

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

ПСИХОЛОГИЯ ИСКУССТВА
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: Кора Н.А.

Психология искусства: сборник учебно-методических материалов для специальности
37.05.01 Клиническая психология. – Благовещенск: Амурский гос. ун-т, 2017. – 42 с.

© Амурