помогли сформулировать собственные творческие манифесты.

Определенные традиции психологического анализа к первым десятилетиям XX в. накопила и отечественная наука. Так, уже у литературоведа, фольклориста Александра Николаевича Веселовского (1838-1906) проявляется внимание к изучению психологических истоков художественной и литературной композиции, к психологии формообразования в искусстве в целом. Анализируя историческое развитие эпитетов, Веселовский показал, что их эволюция происходит через непрерывные психологические скрещивания. Образование всех метафор и эпитетов, по его мнению, осуществляется благодаря «бессознательной игре логики». Результаты действия этих механизмов проявляются в таких эпитетах, как «черная тоска», «мертвая тишина», в выразительных поэтических формулах «цветы, шепчущие друг другу душистые сказки», «мысли пурпурные, мысли лазурные» и т.п.

А.Н. Веселовский склонен полагать, что «история эпитета есть история поэтического стиля в сокращенном издании», настолько емко эпитет аккумулирует в себе существенные характеристики породившей его культуры. Поэтические эпитеты оказываются суггестивными, т.е. обладают огромной силой внушения, именно потому, что созданы не просто путем экспериментов с языком, а на основе психологического скрещивания, т.е. наделения способов художественной выразительности человечески-духовным содержанием. Веселовский развивал взгляд на поэтические формулы как определенные «нервные узлы», прикосновение к которым будит в нас ряды определенных образов.

Значительным этапом в развитии отечественной психологии искусства явилась и деятельность так называемой харьковской психологической школы, основоположником которой был Александр Афанасьевич Потебня (1835-1891). Главные усилия Потебни были направлены на выяснение вопроса: в какой мере концептуальные формы поэзии и литературы зависят от их грамматических форм? Много усилий ученый потратил на то, чтобы исследовать механизмы переработки чувственного опыта человеческим сознанием, ведущие к образованию поэтического языка особого качества. Подлинно поэтический язык «есть средство не выражать готовую мысль, а создавать ее». Новые соединения, непривычные комбинации слов рожают новую форму, существенно изменяющую смысл обозначаемого. Истина поэтического образа, по мнению Потебни, состоит в способности возбуждения поэтической деятельности у того, кто этот образ воспринимает. Между поэтическим образом и его внехудожественным значением всегда существует неравенство, уничтожение которого привело бы к уничтожению поэтического качества. Поэтичность образа тем выше, чем больше он располагает читателя или слушателя к сотворчеству.

В процессе обыденной и поэтической речи уже полученные впечатления подвергаются новым изменениям, вторичное восприятие явления происходит на основе отождествления объясняющего и объясняемого. Как звук получает значение? Через внутреннюю форму слова. Внутренняя форма показывает, какой представляется человеку его собственная мысль. Это объясняет, почему в одном языке может быть много слов для объяснения одного и того же предмета.

А.А. Потебня видит три источника образования слов. Первый исходит из сближения восприятий слуха и зрения. Низкий тон мы так или иначе сравниваем с темнотой, высокий – со светом, в ряду гласных находим сходство с гаммой цветов. Следующим источником словообразования являются звукоподражательные сочетания. Слово «кукушка» имитирует звук кукования, воробей – от соединения «вора бей» и т.д. В качестве третьего источника Потебня выделяет символизм звука. Слово «стол» родилось от слова «стлать», сыр – от слова «сырой» и т.п. При кажущейся произвольности в образовании литературно-художественных образов и метафор большинство из них несет на себе отпечаток действия обозначенных механизмов.

А.А. Потебня уделял много внимания и изучению психологии художественного восприятия, отмечая, как всякий раз что-то меняется в самой мысли, когда она входит в сознание. К числу продуктивных необходимо отнести разработанный им механизм апперцепции, раскрывающий роль объективных и субъективных факторов в процессе восприятия. У Потебни было немало последователей, к числу которых относится прежде всего Д.Н. Овсяннико-Куликовский, создавший ряд трудов по психологии творчества.

Заметное влияние на развитие интереса к психологии художественного творчества оказал Н.А. Бердяев. Исследователь толкует творческий акт как процесс самопревышения, как способность выхода за пределы собственной субъективности и за границы данного мира. Отстаивая гуманистические и антирационалистические мотивы творческого акта, философ резко разделяет адаптированные формы деятельности и собственно творчество, способное прорываться в мир неявленных сущностей. Вопреки известной позиции Гете («классическое – здоровое, романтическое – болезненное») Бердяев утверждает: «Романтизм здорово хочет откровения человека; классицизм болезненно хочет прикрытия человека». В творчестве

романтиков происходит внутреннее самораскрытие человека, освобождение от классицистских шаблонов, от рутинного, общепринятого.

Главный пафос теории творчества Бердяева – в отстаивании права человека на индивидуальность, самобытность. Он высоко оценивает те типы творчества, которые всячески стимулируют внутреннюю активность человека, развивают его индивидуальное самосознание. Философа критиковали за умаление принципа соборности в трактовке процессов художественного восприятия и творчества. В свою очередь Бердяев настойчиво продолжал утверждать, что именно в соборном сознании коренятся истоки индивидуальной безответственности, нейтрализуются понятия личной чести и личного достоинства. Ценность природы творчества заключается в том, что оно всегда развивается в оппозиции к нормативности и шире – в оппозиции к любому рационализму.

Существенной вехой в развитии психологической проблематики искусства уже в советский период явилось творчество Льва Семеновича Выготского (1896-1934). Основные работы по психологии искусства ученый создал в 20-30-х годах. Большинство из них были изданы под названием «Психология искусства» только в 1968 г. Особенность художественно-психологического анализа, осуществленного Л.С. Выготским, состоит в тщательном изучении разных аспектов психологии художественного текста. Если подходы А.А. Потебни, А.Н. Веселовского, Н.А. Бердяева в большей мере отмечены интересом к процессуальной стороне творчества, т.е. психологическим проблемам, возникающим в процессе создания произведения искусства, то Л.С. Выготский перефокусирует свое внимание на результат этого процесса и его психологическое своеобразие.

Любой художественный текст – произведение литературы, музыки, изобразительного искусства – ученый рассматривает как образование, воплотившее угаснувший в нем творческий процесс. Следовательно, все сопряжения этого текста, проявляющиеся в художественной композиции, ритмо-синтаксических формулах, сюжетной схеме, могут быть рассмотрены в аспекте их психологических функций, предопределяющих характер воздействия данного произведения. На этой основе Выготский выявляет ряд механизмов художественного смыслообразования, разрабатывает теорию катарсиса в искусстве. Многие из разработанных Выготским подходов были подхвачены исследованиями по исторической психологии, ставившими своей задачей рассмотреть художественный текст в качестве культурного памятника, воплощающего своеобразие эмоциональных, ментальных, психических состояний людей ушедших эпох.

Развитие психологии в XX в. характеризуется чрезвычайным многообразием разных школ, направлений, течений. Интерес к психологии сегодня огромен и постоянно растет. В силу этого психологическая наука все время меняет свою структуру: в ней возникают новые методы общетеоретического и прикладного анализа искусства и художественного творчества, развивающиеся на границе психологии и эстетики, психологии и физиологии высшей нервной деятельности, психологии и философии. Те авторы, о которых шла речь в этой главе, заложили фундамент психологических подходов к анализу искусства, сформулировали ряд узловых проблем, наметили способы их решения, которые впоследствии оспаривались, отвергались, дополнялись, но так или иначе выступили почвой развертывания новых поисков в психологии искусства на протяжении всего XX столетия.

Тема 3. Психологическое содержание искусства и уровни его постижения

Искусство как отражение жизни человеческого духа, как «преображение» чувственного и его одухотворение (Гегель).

Искусство как художественное отражение мира и как сфера реализации художественного творчества. Обусловленность художественного отражения природой художественной деятельности, особым духовно-практическим способом освоения мира и особым типом психической активности художника.

Эстетическое чувство как активное энергетическое основание художественного творчества. Духовно-интегративная роль эмоциональности в целостном воссоздании

искусством духовной жизни человека. Произведение искусства как единство мыслей и чувств, как отражение психической целостности художника.

Искусство как особая художественная реальность, выражающая личностное отношение художника к постижению и аккумуляции универсального человеческого опыта. Фантазия как художественное отражение реальности и ее моделирование. Богатство ассоциаций как психологическая основа создания образов искусства. Философско-психологический смысл художественных обобщений (отбор существенного и закономерного; раскрытие типических характеров и ситуаций; создание ценностно-значимой художественной картины мира; отражение скрытых, еще не познанных тенденций развивающейся реальности). Искусство как интуитивный способ общения с действительностью и ее постижения (Б. Кроче, А. Бергсон, Г. Рид и др.). Уникальный опыт искусства в опережающем отражении человеческого бытия, постижении и предвосхищении будущего.

Искусство как тип художественно-образного воспроизведения действительности, мера достоверности и художественной условности. Уникальность актов художественного познания, их отличие от других форм отображения действительности.

Искусство как одна из символических и наиболее динамичных форм духовной культуры, осваивающая мир посредством системы образов. Архетип и символ (К.-Г. Юнг).

Метафора как средство образной выразительности в искусстве, как основа создания чувственно-конкретного, рельефного образа, выражающего живые, но скрытые, глубоко запятанные чувства, усиливающие впечатление. Метафора как воплощение многозначной природы художественного образа. Аллегорический смысл художественного образа, его психологическое основание.

Традиции и новации в искусстве, их психологический смысл. Канон в искусстве, психологические особенности отношения к нему в разные исторические эпохи. Стили в искусстве, их психологическое своеобразие (при разработке, воплощении и заимствовании). Стилизация как подражание внешним формам какого-либо определенного стиля. Преемственность, небанальность и эпигонство в искусстве с точки зрения психологии.

Феномен изощренности, остроты, утончения в культуре и творчестве. Изощренность как реальная психологическая потребность, как принцип человеческой жизнедеятельности, определяющий технологические моменты саморазвития, скрытые механизмы самоорганизации человека и общества.

Психологические закономерности художественного творчества. Искусство как сублимация всеобщей энергии, а не только сексуальной. Специфика психической регуляции процесса художественного творчества.

Уровни постижения психологии искусства. Пространство и время, их роль в создании и освоении явлений искусства. Личностный и процессуальный аспекты психологии искусства. Понятие «душа» в анализе проблем психологии искусства.

Искусство – важная составная часть духовной культуры человечества, форма познания и отражения окружающей человека действительности. По потенциалу осмысления и преобразования действительности искусство не уступает науке. Однако способы осмысления мира наукой и искусством различны: если наука использует для этого строгие и однозначные понятия, то искусство – художественные образы.

Искусство как самостоятельная форма общественного сознания и как отрасль духовного производства выросло из производства материального, было первоначально вплетено в него в качестве хотя и эстетического, но сугубо утилитарного момента. Человек по натуре художник, и он всюду так или иначе стремится вносить красоту. Эстетическая деятельность человека постоянно проявляется в труде, быту, общественной жизни, а не только в искусстве. Происходит эстетическое освоение мира человеком общественным.

Знание специфики языка искусства – необходимое, но недостаточное условие его понимания, которое предполагает умение ориентироваться в сложной структуре целостного художественного произведения. В нем получает свою реализацию основное

коммуникативное намерение автора, которое определяет содержание и структуру всех остальных его частей.

В самом распространенном значении понимание определяется как экспликация заложенного в произведении авторского смысла либо наделение смыслом, открытие или создание смысла, который автор произведения не предусматривал. Понимание – важнейшее условие восприятия феноменов культуры. Не случайно философская герменевтика определяет понимание как способ бытия человека и бытия культуры.

Всякое произведение искусства представляет собой единство дискретности и непрерывности: оно состоит из знаков и предложений любого языка, объединенных в некоторое смысловое целое. При ближайшем рассмотрении оно «распадается» на ряд относительно самостоятельных, разнообразных по величине и значимости частей, подчиненных единому замыслу.

Мысль автора получает конкретное существование для других в результате ее выражения («опредмечивания») в слове или другом знаке, или тексте. «Декодировать» (выявить) смысл сказанного – задача реципиента, т. е. того, для кого данное высказывание предназначено.

Любой смысл, зафиксированный в тексте, прежде всего нуждается в адекватном выражении, обеспечивающем возможность его понимания потенциальной публикой. Например, М.М. Бахтин указывал на такие стадии понимания текста, как визуальное восприятие физического выражения – знака; узнавание общего языкового значения, понимание контекстуального значения; включение в диалог с содержанием (спор-согласие, оценка). Общеизвестно и указание М.М. Бахтина на диалогичность гуманитарных наук, на активность не только познающего, но и познаваемого, его «умение» выразить себя, будучи частью постоянно становящейся жизни.

Наиболее высокий уровень понимания произведения – переориентация собственного мышления, способность создавать тексты, сходные с интерпретируемым. Понимание никогда не может быть односторонней ассимиляцией смысловых систем к собственному предметносмысловому контексту, здесь происходит встречное движение, развитие, расширение собственного предпосылочного контекста.

Познавательное, когнитивное отношение к тексту включает такие процессы, как восприятие, истолкование, понимание, интерпретация.

В произведение искусства творец вкладывает свои мысли, чувства, темперамент. Самораскрытие, самопознание, самоактуализация, самопрезентация, самовыражение и другие формы презентации самости выступают в творчестве наиболее ярко. Многие выдающиеся музыкальные, литературные и художественные произведения глубоко автобиографичны.

Тема 4. Личностные аспекты психологии искусства

Предельная эмоциональная включенность, широчайший диапазон значимых переживаний, особая степень открытости миру как предпосылки становления индивидуальности художника и формирования неповторимого своеобразия его личности.

Способности, знания и умения художника как основа создания продуктов художественного творчества, отличающихся новизной, оригинальностью, уникальностью и конструктивной социальной значимостью. Талант как драгоценнейший дар Бога. Художественный талант как творческая одаренность в искусстве.

Интеллектуально-психологические компоненты художественного творчества: продуктивная обостренная эстетическая интуиция, сила художественного мышления, активность воображения, наблюдательность, емкость и мобильность памяти, богатство эмоций и ассоциаций.

Талант как «дар обобщать и выбирать» (Делакруа).

Художественная фантазия как способность придавать многозначность и живописность образам искусства. Художественная фантазия и проблема самовыражения

художника (пределы «полета» фантазии). Художественная фантазия как основа творческой интуиции художника.

Осознаваемые и неосознаваемые компоненты психической активности художника. Надсознательное («сверхсознание») – не поддающийся индивидуально сознательно-волевому контролю уровень психической активности личности при решении творческих задач, детерминированный потребным будущим. Сверхсознание как механизм творческой интуиции (Симонов П.В.).

3. Фрейд о роли бессознательного в художественном творчестве. Бессознательное как форма несознаваемой психической активности, детерминированной прошлым.

Роль самосознания и самопознания в художественном творчестве. Самопознание как внутренний диалог и «самообщение» (К. Станиславский). Мотивация художественного творчества, ее психическое основание. Мотив как причина выбора направленности творческого поиска художника, его динамики. Мотивировка как аспект мастерства художника, его личностной самобытности, стилевого своеобразия в раскрытии самостоятельного мира образов, характеров, тем и т.д. Проблема немотивированности художественной деятельности (сюжетные «тайны», «алогизмы»).

Личностное предназначение художника, его психологический смысл. Цельность натуры художника, «смелость быть тем, чем создала тебя природа» (Гете); свобода оригинального развития таланта, дарования – как условия реализации предназначения художника.

Самостоятельность, верность себе как предпосылки успеха и удачи художника в свершении своих замыслов.

Накопление представлений о своеобразии художника происходит на основании непосредственного знакомства с его произведениями. Творческое своеобразие писателя может быть выявлено путем сравнения его произведений с созданиями современников, предшественников или авторов более поздней поры. При сопоставлении двух художников, принадлежащих к одному поколению, наиболее полно выступают их тематические и жанровые пристрастия, социальный, этический и эстетический пафос, круг проблем и героев, – неповторимые черты художественного дарования, проявляющиеся в разработке близкого жизненного материала. Как пишет М.Б. Храпченко: «При этом необходимо иметь в виду множественность взаимодействий. И взаимодействия эти, конечно, ни в коей мере не могут быть сведены к тем связям, которые открываются при синхронном изучении литературных явлений».

При диахронном анализе на первый план выступает соотношение творческой индивидуальности и эволюционного движения культуры – проблема традиции и новаторства. Существенным моментом постижения творческой индивидуальности является обращение к биографическому материалу и психологии творчества того или иного автора.

Современная психология, развивающаяся в тесном союзе с эстетикой и философией, нейрофизиологией и социологией искусства, обогатила традиционные взгляды на рассматриваемые проблемы рядом новаций. Если обобщить их, то можно составить следующий перечень особенностей личности художника:

1. Умение сочетать рациональное и иррациональное в творческой деятельности.
2. Развитая способность к эмпатии, проявляющаяся не только в умении понимать другого человека, глубоко проникать в его внутренний мир, но и в способности и потребности жить в вымышленных ролях, сопровождаемая самоидентификацией то с одним, то с другим персонажем.
3. Андрогинность как сочетание в характере мужских и женских черт.

В рамках психологии искусства также проводятся эмпирические исследования, направленные на выявление характерных особенностей личности художников. Наибольшую известность получили данные, полученные американским ученым Ф. Барроном на основе изучения 56 писателей-профессионалов, из которых 30 широко известны и в высокой

степени оригинальны в своем творчестве. В результате Ф. Баррон выделил тринадцать признаков способностей к литературному творчеству:

- 1 высокий уровень интеллекта;
- 2 склонность к интеллектуальным и познавательным темам;
- 3 красноречие, умение ясно выражать мысли;
- 4 личная независимость;
- 5 умелое пользование приемами эстетического воздействия;
- 6 продуктивность;
- 7 склонность к философским проблемам;
- 8 стремление к самовыражению;
- 9 широкий круг интересов;
- 10 оригинальность ассоциирования мыслей, неординарный процесс мышления;
- 11 интересная, привлекающая внимание личность;
- 12 честность, откровенность, искренность в общении с другими;
- 13 соответствие поведения этическим нормам.

В результате был разработан специальный тест Баррона-Уелша для определения литературных способностей, а также другие аналогичные методики: тест рисуночных суждений, профиль музыкальных склонностей, тест музыкальных способностей Сишора и др.

Индивидуальный колорит, свойственный творчеству каждого писателя, может по-разному проявляться в его произведениях (в одних ярче, в других слабее) и в разной степени поддаваться аналитическому выявлению. Так, например, мы отчетливо ощущаем пушкинский элемент в стихах, драме, прозе, критических заметках, письмах и дневниковых записях поэта, и все же это особое качество с трудом поддается точному, однозначному определению. Белинский писал: «Общий колорит поэзии Пушкина и в особенности лирической – внутренняя красота человека и лелеющая душу гуманность». В определении критика блистательно уловлен пафос пушкинского творчества, но даже это высказывание слишком обобщенно; видимо, более четкой формуле, способной адекватно отразить и точно обозначить момент, объединяющий все создания поэта, сопротивляется широта и многообразие творческих проявлений Пушкина, то, что принято именовать экстенсивным типом художественного мышления.

Значительно проще говорить о специфике творческого видения писателя, в чьих созданиях преобладает углубленная разработка сравнительно небольшого круга тем, для которого характерны устойчивая проблематика, ярко выраженное пристрастие к определенным образам, мотивам, эмоциям.

Список наиболее важных личностных качеств присущих художникам по мнению современных психологов:

1. умение сочетать рациональное и иррациональное в творческой деятельности;
2. андрогинность как сочетание в характере достаточно ярко выраженных мужских и женских черт, умение принимать в себе особенности, свойственные представителям противоположного пола, при этом у мужчин-художников женские черты выражены сильнее, чем у среднестатистического мужчины, а у женщин-художников, соответственно, более ярко, чем у большинства женщин, выражены мужские черты;
3. развитая способность к эмпатии, проявляющаяся в умении понимать другого человека, глубоко проникать в его внутренний мир, в способности и потребности жить в вымышленных ролях, сопровождаемая самоидентификацией то с одним, то с другим персонажем;
4. высокий уровень интеллекта, сочетающийся с широким кругозором, склонностью к философским размышлениям, нешаблонным мышлением;
5. личная независимость, умение быть «самим собой», доходящее до нон-конформизма, противопоставления собственной уникальности другим людям, обществу в целом;

6. честность, откровенность, искренность в общении с другими;
7. любовное отношение к миру, к другим людям, животным, природе в целом, умение безоценочно принимать других, безусловно положительно к ним относиться, ничего не требуя взамен, т.е. умение любить бытийно, просто так, умение просто восхищаться красотой мира, не стремясь её собственнически присвоить и эксплуатировать в корыстных целях;
8. постоянный личностный рост как неуклонная борьба со своими недостатками, за самого себя лучшего;
9. постоянная потребность в пиковых переживаниях, способность использовать их энергетический потенциал для создания новых произведений искусства;
10. умение видеть сложность и конфликтность мира, замечать сложное в простом, необычное в обычном, достойное восхищения в посредственном, прекрасное в заурядном, комическое в трагическом, возвышенное в низменном и т.д.;
11. повышенная эмоциональность, подверженность перепадам настроения, депрессивность, доминирование отрицательных эмоций, которые художник стремится преодолевать силой собственного искусства;
12. подключенность к Информационному полю Вселенной как источнику новых образов и идей, чуткость к «высшим голосам»;
13. осознание своего творческого призвания как высокой миссии, нацеленной на утверждение в мире идеалов Добра и Красоты, Истины и Справедливости, Свободы и Любви;
14. быть воспитателем духа времени, оказывать целительное воздействие на души современников и потомков своими произведениями.

Тема 5. Процессуальные аспекты психологии искусства

Процесс создания произведения искусства (творческий источник, замысел, творческий акт) с точки зрения психологии. Критерии творчества и творческий процесс.

Творческий процесс как сложное единство труда умственного и физического, дискурсивного и интуитивного познания, мысли и чувства. Психологический смысл положения о «преодолении материала художественной формой» (Л. Выготский). Диалектическое взаимодействие формы и содержания в творческом процессе с точки зрения психологии. Чувство меры как основа точности выражения в каждом элементе формы художественного произведения определенной грани его содержания. Чувство меры, его значение в достижении целостности и завершенности произведения искусства.

Представление о процессе творчества в религиозных традициях.

Мистическое, интуитивистское, фрейдистское и др. иррационалистические толкования творческого процесса.

Искусство в целом и творчество художника в частности, как выход за пределы реального опыта и конструирование жизни в воображении, «порождение практики в Духе», искусство как способ отражения бега ускользающего времени и неповторимости настоящего, а подчас – его «стояния» или «течения вспять».

Художественный вымысел как специфический акт художественного творчества, способствующий конструированию мыслимых и возможных вариантов бытия. Исследование роли воображения в творческом, процессе, характера воплощения замысла в определенном материале (А. Потебня). Воображение как основа развития продуктивных свойств художественного вымысла. Художественный вымысел как атрибут художественного мышления, способствующий созреванию замысла, развитию и выражению его отправных идей; как необходимая предпосылка различных форм художественного обобщения (идеализация, символизация и др.).

Проблема действенности художественного вымысла – не внешняя правдоподобность, а логика его художественного развертывания, эстетическая мотивировка, глубина проникновения в смысл явлений. Свобода творить, черпая из любого источника. Грани

авторской фантазии с точки зрения психологии. Современное, искусство: проблема баланса между натуралистическим копированием действительности и формалистическим фантазированием.

Вдохновение как психологическое явление: огромная внутренняя сосредоточенность индивида на объекте творчества; строгая избирательность внимания, оптимальная интенсивность и продуктивность эвристической деятельности; относительная легкость, с которой рождаются и материализуются художественные образы. Идеалистические представления о вдохновении в платоновско-кантианской философии и эстетике как о чисто иррациональном акте, мистическом наитии. Научная психология и философия о возможностях познания глубинных основ вдохновения.

Интерпретация как необходимый элемент процесса художественного творчества (психологический аспект).

Творческий метод в искусстве, его психологическое содержание. Творческий метод как отражение осознанного устремления художественного мышления, воображения, таланта, мировоззрения; как способ познания жизни, ее оценки, преобразования жизненной данности в образную ткань искусства и построения его образного языка. Импровизация как высшая форма проявления мастерства, заключающаяся в умении творить произведения искусства экспромтом.

«Муки творчества» и «трагедия творчества» с точки зрения психологии. Писатели, художники, философы о причинах трагедийности творчества. Психологические особенности создания произведений искусства определенных видов и жанров.

Психология процесса восприятия произведений искусства. Множественная природа искусства и различие традиций его оценки с точки зрения психологии. Профессиональное художественное прочтение произведений искусства и непрофессиональное их восприятие: различие установок, целей, взаимосвязи эмоционального и рационального аспектов оценки. Интерпретация как необходимый элемент восприятия произведений искусства и его оценки (психологический аспект).

Процесс восприятия как процесс со-участия и со-творчества воспринимающего субъекта. Особенности психологических переживаний при восприятии произведений искусства (феномен вчувствования). Катарсис как системное единство эмоционального, эстетического и этического аспектов при восприятии произведений искусства.

Совместимость типов мышления, воображения, темперамента, половозрастных свойств художника и его читателя, зрителя, слушателя как важное условие адекватного понимания и восприятия произведения искусства. «Закон Геннекена».

Личностные особенности воспринимающих искусство (степень духовно-нравственного развития, интеллекта, эмоциональности, жизненного опыта, эрудиции, художественной культуры; эмоционального состояния, чувства, установки) и их значение в восприятии искусства. Механизмы убеждения, психического заражения, внушения, подражания, идентификации, эмпатии, симпатии и антипатии и их воздействие на качество восприятия произведений искусства. Пространственно-временные характеристики и их влияние на восприятие произведений искусства.

Особенности восприятия различных видов и жанров искусства с точки зрения психологии.

Престижно-нормативные установки, мода и ажиотажный спрос – их воздействие на качество восприятия произведений искусства.

Психологические особенности внехудожественного интереса к искусству. Искусство и реклама. Эксплуатация авторитета популярных произведений искусства в рекламе товаров и услуг. Отношение к произведениям искусства как к достопримечательностям. Почтительные визиты к шедеврам с точки зрения психологии.

Процесс художественной творческой деятельности очень индивидуален. Схема художественной творческой деятельности:

1. Поиск (сознательный или бессознательный) стимула к творческому движению.

3. Доведение до окончательного варианта, в котором содержание и форма гармонично дополняют друг друга: многочисленные пробы близких по основному характеру, но различающихся по нюансам художественных воплощений замысла.

Большинство философов и психологов различает два основных типа поведения: адаптивное (связанное с имеющимися в распоряжении человека ресурсами) и креативное, определяемое как «созидательное разрушение». В творческом процессе человек создает новую реальность, которая может быть осмыслена и использована другими людьми.

В отечественной психологии наиболее целостную концепцию творчества как психического процесса предложил Я.А. Пономарев (1988). Он разработал структурно-уровневую модель центрального звена психологического механизма творчества. Изучая умственное развитие детей и решение задач взрослыми, Пономарев пришел к выводу, что результаты опытов дают право схематически изобразить центральное звено психологического интеллекта в виде двух проникающих одна в другую сфер. Внешние границы этих сфер можно представить как абстрактные пределы (асимптоты) мышления. Снизу таким пределом окажется интуитивное мышление (за ним простирается сфера строго интуитивного мышления животных). Сверху – логическое (за ним простирается сфера строго логического мышления компьютеров).



Рис. 35-1. Схема центрального звена психологического механизма творческого акта по Я. А. Пономареву

Критерием творческого акта, по Пономареву, является уровневый переход: потребность в новом знании складывается на высшем структурном уровне организации творческой деятельности; средства удовлетворения этой потребности складываются на низких структурных уровнях. Эти средства включаются в процесс, происходящий на высшем уровне, что приводит к возникновению нового способа взаимодействия субъекта с объектом и возникновению нового знания. Тем самым творческий продукт предполагает включение интуиции и не может быть получен на основе логического вывода.

Основой успеха решения творческих задач является способность действовать «в уме», определяемая высоким уровнем развития внутреннего плана действия. Эта способность, возможно, является структурным эквивалентом понятия «общая способность», или «генеральный интеллект».

С креативностью сопряжены два личностных качества, а именно – интенсивность поисковой мотивации и чувствительность к побочным образованиям, которые возникают при мыслительном процессе.

Пономарев рассматривает творческий акт как включенный в контекст интеллектуальной деятельности по следующей схеме: на начальном этапе постановки проблемы активно сознание, затем, на этапе решения, активно бессознательное, а отбором и проверкой правильности решения (на третьем этапе) вновь занимается сознание. Естественно, если мышление изначально логично, т. е. целесообразно, то творческий продукт может появиться лишь в качестве побочного. Но этот вариант процесса является лишь одним из возможных.

В качестве «ментальной единицы» измерения креативности мыслительного акта, «кванта» творчества Пономарев предлагает рассматривать разность уровней, доминирующих при постановке и решении задачи (задача всегда решается на более высоком уровне структуры психологического механизма, по отношению к уровню, на котором приобретаются средства ее решения).

Л.С. Выготский рассматривает произведение искусства как систему раздражителей, анализируя которую можно воссоздать структуру реакции воспринимающего человека, причем воссоздать «в чистом виде», в общей для всех людей форме, свободной от случайностей индивидуальной психики. Иначе говоря, речь идет об общих законах построения художественной формы и ее психологического воздействия на человека. По словам самого Л.С. Выготского, художественное произведение – это «система раздражителей, сознательно и преднамеренно организованных с таким расчетом, чтобы вызвать эстетическую реакцию», т.е. нашу реакцию на художественную форму предваряет «акция» автора, активно и сознательно эту форму создающего.

Главное положение психологии искусства Л.С. Выготского ясно сформулировано им самим; это тезис об уничтожении (преодолении, погашении) содержания художественного произведения его формой. Во всяком произведении искусства Л.С. Выготский усматривает две разнонаправленные тенденции, которые, сталкиваясь в кульминационный момент и взаимно уничтожаясь, вызывают разряд нервной энергии и переживание катарсиса.

Действительное открытие Л.С. Выготского в том, что он обратил внимание на амбивалентность чувств, которые выражает и вызывает художественное произведение: от сложной эмоции до трагического катарсиса (подъем и просветление вопреки фактическому краху и гибели героев), выводящего на границу области искусства в современном смысле слова и области религии и мистерии. Произведение, лишённое такой двойственности, не могло бы претворять в «прекрасное».

Очевидно, перед нами многообещающая и многогранная проблема, которую в психологическом плане остро поставил Л.С. Выготский. Концепция психического развития, созданная Л.С. Выготским, как и другие концепции, полагающие источник этого развития вне человека, в наличных формах культуры, может объяснить то, что касается трансляции и воспроизведения культуры, обеспечивающей особую, социально детерминированную форму приспособления (термин используется Л.С. Выготским). Но она не делает понятным феномен творчества, не объясняет, каким образом в результате любых процессов интериоризации может порождаться нечто не большее.

Беспристрастный анализ любого творческого акта показывает, что процесс этот далеко не только спонтанный. В какой бы мере человек, осененный талантом, ни полагался на силы извне, ему необходимо мастерство, т.е. овладение ремеслом, умение точно выбирать среди множества путей свой единственный, терпеливо возвращать в себе установку на творчество. Все это требует овладения разными навыками защиты от неконтрольности аффектов и инстинктов, от диктата канона, шаблона, рутины и т.п. Главным защитным фактором выступает способность художника осуществить интеграцию своего «я». Именно потому, что интенсивность творческой жизни художника слишком велика и амплитуда его переживаний гораздо выше, чем у обычного человека, он принужден в творческом акте максимально собирать себя.

Проблема переживания и его художественного воссоздания – одна из главных проблем психологии творчества. Как это ни покажется на первый взгляд странным, большинство художников свидетельствует, что сильное переживание препятствует продуктивной творческой деятельности. Г. Гейне, Ш. Бодлер, М. Врубель и многие другие авторы писали о том, что в момент сильного экстатического переживания они были не в состоянии творить, захватывающее переживание парализовывало их творческую деятельность. Необходимо дать переживанию немного остыть, чтобы затем увидеть его со стороны и найти максимально выразительные краски для воссоздания его художественной

заразительности. Момент апогея переживания действует на творческую способность, как правило, разрушительно.

Дополнительные наблюдения и объяснения процессов творческого акта предлагает современная естественнонаучная психология, в частности те экспериментальные разработки и исследования, которые ведутся в сфере нейродинамики творческой деятельности. Этот подход к изучению творческой деятельности имеет достаточно давнюю биографию. Ученых интересует, что происходит в структурах мозга в момент творческой деятельности, что побуждает человека к выбору профессии художника, музыканта, писателя. Имеются ли физиологические основы, позволяющие говорить о предрасположенности человека к занятиям искусством? Ряд исследователей отвечают на этот вопрос отрицательно. В работах других (Ауэрбаха, Тандлера) можно встретить наблюдения о некоторых особенностях строения мозга музыкантов и писателей (значительное развитие височных извилин мозга, поперечной извилины, в некоторых случаях – лобных долей мозга).

Исследования нейродинамических процессов показали, что одни и те же звучания у музыкантов вызывают более сильные реакции, чем у обычного человека. Как известно, все процессы высшей нервной деятельности основываются на механизмах возбуждения и торможения. Разная конфигурированность механизмов возбуждения и торможения обуславливает разные типы темпераментов, которые были выявлены еще Гиппократом. Механизмы возбуждения и торможения лежат в основе формирования и завызывания рефлекторных связей, фактически выступающих инструментом профессиональных умений, навыков, приемов творческой деятельности. Соотношение сил возбуждения и торможения определяет успешность осуществления творческого акта.

Тема 6. Искусство как средство психологического воздействия

Специфические возможности искусства в психологическом воздействии на жизнь человека и общества. Искусство как эмоциональный стимулятор как положительных, так и отрицательных эмоций. Проблема ценности художественного произведения с точки зрения психологии – в возбуждении им продуктивного, целостного переживания, соотношенного с важными жизненными ситуациями, в стимулировании процесса самосознания, самопознания, самосозидания и самосохранения. Очищающее и возвышающее значение искусства («катарсис»). Жизнеутверждающая сила искусства. Искусство декаданса и модернизма и их влияние на порождение ощущений, переживаний и понимания своей эпохи как эпохи кризиса, разлада, крушения целостности бытия человека, рассогласования его духовных сил, отношения личности к природе и другим людям. «Искусство для искусства» и «абсолютное искусство», их эзотерический смысл и эстетизм.

Искусство постмодернизма, его антигуманная, деструктивная сущность, его воздействие на порождение состояний угнетенности, униженности, страха, беспросветности, ненависти, агрессивности, животности; в эстетическом аспекте - чувства дисгармонии, хаоса, безобразия; в этическом плане – порождение бездуховности, отчуждения, аморализма, презрения к жизни.

Психологические особенности воздействия искусства в культовой практике православия (в сравнении с другими культовыми практиками). Религиозное искусство как отражение «умной красоты духовного мира» С.Н. Булгаков). Произведения культового искусства как «свидетели инобытия». Икона как «умозрение в красках» (Е.Н. Трубецкой). Единство особой художественной организации пространства православного культового ритуала и психологического настроя как предпосылки сосредоточения ума и чувств на драме «встречи двух миров» (С.Н. Трубецкой). Православное искусство как средство духовной и эмоциональной соборности.

Проблемы и противоречия изменения статуса святыни на статус произведения искусства в результате изъятия церковных ценностей в советской России (нравственно-психологический аспект).

Психотерапевтические возможности искусства и их использование в целях психокоррекции и достижения психического равновесия человека. Научная арт-терапия, ее связь с психоанализом. Психологическая сущность метода лечения изобразительным творчеством. Арт-терапия как компромиссная форма удовлетворения деятельности подсознания, один из видов самозащиты психики.

Музыкотерапия как один из древнейших методов арт-терапии. Влияние созвучий на подсознание человека. Использование целебной силы звука для уменьшения соматических болей, восстановление нарушенного сна, снятия депрессии, избавления от страхов, для успокоения и расслабления. Традиции музыкотерапии Древнего Китая – ключ к пониманию процесса музыкотерапии, его психологической сущности.

Искусство живописи и цветотерапия. Воздействие цвета на динамику психических процессов, цветовыбор как знак личности (Макс Люшер). Методики гармонизации психического состояния человека через взаимодействие с цветом, с художественными произведениями (В.М. Элькин).

Библиотерапия и театротерапия, их специфические психотерапевтические возможности. Проблема использования искусства в целях коррекции психопатологических состояний. Арт-терапия в современной практической психологии и социальной работе.

Закладывая в подсознание определённые смыслы и образы, искусство влияет и на судьбу каждого отдельно взятого человека, и на то, как он будет воспитывать детей, и на мотивы его деятельности, что скажется в трудовой и досуговой деятельности. Формируя мировоззрение целых социальных слоёв, можно управлять поведением масс, контролировать ситуацию в обществе в целом, закладывать вектор дальнейшего развития данного общества. Таким образом, искусство позволяет целенаправленно осуществлять управление общественными процессами на долгосрочную перспективу.

Здесь следует отметить именно долгосрочность действия как одно из важнейших свойств, потому что это очень мощный фактор.

С помощью деструктивного искусства можно разрушить общество за десять лет, но восстанавливаться оно потом будет несколько десятков лет, а после определённой точки изменения будут уже необратимыми. Другой пример, денежная стимуляция повышает качество труда только на то время, когда эти деньги платятся. Идея же «труд – это радость», заложенная с помощью искусства, позволяла в советское время поднимать мотивацию к труду на десятки лет. Поскольку произведение искусства может нести в себе как полезные, так и вредоносные программы, то оно может как возвращать высоконравственного Человека, так и разлагать его.

Дело в том, что произведение отражает мировоззрение и нравственность автора, его видение мира, его поведенческие установки и парадигмы мышления. Причём всё это просачивается в произведение как бы само собой, чаще всего незаметно для автора (из подсознания). Некоторые авторы снимают с себя ответственность, ссылаясь на «вдохновение», а кто-то даже утверждает, что сюжеты и образы приходят от Бога.

Кроме Бога есть коллективное бессознательное, о котором писал ещё Юнг. Произведение искусства может родиться в голове автора под влиянием каких-то групп людей, философских течений, окружающей культуры или даже повседневных событий. В конце концов, влияние на автора его окружения и культуры. Таким образом, автор неосознанно передаёт те или иные идеи, которые сам где-то черпает.

С древних времен исследователи занимались изучением переживаний, связанных с созданием и восприятием искусства. Именно в этом отражается ключевая суть катарсиса. Катарсисом принято называть процесс мощного негативного переживания, которое, дойдя до своей верхней точки, трансформируется в позитивное, не менее острое ощущение. Его изучение позволило разделить ежедневные «житейские» чувства от эмоциональных потрясений, которые вызывает общение с произведениями искусства.

Это понятие было впервые предложено ещё в Древней Греции. В философии искусств катарсис понимался как в первую очередь «очищение», чаще всего – от чувства собственной

вины. Позднее понятие катарсиса изучали такие передовые психологи, как З. Фрейд и Л. Выготский. Кроме того, слово катарсис вполне допустимо к применению в эстетике, а также в психологии искусства, – катарсис нередко упоминают, описывая реакцию восторженных зрителей на спектакль.

Современные психотерапевты понимают катарсис как высвобождение эмоций и следующее за ним снятие накопившегося напряжения. С целью «освободить» пациента от тяжёлых переживаний специалист старается «разговорить» его, побуждает высказать свои страхи, тёмные чувства и гнетущие эмоции. Проговорив то, что его гнетёт, человек чувствует громадное облегчение, его захлёстывают позитивные переживания. Собственно, это и является катарсисом в современном понимании этого слова. Ещё Аристотель объяснял катарсис как «душевную разрядку».

Катарсис может наступить под воздействием искусства, после искренней молитвы, прослушивания музыкального произведения, выполнения каких-то ритуалов. Сильная страсть, душевное волнение перетекает в благостные, приятные ощущения, просветление, чувство очищения. По большому счёту, конечная цель всякого искусства – вызвать в человеке катарсис, коснуться очищающей рукой его души, снять с неё тяжесть, направить его переживания в позитивное русло.

Современные психологи разделяют два вида катарсиса: бытовой и высокий. При бытовом человек может через страдания, слёзы и горечь прийти к прощению, к переосмыслению своих проблем. Высокий катарсис подразумевает глубокое сопереживание произведениям искусства, сопричастность к трагедии, показанной мастером.

Катарсис помогает обнажить внутреннюю взаимосвязь психологии их создателя и тех, кто ее воспринимает. А также указывает, как воздействует на человеческую душу художественное изучение реальности.

Декаданс (позднелат. *decadentia* – упадок) – общее наименование кризисных, пессимистических, упадочных настроений и деструктивных тенденций в искусстве и культуре. Декаданс не представляет собой конкретного направления, течения или стиля, это общее депрессивное состояние культуры, это дух эпохи, выраженный в искусстве.

Результатом кризиса общественного сознания, ощущения переломности исторического момента и является переосмысление духовных ценностей. Деятели культуры и литературы рубежа веков объединяет потеря веры в незыблемость прежних идеалов. Так формируется декаданс как тип трагического художественного мироощущения рубежа веков. Кризис охватил многие сферы жизни. Декаданс особенно ярко проявился в символизме, эстетизме и в таком популярном, но применительно к литературе пока малоисследованном явлении эпохи, как модерн. Для декадентского мироощущения характерны мотивы болезни, смерти, разрушения, бегства от действительности в мир искусственной красоты, вытеснение этики эстетикой. Декадентское мироощущение нашло отражение в поисках стиля. Искусство декаданса воплотило изысканный пессимизм и в то же время ницшеанское разочарование в ценностях, вырабатывавшихся культурой в течение тысячелетий, это «пир во время чумы».

Декадентские тенденции обнаруживаются в переходные эпохи, когда одна идеология, исчерпав свои исторические возможности, сменяется другой. Устаревший тип мышления уже не отвечает требованиям действительности, а другой еще не сформировался настолько, чтобы удовлетворить социально-интеллектуальные потребности. Это и рождает настроения тревоги, неуверенности, разочарования. Итак, литературное движение декаданс – это переходный этап между романтизмом и модернизмом.

Характерными чертами декадентства обычно считаются: субъективизм, индивидуализм, имморализм, отход от общественности, *taedium vitae* (лат. «отвращение к жизни») и т.п., что проявляется в искусстве соответствующей тематикой, отрывом от реальности, поэтикой искусства для искусства, эстетизмом, падением ценности содержания, преобладанием формы, технических ухищрений, внешних эффектов, стилизации и т.д., крайний индивидуализм, пессимизм (эстетизация смерти), эскипизм (бегство от действительности).

Общие черты модернизма: неприятие классики; текучесть человека – залог свободы (подвижность), следовательно, невозможно говорить о характере – роман потока сознания; культ творчества, экспериментаторство, эпатаж; неприятие существующего порядка (романтизм). Многие считали, что художественная революция может изменить мир без крови.

Модернизм рубежа веков – это попытка преодоления декаданса. Модернизм – это поиск художниками новых форм выражения своих мыслей, чувств, настроений. Новый культурный, духовный контекст требовал нового типа художественного восприятия действительности. «Задача художника не описывать, запечатлевать объективно существующую действительность, а, исходя из своей собственной художественной вселенной, вступать в отношения с этой действительностью, создавая чисто субъективное искусство».

Основные особенности модернизма: 1. Всех разных модернистов объединяет отрицание реализма, отрицание принципа правдоподобия. Все модернисты стремятся реальность в своих произведениях преобразить, изобразить не так, как она есть. 2. Большое влияние на модернистов неклассического мировоззрения, его черты есть у большинства модернистов. 3. Для модернизма характерно стремление к художественному эксперименту, к нарочитой усложнённости формы. Модернизм – искусство элитарное, ориентированное на самую образованную и подготовленную часть читателей, простые люди модернистские произведения понимают с трудом.

«Искусство ради искусства» – одно из новых течений в современном искусстве, которое объединяет художников из Европы и Америки, работающих в разных стилях и техниках, но придерживающихся сходной идеологии, в основе которой полагается идея ценности предмета искусства как акта творения и самовыражения. Приверженцы этого движения рассматривают произведение искусства как независимый от личности его создателя самодостаточный продукт творчества и отрицают влияние социальной значимости имени автора произведения на его ценность. Исходя из этого, движение основывается на принципе анонимности. Художники скрывают свои настоящие имена и персональные данные под псевдонимами, так что судить о них можно только по предметам их творчества. Это связывается с сознательным отказом от элитарности искусства и возвращению к его декоративно-эстетической функции. На самом же деле, здесь существует множество мнений, пытающихся объяснить мотивы творцов в данном направлении. Все они сходятся в одном – творцам необходимо самовыражение, самопознание с помощью искусства, а не всеобщее признание. Представители же этого направления считают, что творят «абсолютное искусство».

Непонимание психологии формы было основным грехом господствовавшей у нас психологической теории искусства и что ложные в своей основе интеллектуализм и теория образности породили целый ряд. Очень далеких от истины и запутанных представлений. Как здоровая реакция против этого интеллектуализма возникло у нас формальное течение, которое начало создаваться и осознавать себя только из оппозиции к прежней системе. Это новое направление попыталось в центр своего внимания поставить находившуюся раньше в пренебрежении художественную форму; оно исходило при этом не только из неудач прежних попыток понять искусство, отбросив его форму, но и из основного психологического факта, который, как увидим ниже, лежит в основе всех психологических теорий искусства. Отсюда соблазнительно было заключить, что вся его сила воздействия связана исключительно с его формой. Новые теоретики так и формулировали свой взгляд на искусство, что оно есть чистая форма, совершенно не зависящая ни от какого содержания. Искусство было объявлено приемом, который служит сам себе целью, и там, где прежние исследователи видели сложность мысли, там новые увидели просто игру художественной формы. Искусство при этом повернулось к исследователям совсем не той стороной, которой оно было обращено к науке прежде.

Тема 7. Современные проблемы и перспективы развития психологии искусства

Психология искусства в изучении процессов десакрализации и дегуманизации искусства в массовой коммерциализированной культуре. Поп-стратегии в современном искусстве. Утрата единства и цельности стиля искусством. Экстремизм и экспериментаторство современного искусства. Принцип свободного ассоциирования и его реализация в стремлении художника к многовариантности, коллажности, клиповости, к игровому творчеству. Метод деконструкции в постмодернизме («игра вечного колебания», «игра смещенных значений»). Незавершенность смысла, вероятностность, неопределенность, случайность как преобладающие элементы современного художественного творчества. Кич и его ироническое осмысление в постмодернистском искусстве. Художественный популизм, его психологический смысл.

Профанация и деградация творчества как следствие тяготения художника к кичу при стремлении выжить.

Творческий акт как объект радикальных преобразований в таких видах творческой активности как энвайромент, перформенс, хеппенинг и др. Деперсонализация творческого акта. Идея равнозначности авторского и зрительского поведения и интерпретации искусства. Дегуманизация современного искусства и опасность невротизации людей.

Современное искусство России: драма выбора между исторической самобытностью и конъюнктурой мирового художественного рынка.

Воздействие новых информационных технологий на процесс создания, воспроизведения и восприятия произведений искусства с точки зрения психологии. Научные и технологические достижения, их влияние на формирование нового понимания реальности, осознание многомерности, загадочности, «странности» мира, его неопределенности и дополнительности (любой – в искусстве). Новые технические средства и их воздействие на изменение творческого процесса и развитие нового уровня свободы и разнообразия, расширение границ авторской фантазии. Новые технические возможности в развитии новой тотальной художественной формы, создании нового художественного языка искусства. Мультимедийные технологии и их влияние на расширение взаимной связи между видами искусства и увеличение силы воздействия искусства на публику (видеоарт).

Искусство в интернете. Психологические особенности самоутверждения в электронном искусстве. Виртуальное искусство и виртуальность его восприятия (психологический аспект).

Перспективы развития психологии искусства. Роль психологии искусства в изучении драмы изживания классического идеала искусства и проблемы многовариантности путей развития современного искусства. Значение психологии искусства в изучении нового художественного языка и проблемы отражения сложности жизненных реалий и прежде всего – человеческой души. Необходимость распознавания признаков искусства в авангардных течениях XXI века с точки зрения психологии искусства.

Поп-арт послужил одним из источников многих направлений современного искусства, таких как фотореализм, концептуализм, соц-арт. Кроме того, ему принадлежит «изобретение» таких жанров как объект, инсталляция, копийный объект. С учетом этого, исследование поп-арта может стать ключом к определению и раскрытию немаловажных характеристик современного искусства. Кроме того, поп-арт – первое художественное направление, вставшее на позиции постмодернистского понимания искусства.

Обращение к теме повседневности позволяет представить в единстве теорию индивидуального сознания и теорию социальных структур, что в свою очередь позволяет проанализировать поп-арт не просто как явление искусства, но в контексте специфики повседневности. Новизна этого отношения заключается в том, что повседневность стала центрироваться, обретать свой, активный модус существования, становится неизмеряемой «высокой культурой», а претендующей на то, чтобы самой измерять все остальные ценности. Поскольку поп-арт наиболее масштабно представлен в США, и его происхождение совпало с

пиком утверждения ценностей потребления. Это позволяет внедрить гипотезу о том, что между ними существует достаточно фундаментальная связь.

Повседневность выступает базой для всех остальных видов бытия человека, общество потребления может реализовать свою стратегию в случае, если оно наиболее эффективно задействует сами структуры повседневности. Особенностью общества потребления является то, что оно имеет дело с максимальным многообразием проявлений человеческой жизни, имеющими источник в повседневных потребностях.

Существенными характеристиками общества потребления являются следующие. Самые противоречивые идеи могут уживаться друг с другом в качестве знаков. Наличие стремления к реализации жизненных проектов, которое никогда не осуществляется, так как они потребляются в форме идей. Кроме того, фундаментальным принципом общества потребления становится то, что у потребления нет пределов, людям хочется потреблять всё больше и больше. Искусство, как семиотическая система, в которой закодирована и через которую прочитывается целостность структур бытия, позволяет, в отличие рационалистически ориентированных форм постижения этой целостности, уловить даже самые трансцендентные его проявления через призму повседневности.

Поп-арт стал такой своеобразной рефлексией. Поп-арт обнаруживает повседневность как первичную субстанцию, в которой мы живём, и очень близок к повседневности. Возможно, это связано с тем, что поп-арт сталкивается с повседневностью общества потребления, а оно, в свою очередь, прочно укоренено и связано с повседневным. Используя сопоставление черт повседневности и общества потребления, можно с очевидностью зафиксировать, что такие признаки повседневности как: повторяемость, стереотипность, единообразие, привычность, устойчивость, прагматичность, подчинённость действий материальным интересам, уверенность в существовании мира, обезличенность – становятся предметом художественного выражения в поп-арте, позиционируются им как фундамент картины мира современного человека, как конструкты мирообразца. С другой стороны, в самой повседневности возникают зоны неопределённости, допускающие игровую стратегию с вышеупомянутыми признаками. Так Бернхард Вальденфельс неотъемлемой частью повседневности и противоположной стороной процесса оповседневнивания видит процесс «преодоления повседневности»: «сюда относится появление необычного в процессах творения и инновации, которые прокладывают себе путь с помощью отклонений, отходов от правил и новых дефиниций». Согласно Б. Вальденфельсу, «повседневность существует как место образования смысла, открытия правил». И только за счет преодоления повседневности возможно открытие новых правил, которые сами затем становятся повседневностью.

Искусство может выступать важнейшим способом преодоления повседневности и, в частности, стратегии такой художественной практики, как поп-арт построены на игровом обнаружении и преодолении рутинных процессов повседневности в обществе потребления. Поп-арт может быть понят как игра, в которой создается иллюзия власти над своим бытием. Тем самым поп-арт изобрёл способ противостояния повседневности, используя термин Б. Вальденфельса, можно сказать, что поп-арт участвует в процессе «преодоления повседневности», выступая как сила, творящая необычное, прокладывающая «себе путь с помощью отклонений, отходов от правил и новых дефиниций».

Стиль – одна из центральных категорий в истории культурологии и эстетики, знак эстетической ценности, исполненный культурно-исторического и индивидуально-особенного смысла, возникающего в ходе существования человека в мире культуры, один из интереснейших предметов исследования гуманитарных наук.

Стиль ассоциируется с конкретными видами творчества, принимая на себя их главные характеристики. В каждом сложившемся, «состоявшемся» стиле достигается идеальное для данной ситуации соотношение исторического содержания и конкретной формы.

Логика стиля едина для всех стран и народов. В архаическом (раннее, древнее) искусстве стили отсутствуют, художнику остается только следовать традиционным правилам и предписаниям. То же самое происходит в условиях тоталитарных обществ и диктаторских

режимов. Завоевание личной свободы – неперенное условие возникновения художественного стиля. Этот процесс начался в эпоху Возрождения и продолжается до настоящего времени.

Каждый стиль закономерно возникает в нужное время и в определенном месте, для того, чтобы решать исторически необходимые задачи. Вот почему «барокко не перечеркивает классицизм». Стиль – это ощущение художником и зрителем всеобъемлющей целостности процесса художественного формообразования в историческом времени и пространстве.

Экстремизм (от лат. *Extremus* – крайний, чрезмерный) – приверженность крайним взглядам, методам действий. Росту экстремизма обычно способствуют социально-экономические кризисы, резкое падение жизненного уровня основной массы населения, тоталитарные политические режимы с подавлением властями оппозиции, преследованием инакомыслия, внешней интервенцией. В таких ситуациях крайние меры могут стать для некоторых лиц и организаций единственной возможностью действительно повлиять на ситуацию, особенно если складывается революционная ситуация или государство охвачено длительной гражданской войной – в этих случаях можно говорить о «вынужденном экстремизме». То есть экстремизм – это временная и вынужденная мера для перехода в новое общество. Но для того чтобы построить новое общество, необходимо до основания разрушить все наработки предыдущего. Следовательно, оппонент и его позиция подлежат полному уничтожению.

Популярность этих трех способов обоснования экстремистской деятельности подтверждается и выводами психологов о двух основных типах субъектов экстремистской деятельности. «Первые отличаются высоким интеллектом, уверенностью в себе, высокой самооценкой, стремлением к самоутверждению, вторые – не уверены в себе, неудачники со слабым «Я» и низкой самооценкой. Но как для первых, так и для вторых характерны высокая агрессивность, постоянная готовность защищать свое «Я», стремление самоутвердиться, чрезмерная поглощенность собой, незначительное внимание к чувствам и желаниям других людей, фанатизм», хотя наличие качеств, описанных выше, и цели – еще не гарантия того, что человек примкнет к той или иной экстремистской группировке. В дополнение к идеологии, целям, качествам характера сама личность экстремиста должна быть неустойчивой в психическом плане. Экстремист нетерпим, он не может быть уравновешен и спокоен по отношению к противоборствующей стороне. По мнению ряда психологов, социально-психологическая устойчивость предполагает устойчивость к многообразию мира, к этническим, культурным, социальным и мировоззренческим различиям. Она выражается через систему социальных установок и ценностных ориентаций и, опираясь на способность к сохранению нервно-психического равновесия в самых разных жизненных ситуациях, в идеале должна сформироваться как нравственный императив зрелой личности. Следовательно, можно говорить о том, что перечисленные цели являются фактически целями инфантильных личностей, не способных к зрелым и взвешенным суждениям. Таким образом, каждая из этих целей находит отклик именно у молодых людей по всему миру, так как полностью совпадает с жизненными приоритетами.

Воображение опирается на ассоциативные процессы памяти и мышления. Ассоциации представляют собой такую взаимосвязь между элементами психики, в результате которой появление одного элемента вызывает образ другого элемента. Ассоциативная теория творчества была развита С. Медником. В соответствии с ней, чем эффективнее мыслительный синтез (переформулирование ассоциативных элементов в новые комбинации, отвечающие поставленной задаче), чем шире смысловое поле ассоциаций и чем дальше ассоциации в нём отстоят друг от друга, тем выше показатели творческой, которая измеряется величиной отклонения от стереотипа. При этом бесконечная способность человека к ассоциациям позволяет генерировать любое необходимое число идей. Однако ценность идей будет зависеть от количества установленных связей.

Большинство философов и психологов признавали интуитивный поиск важнейшим звеном творческого процесса (Бергсон А., Лосский Н.О., Гуссерель Э., Фрейд З., Шеллер М., Юнг К.-Г., Блох М.А., Овсянников-Куликовский Д.Н., Лезин Б.А., Ирина В.Р., Пономарев Я.А. др.). По А.С. Кармину, интуитивный поиск осуществляется неосознаваемого, скачкообразного и непосредственного перевода понятий в чувственные образы (эйдетическое видение), либо чувственных образов в понятия (концептуальное видение), что приводит к эвристическому открытию в контексте взаимодействия наглядно-образного и словесно-логического мышления, бессознательных и сознательных психических процессов. Интуитивное решение соответствует специфике творческих задач, условия которых чётко не определены, а ориентиры поиска недостаточны для получения логического вывода. Опыты гештальтпсихологов (Вертхаймер М., Кёлер В., Коффка К., Левин К. и др.) доказывают, что умственные операции при решении творческих задач подчинены принципам организации целостной структуры – гештальта («группировка», «центрирование» и др.), а не правилам формальной логики.

А.С. Кармин также отметил многогранность интуитивных проявлений:

- инстинктивная реакция; связанная с бессознательными установками;
- перцептивная интуиция, связанная с субсенсорным восприятием, «боковым зрением», гештальт-конструкцией и т.п.;
- ассоциативная интуиция, результирующая случайные комбинации чувственных образов.

Ассоциативная логика преобладает в эпохи, «когда вещи утратили стабильность и устойчивую форму, и существенным и общеинтересным представляется не внешность окружающего мира, а внутренняя работа преобразования, совершающаяся в нем» – писал Г. Гачев, но надо подчеркнуть, что речь идет именно о преобладании. Ибо независимо от характера эпохи, если прорыв к новому не дается логикой причин и следствий, творческая воля художника, обладающего нужным типом мышления, способна «дойти до самой сути», ассоциативно соединив, сравнив, сопоставив явления, вещи, идеи, по видимости далекие, и отстранив друг от друга явления близлежащие, которые на первый взгляд кажутся связанными.

Со времен выдающихся отечественных психологов Л.С. Выготского (1896-1934) и С.Л. Рубинштейна (1889-1960) различают три основных вида человеческой деятельности: учение, труд и игра. Чем же тогда назвать творческий процесс? Игра есть единственная свободная деятельность, несущая свою цель в себе самой, противопоставляемая обычно утилитарно-практической деятельности и несущая удовольствие в самой деятельности. С.Л. Рубинштейн писал: «В творческом труде находит себе простор игра творческих сил личности. Труд в какой-то мере включает в себя игру, не переставая быть трудом».

Помимо таких философско-теоретических основ художественной культуры постмодернизма, как постструктурализм и постфрейдизм, некоторые исследователи называют также теорию деконструкции. П. Козловски утверждает: «понятие постмодернизма является освобождающим, так как оно избавляет от стальных оков истории и необходимости» (Козловски). Апологет постмодернизма настолько увлекается восхвалением своей теории, что начинает уже в другой своей работе распространять постмодернистский бред на науку: «Все чаще встречается симулирование как научный метод, наука становится все более фиктивной». Суть пост-модернистской концепции научного знания четко выразил Ж.-Ф. Лиотар: «война целому».

Однако ни такая наука, ни такое искусство, так активно пропагандируемое апологетами постмодернизма, не могут принести никакой – ни прикладной, ни, что еще важнее, нравственной – пользы. Пропаганда постоянного удовольствия, наслаждения в случае конкретной реализации этих призывов будет способствовать (и уже способствует в условиях агрессивного влияния культуры постмодернизма) нравственному разложению общества. Как справедливо отмечает германский исследователь М. Блюменкранц,

«растекаясь в ширину, в поиске все новых и новых наслаждений, человеческая жизнь теряет измерение глубины, без которого становится все более и более бессмысленной».

Корни так активно пропагандируемой культурой постмодернизма безнравственности следует искать в теории деконструкции, ставшей в постмодернизме в целом и в постмодернистском типе художественной культуры в частности своеобразным методом изучения. Вопрос о том, что такое деконструкция, является дискуссионным в современной философии.

Другое философское издание говорит о деконструкции, что «это не критика, не анализ и не метод, но художественная транскрипция философии на основе данных гуманитарных наук, искусства и эстетики, метафорический психоанализ философского языка». Многие исследователи склонны видеть в этом термине метод исследования. Так, например, В.П. Ратников утверждает, что деконструкция выступает как «метод анализа и критики предшествующей метафизики и модернизма».

Главным теоретиком деконструкции считается Ж. Деррида, чья теория деконструкции, по мнению Н.Б. Маньковской, стала «одним из основных концептуальных источников постмодернистской эстетики». Если термин «деструкция» ассоциируется с разрушением, то грамматическое, лингвистическое, риторическое значение деконструкции связаны с «машинностью» – сборкой-разборкой машины как целого для транспортировки в другое место.

Если деструкция – это разрушение в широком смысле, то деконструкция – это разрушение в философском и культурно-эстетическом смыслах этого слова. Отличительными чертами деконструкции являются неопределенность, нерешаемость, интерес к маргинальному, периферийному.

Разрушая привычные ожидания, дестабилизируя и изменяя статус традиционных ценностей, деконструкция, по мысли ее теоретиков, стремится выявить теоретические понятия, уже существующие в скрытом виде. Специфику деконструкции Деррида видит в инакости другого, отличного от техно-онто-антропо-технологического взгляда на мир, не нуждающегося в статусе и заказе. В итоге художественная культура для Ж. Деррида оказывается своеобразным исходом из мира в чистое отсутствие. Как справедливо подчеркивает Н. Б. Маньковская, такой исход представляет собой «опасный и тоскливый акт, не предполагающий совершенства художественного стиля».

Деконструкция в понимании Деррида имеет следующие характеристики: 1) она «не является каким-либо методом и не может им стать»; 2) любое ее «событие» уникально и неповторимо, как подпись или идиома, поскольку ее пафосом выступает «игра текста против смысла»; 3) любое ее определение неверно, ибо тормозит ее собственную непрерывность; 4) она не принадлежит какому-либо субъекту – индивидуальному или коллективному, – применявшему бы ее к тексту или теме; 5) в ее рамках собственно философский язык подвергается структурному психоанализу; 6) она – не критика в любом из ее значений, ибо сама подлежит деконструкции; 7) ее парадокс – «единственно возможное изобретение – изобретение невозможного».

Постмодернистов не устраивает, что в классической философии основой всего является полнота смысла. Гегель в свое время провозгласил: истина – это целое, постмодернисты под влиянием идей деконструкции заявляют: истина плюралистична. На наш взгляд, деконструкция – это метод исследования, в том числе и художественной культуры. Сущность деконструкции связана с тем, что все явления бытия, в том числе и искусство, понимаются как текст. При этом любой текст создается на основе других, уже созданных текстов. В этой связи вся культура рассматривается как совокупность текстов, с одной стороны, берущих начало в ранее созданных текстах, а с другой – генерирующих новые тексты. Созданные таким образом тексты приобретают самостоятельный смысл, отличный от того, который имел в виду автор. При этом сам автор теряется где-то в далеком прошлом.

В мировоззренческом смысле деконструкция представляет собой выражение кризиса духовных основ современного общества. В своих установках деконструкция неоднозначна и эклектична. Для деконструктивистов любая эстетическая ценность кажется «метафизированной», омертвевшей. Поэтому деконструктивизм признает только «игру вечного колебания», в чем проявляется влияние идеи Ф. Ницше. Именно «игра вечного колебания» будет воспринята постмодернизмом, который радикализует эту идею. В своей практике постмодернисты избегают жесткой смысловой однозначности. Ярким примером этого могут быть постмодернистские перформансы и инсталляции, которые не только антигуманны по своей сути, но и небезопасны для самого зрителя.

Понятие «незаконченность» функционирует в истории искусства наряду с определениями «незавершенность», «недосказанность», «неопределенность», «открытая форма», «открытая структура». Антитетичными по отношению к указанному ряду дефиниций являются понятия законченности, завершенности, целостности.

Завершенность – качество архитектурной формы, целостность художественного произведения как эстетического объекта, в то время как «незаконченность/законченность» относятся к свойству композиционной формы (уровень текста). Незаконченность – композиционная открытость текста (по каким-либо объективным или субъективным причинам; случайная или осознанная), которая может быть присуща как завершенному, так и незавершенному произведению.

Внешняя незаконченность и внутренняя целостность (завершенность) присущи жанровым модификациям фрагмента, отрывка, наброска, а также произведениям открытой структуры. Категория незаконченности является актуальной и применительно к жанровым канонам (например, композиционная открытость жанра романа).

Цели незаконченности: вовлечение читателя в творческую лабораторию; активизация сотворческой интенции читателя; попытка передать через часть целое – создать иллюзию бесконечности бытия; выразить через «неоканчиваемое» высшие метафизические проблемы.

Понятие «незавершенность» используется в двух значениях: 1) антитетично понятию «завершенность» (целостность), относящемуся к эстетическому объекту (внутреннему произведению); 2) синонимично понятию «незаконченность» на уровне композиционной формы, внешняя незаконченность текста, наличие в нем лакун. Вслед за М.М. Бахтиным предлагаем разделять незавершенность мира героя по отношению к автору и незавершенность мира автора и героя по отношению к читателю.

Незавершаемость – сознательная установка на композиционную незаконченность текста, на открытость его структуры.

Нон-финито – термин, предложенный представителями западноевропейской эстетики и определяющий произведения, которые передают тайну мгновенного в искусстве. По своему содержанию он близок к понятию незаконченности.

Открытое произведение (понятие У. Эко) – произведение с гибкой структурой, характерное для литературы модернизма, которое не конструирует закрытый мир, а активно вовлекает читателя в поиски ответов на вопросы, предлагая множественность толкований и отвергая возможность однозначного понимания.

В соответствии с предложенным понятийным аппаратом теоретически можно обозначить несколько типов незаконченных произведений: 1) «случайно» недописанное, внутренне завершенное; 2) сознательно незаконченное, внутренне завершенное; 3) композиционно незаконченное и незавершенное (характеризующееся другим типом целостности); 4) открытое произведение, композиционно законченное и завершенное с точки зрения внутренней целостности.

Китч – один из наиболее часто употребляемых терминов для характеристики современного искусства, архитектуры и дизайна наряду с эклектикой.

Однако если феномен эклектики поддается относительно четкому определению и пониманию (смешение элементов разных стилей и культур как основа формообразования), то китч – явление системное и более сложное. На сегодняшний день китч – это и оценка (в

значении «дурновкусие»), и стиль (микс на основе соединения несоединимого), и отсутствие стиля (перерождение какой бы то ни было стилиевой системы), и художественный прием (ироническое прочтение исторического стиля).

Своего рода девизом постмодернизма можно считать высказывание его апологета Ф. Джонсона: «Я всегда стоял за принцип отсутствия принципов».

Постмодернизм допускает как прямое цитирование, так и переработку исторически сложившихся форм и приемов. Диапазон постмодернистской интерпретации огромен, но наиболее типичные приемы – это эклектика, пародия, издевка, доходящие до откровенного китча. При этом постмодернизм не ставит своей задачей реконструировать исторические стили. Это образец открытой манипуляции вырванными из контекста первоэлементами, узнаваемыми, а потому любимыми большей массой потребителей. Сам принцип, вне зависимости от достигаемого эффекта, уже сближает постмодернизм и китч.

Методы компоновки могут быть разными: с соблюдением принципов высокого стиля или без таковых, приближенность к архетипу или его ироничное обыгрывание вплоть до символического запечатления самого общего представления об образе. В. Турчин увидел в этой свободе и манипулировании нео-версию маньеризма, что также свидетельствует о скрытом или явном обращении к китчу в рамках культуры постмодернизма.

Китч становится неотъемлемой частью современной культуры. Главной причиной изменений такого рода является не просто демократизация культуры, а ее трансформация в середине XX века в культуру потребления. Всеядность при слабой эстетической культуре масс и порождает такое явление современности, как китч.

В связи с этим можно говорить о кризисе современной культуры и искусства и о китче как ведущей тенденции эпохи кризиса. Преодоление болезни китча станет началом нового периода в мировой истории, рождением нового гиперстиля.

Понятие «популизм» имеет латинское происхождение. Оно является производным от слова *populus* – «народ». Также термин «популизм» имеет отношение к французской литературной школе начала прошлого столетия (от фр. *populisme*). Ее представители предпочитали изображать народный быт без прикрас. По сути, данное литературное течение было разновидностью натурализма. Сегодня это осознанная позиция или стиль, направленные на то, чтобы с их помощью формировать мнение и предпочтения народных масс.

Популизм – это достижение признания народа заведомо обманным путем, с помощью призрачных обещаний, а также манипулирование доверием, ценностями и ожиданиями людей. Искусство, подстраиваясь под запросы современного общества, способно влиять на вкусы и настроения людей, ценностные ориентации, подменяя истинные на ложно истинные (утрирование, преувеличение, обращение против кого-либо).

Основными доминантами искусства эпохи постмодерна становятся: ирония, плюрализм, неопределенность, фрагментарность, поверхностность, эпатажность, игровой принцип, утрата индивидуальности. Казанные черты плавно перетекают в эстетику постмодернизма, где наблюдается нарушение целостности, единства художественного представления, размывание его границ, радикальная дезинтеграция самой изобразительной системы. Примечательно, что изобразительное искусство второй половины XX в. выходит на новый уровень благодаря художественным практикам, сложившимся в это время. Все они соответствуют революционному характеру искусства, разрушающему традиционные каноны изобразительности и одновременно мотивированному на создание нового художественного языка путем использования наряду с уже известными средствами репрезентации новых технологических приемов. то, в свою очередь, свидетельствует об изменении художественного сознания и мировосприятия, а также о формировании новой (неклассической) эстетики, которая наиболее ярко прослеживается в изобразительном искусстве второй половины XX в. в связи с господством таких авангардных течений, как поп-арт, гиперреализм, фотореализм, концептуализм. Их можно рассматривать в качестве элементов распада предшествующей классической изобразительной системы. В то же время

они предлагают нам новые формы репрезентации художественного замысла – энвайромент, перформанс, хеппенинг.

Энвайромент, инвайромент (Сигал Дж., Хансон Д., Кинхольц Э., Самарас Л., Смитсон Р., Христо и Жанна Клод) – (environment – окружение, среда, спектакль с участием зрителей) – одна из форм авангардного современного искусства, возникшая в 1960-1970-х годах в США и Западной Европе. Концепция энвайромента заключается в вовлечении зрителя в арт-пространство, в слиянии окружающей среды с художественным объектом. Это направление стремилось сломать исторически сложившуюся традицию представления искусства как чего-то отличного от жизни, к созданию натуралистичных арт-объектов, имитирующих реальную среду. Зритель энвайромента становится его «соучастником».

Перформанс (Ив Кляйн, Вито Аккончи, Герман Нитч, Крис Бурден, Йоко Оно, Йозеф Бойс и др. В наше время Марина Абрамович, Ваграм Зарян, Стивен Козн и др.) – (performance – исполнение, представление, выступление) форма современного искусства, в которой произведения составляют действия художника или группы в определённом месте и в определённое время. К перформансу можно отнести любую ситуацию, включающую четыре базовых элемента: время, место, тело художника и отношения художника и зрителя. Появление перформанса связано с проблемами живописи авангарда: преодоление живописного пространства картины, выход к конструкции как основная тенденция авангардного искусства.

Хеппенинг (Капроу А., Кейдж Дж.) – (happening – случаемое, происходящее) направление в модернистском искусстве 1960-1970 гг., приверженцы которого считают важнейшим видом творчества «художественные события» или «процессы», чаще всего рассчитанные не только на участие самого художника и его помощников, но и зрителей. Включает элементы театра, музыки, живописи, может быть своеобразными микроспектаклями со сложным, трактованным обычно в стилистике поп-арта реквизитом или абстрагированными пространственно-ритмическими «живыми композициями». «Искусство действия». В основе – незапланированное действие, осуществляемое художником при участии присутствующей публики, когда как бы стирается грань между реальностью и художественным творчеством.

Общие черты хеппенинга, перформанса, энвайромента:

1. все они выражают игровую сторону искусства, иронизирующую и высмеивающую само искусство;

2. через новые формы находит свое выражение авторская интерпретация реальности, которая предстает как лишенная целостности, фрагментарная, где каждое событие человеческой жизни бесследно исчезает, где стирается грань между настоящим и прошлым, ускользает смысл каких-либо поступков, оценок. Нередко художник постмодернизма пытается создать новую реальность, благодаря достижениям научнотехнического прогресса. Он живет в мире киберпространства, симулякров, гиперреальности;

3. постмодернистские художники, обращаясь к действительности, пытаются расширить сферу, «ситуацию» искусства. Они прибегают к жестам, элементам, объектам, создавая пространственную среду, в которой художник формирует новые отношения со зрителем.

Концепция «дегуманизации искусства», принадлежит Х. Ортеги-и-Гассету. Фундаментальным основанием концепции было положение о как о стремлении истинного искусства прочь от дилетански настроенных масс к чистоте эстетического наслаждения в кругу избранных. Основными средствами такого движения были объявлены стилизация и деформация реальности, дереализация.

Еще в начале XX в. вопросы соотношения содержания и формы в художественном произведении изучались в контексте проблемы функций искусства и были предметом споров художников и искусствоведов. Но с середины прошлого века это упование чистой формой стало приобретать более широкое «народное» распространение. Дизайнерские конструкции, инсталляции в современном постмодерне, даже при утилитарной направленности, исходят из

установки приоритета художника над зрителем, так как идеология постмодернистского подхода доказывает, что не существует общепринятого представления или общепринятой истины, и любой творец и любой зритель правы в своем субъективном видении.

В то же время искусство постмодерна может рассматриваться как массовое, так как оно впервые отвергло не только обязательность понимания художественного произведения, но и необходимость эмоционального переживания при его восприятии. Произведения могут быть просто фоном или предметом пользования, а осознание законченности и совершенства их формы доступны только самому художнику (или нескольким избранным, которые не считаются как зрители).

Это кардинально, с точки зрения смысла и принадлежности искусства, отделяет многих современных художников от их собратьев в прошлом веке (абстракционистов, конструктивистов и т. д.), для которых формула искусство для искусства подразумевала, что оно не может быть массовым, так как понять его способны только избранные. Избранные – это те, кто может любоваться внешней формой, не связывая ее с конкретным содержанием.

При этом произведение не обязательно должно было иметь какую-то связь с базовыми эмоциями, заражать, привлекать или отталкивать эмоционально зрителя, так же как и передать определенный смысл, который вкладывает в данную форму художник. Такое формально-абстрактное или утилитарное произведение не воспитывает, но может вызвать переживание прекрасного у определенной группы людей и, таким образом, так же как и те произведения, которые имеют содержание или внутреннюю форму, способно помочь формированию культурного самосознания человека, уже имеющего, правда, определенные эстетические установки. Неподготовленный же зритель или слушатель такое произведение воспринимает не как произведение искусства, а как определенный социокультурный фон, украшающий и облегчающий домашний или городской быт.

Соотношение эмоций, вызываемых художественным произведением с его внешней и внутренней формой, переводит изучение роли искусства из философской в психологическую парадигму, так как ставит вопрос о роли когнитивной составляющей в эстетическом переживании. И здесь представляется целесообразным несколько сузить рамки проблемы, сфокусировав внимание на вопросе идентификации слушателей с образами, всплывающими в сознании при восприятии произведения искусства. Именно новая идентичность, если она формируется в процессе эстетического восприятия, во многом становится основой тех новых смыслов, новых образов, которые входят в самосознание человека и вызывают эмоции и к героям, и к самому себе. О значении идентификации в появлении катарсиса при восприятии искусства писал еще Аристотель, однако для нас в настоящий момент важна не констатация уже известной роли механизма идентификации в появлении эстетического переживания, а анализ того, что на сегодняшний день помогает, а что является преградой в работе этого механизма. И тут вопрос о когнитивной составляющей в восприятии произведения искусства любого уровня сложности (от популярного до классического) встает с особой остротой, так как для идентификации необходимо хотя бы минимальное понимание тех эталонов, с которыми субъект может идентифицироваться. И именно это вызывает трудности при восприятии спектаклей, музыки, живописи, так как помимо расширения круга воспринимающих искусство людей, как уже отмечалось, серьезно изменилось и окружение, появились новые эталоны, а старые наполнились новыми представлениями. Так как нельзя изменить уровень знаний широкого круга людей (во всяком случае, это не является задачей авторов современных художественных произведений), то необходимо изменить эталоны, вернее, приблизить их к современности, сделать понятными многим. Осознание этого факта открывает пути для анализа тех процессов, которые происходят сегодня в современном театре – как драматическом, так и музыкальном.

Таким образом, новые формы искусства, появляющиеся в последние десятилетия, выполняют все те же функции развлекать, воспитывать и давать возможность эмоциональной разрядки. Но изменившиеся условия жизни делают необходимым изменение способов предъявления художественных произведений для того, чтобы не потерять

возможности эмоционального воздействия на людей. Поэтому искусство не становится новым знанием и не основывается на знании зрителя (но, безусловно, продолжает требовать значительных знаний от художников), как это было раньше, но приближается к тем знаниям, которыми они обладают, для чего использует и новые стимулы, и новые жанры, и новые механизмы эмоционального влияния. При этом возможно, что постепенное овладение новыми формами и усовершенствование способов воздействия на зрителей-слушателей сделает воспитательную и образовательную функции искусства более востребованными, чем в настоящее время.

2. МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ (УКАЗАНИЯ) К ПРАКТИЧЕСКИМ ЗАНЯТИЯМ

Основная цель проведения практического занятия заключается в закреплении знаний, полученных в ходе прослушивания лекционного материала.

Практические занятия проводятся в форме заслушивания докладов и обсуждения материала. Обсуждение направлено на лучшее усвоение изученного материала, освоение научных основ, эффективных методов и приемов решения конкретных практических задач, на развитие способностей к творческому использованию получаемых знаний и навыков.

Практическое занятие по данной дисциплине проводится также в форме устного опроса студентов по плану практических занятий, предполагающего проверку знаний усвоенного лекционного материала.

В ходе подготовки к практическому занятию студенту следует просмотреть материалы лекции, а затем начать изучение учебной литературы. Следует знать, что освещение того или иного вопроса в литературе часто является неполным, ориентированным в большей степени на одни разделы дисциплины, и в меньшей – на другие. Поэтому не следует ограничиваться одним учебником, научной статьей или монографией, а рассмотреть как можно больше материала по интересующей теме, представленного в системе ЭБС.

Студенту рекомендуется следующая схема подготовки к практическому занятию:

1. Проработать конспект лекций;
2. Прочитать основную и дополнительную литературу, рекомендованную по изучаемому разделу;
3. Ответить на вопросы плана практического занятия;
4. Выполнить домашнее задание;
5. При затруднениях сформулировать вопросы к преподавателю.

При подготовке к практическим занятиям следует руководствоваться указаниями и рекомендациями преподавателя, использовать основную литературу из представленного им списка. Для наиболее глубокого освоения дисциплины рекомендуется изучать литературу, обозначенную как «дополнительная» в представленном в рабочей программе дисциплины списке.

При подготовке доклада на практическое занятие желательно заранее обсудить с преподавателем перечень используемой литературы, за день до практического занятия предупредить о необходимых для предоставления материала технических средствах, напечатанный текст доклада предоставить преподавателю.

Если при изучении отдельных вопросов возникнут трудности, студент может обратиться к преподавателю за консультацией (устной или письменной).

Таким образом, значительную роль в изучении предмета выполняют практические занятия, которые призваны, прежде всего, закреплять теоретические знания, полученные в ходе прослушивания и запоминания лекционного материала, ознакомления с учебной и научной литературой, а также выполнения самостоятельных заданий. Тем самым практические занятия способствуют получению наиболее качественных знаний, помогают приобрести навыки самостоятельной работы.

Практические занятия

Тема 1. Предмет и задачи психологии искусства.

1. Психология искусства как междисциплинарная наука, ее связь с социально-гуманитарными науками.
2. Предмет и основные проблемы психологии искусства.
3. Проблемы методологии и методики исследований психологии искусства.
4. Значение изучения психологии искусства в личностном и профессиональном развитии специалиста.

Тема 2. Предыстория и становление психологии искусства.

1. Особенности развития основных идей психологии искусства в античную эпоху.
2. Средневековая эстетика: трактовка искусства как выражения божественной красоты и художника – как посредника между божественным Логосом и людьми.
3. Эстетика Возрождения о личностных аспектах развития искусства и противоречиях в развитии самосознания художника.
4. Значение эстетики классицизма в разработке типологии личности художника и изучении воздействия искусства на читателей и критиков (Н. Буало «Поэтическое искусство»). М.В. Ломоносов об особенностях эмоциональных состояний ратора и слушателей.
5. Мыслители эпохи Просвещения об особенностях воздействия профессионального и народного искусства на зрителя, о связи между художественно-эстетическими вкусами и общественными нравами (Ж.-Ж. Руссо).
6. Идеи русских мыслителей XIX века А.С. Хомякова, И.В. Киреевского, Ю.Ф. Самарина, К.С. Аксакова («славянофилов») и А.А. Григорьева, Ф.М. Достоевского, Н.Н. Страхова («почвенников») о гармоничном сочетании, народности и всечеловечности в искусстве, о художнике как выразителе духа своего народа, о соборности как глубинном взаимопонимании и согласии людей на основе общих духовных ценностей.
7. Г.В. Плеханов о связи между духом, общественным настроением и искусством.
8. Идеи психологии искусства в западной философии, этике и эстетике XX в. (Франкфуртская школа - В. Бенямин, Т. Адорно и др.; экзистенциализм и персонализм – Э. Мунье, Ж.-П. Сартр; А. Швейцер; А. Грамши, Д. Лукач и др.).
9. Искусствознание как особый источник предыстории психологии искусства.
10. Психологическая проблематика искусства в отечественном искусствознании и литературоведении XX века (Лосев А.Ф., Бахтин М.М., Переверзев В.Ф., Бурсов Б.И., Мейлах Б.М., Гинзбург Л.Я., Лихачев Д.С., Аверинцев С.С. и др.).
11. Начало развития психологии искусства как особой отрасли психологической науки. Развитие традиций экспериментальной эстетики и применение принципов гештальтпсихологии в психологии искусства XX в. (Валентайн К., Берлайн Д., Айзенк Г., Чайлд И., Осгуд Ч., Бензе М., Моль А. и др.).
12. Эмпирические психологические исследования личности художника и его творчества (Баррон Ф., Маккинон Д., Симонтоу Д., Маркус С. и др.).
13. Изучение проблем психотерапевтического воздействия искусства (Наумберг М., Ульман Е. и др.).
14. Развитие теоретических и эмпирических исследований психологии искусства в отечественной психологической науке в 80-90-е гг. XX в. (Петров В.М., Дорфман Л.Я., Леонтьев А.А., Джидарьян И.А., Флегонтова С.Н., Семенов В.Е., Слуцкий Е.Г. и др.).

Тема 3. Психологическое содержание, искусства и уровни его постижения

1. Искусство как художественное отражение мира и как сфера реализации художественного творчества.
2. Эстетическое чувство как активное энергетическое основание художественного творчества.
3. Искусство как особая художественная реальность, выражающая личностное отношение художника к постижению и аккумуляции универсального человеческого опыта.
4. Фантазия как художественное отражение реальности и ее моделирование.
5. Искусство как тип художественно-образного воспроизведения действительности, мера достоверности и художественной условности.
6. Искусство как одна из символических и наиболее динамичных форм духовной культуры, осваивающая мир посредством системы образов. Архетип и символ (Юнг К.-Г.).

7. Метафора как средство образной выразительности в искусстве, как основа создания чувственно-конкретного, рельефного образа, выражающего живые, но скрытые, глубоко запятанные чувства, усиливающие впечатление.
8. Аллегорический смысл художественного образа, его психологическое основание.
9. Традиции и новации в искусстве, их психологический смысл.
10. Феномен изощренности, остроты, утончения в культуре и творчестве.
11. Психологические закономерности художественного творчества. Искусство как сублимация всеобщей энергии, а не только сексуальной.
12. Уровни постижения психологии искусства.

Тема 4. Личностные аспекты психологии искусства

1. Способности, знания и умения художника как основа создания продуктов художественного творчества, отличающихся новизной, оригинальностью, уникальностью и конструктивной социальной значимостью.
2. Художественный талант как творческая одаренность в искусстве.
3. Интеллектуально-психологические компоненты художественного творчества: продуктивная обостренная эстетическая интуиция, сила художественного мышления, активность воображения, наблюдательность, емкость и мобильность памяти, богатство эмоций и ассоциаций.
4. Художественная фантазия как способность придавать многозначность и живописность образам искусства.
5. Осознаваемые и неосознаваемые компоненты психической активности художника. Надсознательное («сверхсознание») – не поддающийся индивидуально сознательно-волевому контролю уровень психической активности личности при решении творческих задач, детерминированный потребным будущим.
6. З. Фрейд о роли бессознательного в художественном творчестве.
7. Мотивация художественного творчества, ее психическое основание.
8. Личностное предназначение художника, его психологический смысл.

Тема 5. Процессуальные аспекты психологии искусства

1. Процесс создания произведения искусства (творческий источник, замысел, творческий акт) с точки зрения психологии.
2. Творческий процесс как сложное единство труда умственного и физического, дискурсивного и интуитивного познания, мысли и чувства.
3. Психологический смысл положения о «преодолении материала художественной формой» (Выготский Л.С.).
4. Мистическое, интуитивистское, фрейдистское и др. иррационалистические толкования творческого процесса.
5. Художественный вымысел как специфический акт художественного творчества, способствующий конструированию мыслимых и возможных вариантов бытия.
6. Проблема действенности художественного вымысла – не внешняя правдоподобность, а логика его художественного развертывания, эстетическая мотивировка, глубина проникновения в смысл явлений.
7. Вдохновение как психологическое явление: огромная внутренняя сосредоточенность индивида на объекте творчества; строгая избирательность внимания, оптимальная интенсивность и продуктивность эвристической деятельности; относительная легкость, с которой рождаются и материализуются художественные образы.
8. Интерпретация как необходимый элемент процесса художественного творчества (психологический аспект).
9. Импровизация как высшая форма проявления мастерства, заключающаяся в умении творить произведения искусства экспромтом.

10. «Муки творчества» и «трагедия творчества» с точки зрения психологии. Писатели, художники, философы о причинах трагедийности творчества.

11. Психологические особенности создания произведений искусства определенных видов и жанров.

12. Психология процесса восприятия произведений искусства.

13. Процесс восприятия как процесс со-участия и со-творчества воспринимающего субъекта.

14. Личностные особенности воспринимающих искусство (степень духовно-нравственного развития, интеллекта, эмоциональности, жизненного опыта, эрудиции, художественной культуры; эмоционального состояния, чувства, установки) и их значение в восприятии искусства.

15. Особенности восприятия различных видов и жанров искусства с точки зрения психологии.

16. Психологические особенности внехудожественного интереса к искусству.

Тема 6. Искусство как средство психологического воздействия.

1. Искусство как эмоциональный стимулятор как положительных, так и отрицательных эмоций.

2. Искусство декаданса и модернизма и их влияние на порождение ощущений, переживаний и понимания своей эпохи как эпохи кризиса, разлада, крушения целостности бытия человека, рассогласования его духовных сил, отношения личности к природе и другим людям.

3. «Искусство для искусства» и «абсолютное искусство», их эзотерический смысл и эстетизм.

4. Искусство постмодернизма, его антигуманная, деструктивная сущность, его воздействие на порождение состояний угнетенности, униженности, страха, беспросветности, ненависти, агрессивности, животности; в эстетическом аспекте – чувства дисгармонии, хаоса, безобразия; в этическом плане – порождение бездуховности, отчуждения, аморализма, презрения к жизни.

5. Психологические особенности воздействия искусства в культовой практике православия (в сравнении с другими культовыми практиками).

6. Проблемы и противоречия изменения статуса святыни на статус произведения искусства в результате изъятия церковных ценностей в советской России (нравственно-психологический аспект).

7. Психотерапевтические возможности искусства и их использование в целях психокоррекции и достижения психического равновесия человека.

8. Музыкотерапия как один из древнейших методов арт-терапии.

9. Искусство живописи и цветотерапия.

10. Библиотерапия и театротерапия, их специфические психотерапевтические возможности.

11. Проблема использования искусства в целях коррекции психопатологических состояний.

12. Арт-терапия в современной практической психологии и социальной работе.

Тема 7. Современные проблемы и перспективы развития психологии искусства

1. Психология искусства в изучении процессов десакрализации и дегуманизации искусства в массовой коммерциализированной культуре.

2. Поп-стратегии в современном искусстве.

3. Творческий акт как объект радикальных преобразований в таких видах творческой активности как энвайромент, перформенс, хеппенинг и др.

4. Воздействие новых информационных технологий на процесс создания, воспроизведения и восприятия произведений искусства с точки зрения психологии.

5. Искусство в интернете. Психологические особенности самоутверждения в электронном искусстве. Виртуальное искусство и виртуальность его восприятия (психологический аспект).

6. Перспективы развития психологии искусства.

3. МЕТОДИЧЕСКИЕ УКАЗАНИЯ ДЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ СТУДЕНТОВ

Для работы со студентами рекомендуют к применению следующие формы самостоятельной работы.

Работа с литературой

Важной составляющей самостоятельной внеаудиторной подготовки является работа с литературой по всем формам занятий: семинарским, практическим, при подготовке к зачетам, экзаменам, тестированию, участию в научных конференциях.

Один из методов работы с литературой – повторение: прочитанный текст можно заучить наизусть. Простое повторение воздействует на память механически и поверхностно. Полученные таким путем сведения легко забываются.

Более эффективный метод – метод кодирования: прочитанный текст нужно подвергнуть большей, чем простое заучивание, обработке. Чтобы основательно обработать информацию и закодировать ее для хранения, важно провести целый ряд мыслительных операций: прокомментировать новые данные; оценить их значение; поставить вопросы; сопоставить полученные сведения с ранее известными. Для улучшения обработки информации очень важно устанавливать осмысленные связи, структурировать новые сведения. При изучении дисциплины «Психология в искусстве» важным вариантом кодирования информации является рассмотрение современных видов искусства с точки зрения психологии с использованием изученного материала. Также продуктивным является составление конспектов по плану семинара. В этом случае помимо вербальной (словесной), задействуется моторная память, что способствует более полному усвоению материала. Форма записей может быть весьма разнообразной: простой или развернутый план, тезисы, цитаты, конспект.

План – структура письменной работы, определяющая последовательность изложения материала. Он является наиболее краткой и потому самой доступной и распространенной формой записей содержания исходного источника информации. По существу, это перечень основных вопросов, рассматриваемых в источнике. План может быть простым и развернутым. Их отличие состоит в степени детализации содержания и, соответственно, в объеме.

Выписки представляют собой небольшие фрагменты текста (неполные и полные предложения, отделы абзацы, а также дословные и близкие к дословной записи об излагаемых в нем фактах), содержащие в себе основную идею (идеи) прочитанного текста. Выписки представляют собой более сложную форму записи содержания исходного источника информации. По сути, выписки – не что иное, как цитаты, заимствованные из текста. Выписки позволяют в концентрированной форме и с максимальной точностью воспроизвести наиболее важные мысли автора, статистические и фактологические сведения.

Тезисы – сжатое изложение содержания изученного материала в утвердительной (реже опровергающей) форме. Отличие тезисов от обычных выписок состоит в том, что тезисам присуща значительно более высокая степень концентрации материала. В тезисах отмечается преобладание выводов над общими рассуждениями. Записываются они близко к оригинальному тексту, т.е. без использования прямого цитирования.

Аннотация – краткое изложение основного содержания исходного источника информации, дающее о нем обобщенное представление. К написанию аннотаций прибегают в тех случаях, когда подлинная ценность и пригодность исходного источника информации исполнителю письменной работы окончательно неясна, но в то же время о нем необходимо оставить краткую запись с обобщающей характеристикой.

Резюме – краткая оценка изученного содержания исходного источника информации, полученная, прежде всего, на основе содержащихся в нем выводов. Резюме весьма сходно по своей сути с аннотацией. Однако, в отличие от последней, текст резюме концентрирует в себе данные не из основного содержания исходного источника информации, а из его заключительной части, прежде всего выводов. Но, как и в случае с аннотацией, резюме

излагается своими словами – выдержки из оригинального текста в нем практически не встречаются.

Конспект представляет собой сложную запись содержания исходного текста, включающая в себя заимствования (цитаты) наиболее примечательных мест в сочетании с планом источника, а также сжатый анализ записанного материала и выводы по нему.

При выполнении конспекта требуется внимательно прочитать текст, уточнить в справочной литературе непонятные слова и вынести справочные данные на поля конспекта. Нужно выделить главное, составить план. Затем следует кратко сформулировать основные положения текста, отметить аргументацию автора. Записи материала следует проводить, четко следуя пунктам плана и выражая мысль своими словами. Цитаты должны быть записаны грамотно, учитывать лаконичность, значимость мысли.

В тексте конспекта желательно приводить не только тезисные положения, но и их доказательства. При оформлении конспекта необходимо стремиться к емкости каждого предложения. Мысли автора книги следует излагать кратко, заботясь о стиле и выразительности написанного. Число дополнительных элементов конспекта должно быть логически обоснованным, записи должны распределяться в определенной последовательности, отвечающей логической структуре произведения. Для уточнения и дополнения необходимо оставлять поля. Необходимо указывать библиографическое описание конспектируемого источника.

Самостоятельная работа студентов является обязательной для каждого студента, а её объём определяется учебным планом. Формы самостоятельной работы студентов определяются содержанием учебной дисциплины, степенью подготовленности студентов.

Самостоятельная работа – одна из важнейших форм овладения знаниями. Самостоятельная работа включает многие виды активной умственной деятельности студента: слушание лекций и осмысленное их конспектирование, глубокое изучение источников и литературы, консультации у преподавателя, подготовка к практическим занятиям, экзаменам, самоконтроль приобретаемых знаний и т.д.

Изучение дисциплины следует начинать с проработки рабочей программы, особое внимание уделяя целям и задачам, структуре и содержанию курса.

Тематика заданий для самостоятельной работы включает в себя задания для самостоятельной работы.

Задания для самостоятельной работы:

1. Подготовка материала по теме «Предмет и задачи психологии искусства»:

1) Повторение лекционного материала, поиск дополнительной информации, подготовка конспекта.

2) Эссе «Значение изучения психологии искусства в личностном и профессиональном развитии специалиста».

2. Подготовка материала по теме «Предыстория и становление психологии искусства»:

1) Повторение лекционного материала, поиск дополнительной информации, подготовка конспекта.

2) Письменная работа «Связь между художественно-эстетическими вкусами и общественными нравами».

3. Подготовка материала по теме «Психологическое содержание искусства и уровни его постижения»:

1) Выполнение заданий, полученных в ходе лекции.

2) Повторение лекционного материала, поиск дополнительной информации, подготовка конспекта.

4. Подготовка материала по теме «Личностные аспекты психологии искусства»:

1) Выполнение заданий, полученных в ходе лекции.

2) Повторение лекционного материала, поиск дополнительной информации, подготовка конспекта.

5. Подготовка материала по теме «Процессуальные аспекты психологии искусства»:

- 1) Выполнение заданий, полученных в ходе лекции.
 - 2) Эссе «Психологический смысл положения о «преодолении материала художественной формой» (Л. Выготский)».
6. Подготовка материала по теме «Искусство как средство психологического воздействия»:
- 1) Выполнение заданий, полученных в ходе лекции.
 - 2) Повторение лекционного материала, поиск дополнительной информации, подготовка конспекта.
7. Подготовка материала по теме «Современные проблемы и перспективы развития психологии искусства»:
- 1) Выполнение заданий, полученных в ходе лекции.
 - 2) Повторение лекционного материала, поиск дополнительной информации, подготовка конспекта.

Выполнение заданий, полученных в ходе лекции, является одним из важных направлений самостоятельной работы студентов при изучении дисциплины «Психология в искусстве». Совокупность заданий по каждой теме направлена на дополнение конспекта лекции, уточнение понятий, иллюстрацию примерами пройденной темы и т.д. Конкретный состав заданий определяется количеством аудиторных часов и часов для самостоятельной работы, предусмотренных для изучения темы. Общим для всех заданий является их малый объем и направленность на дополнение конспекта лекции. Выполняются задания, как правило, в лекционных тетрадях.

4. СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Аллахвердов В.М. Психология искусства: Эссе о тайне эмоционального воздействия художественных произведений. – СПб., 2001.
- Ананьев Б.Г. Задачи психологии искусства. Психология художественного творчества: Хрестоматия. – Минск, 1999.
- Арnaudов М. Психология литературного творчества. – М., 1970.
- Богоявленская Д.Б. Психология творческих способностей. – М. 2002.
- Выготский Л.С. Психология искусства / Предисл.А.Н. Леонтьева. – М.: Искусство, – 1986.
- Гройсман А.Л. Основы психологии художественного творчества: Учебное пособие. – М.: Когито-Центр, 2003.
- Дорфман Л.Я. Эмоции в искусстве. – М.: Смысл, 1997.
- Ермолаева-Томина, Л.Б. Психология художественного творчества. – М.: Академический проект, 2005.
- Ильин, Е.П. Психология творчества, креативности, одаренности. – СПб.: Питер, 2012. – 448 с.
- Иванченко Г.В. Психология восприятия музыки. – М.: Смысл, 2001.
- Кривцун О.А. Историческая психология и история искусств. – М., 1997.
- Кузин В.С. «Психология живописи». – М., 2005.
- Левшина И.С. Как воспринимается произведение искусства – М., 1983.
- Пономарев Я.А. Психология творчества и педагогика. – М.: Педагогика, 1976.
- Раппопорт С.Х. От художника к зрителю. – М., 1978.
- Раушенбах Б.Геометрия картины и зрительское восприятие. – М., 1994.
- Рууберг Г.О закономерностях художественного визуального восприятия. – Таллинн, 1985.
- Хренов Н.А. Социально-психологические аспекты взаимодействия искусства и публики – М., 1981.
- Шадриков В.Д. Мир внутренней жизни человека. – М.: Университетская книга: ЛОГОС, 2006.
- Юнг К. Об отношении аналитической психологии к поэзии // Юнг К., Нойманн Э. Психоанализ и искусство. Пер. с англ. – М., 1996. – С. 9-30.
- Якобсон П.М. Психология художественного творчества. – М.: Знание, 1971.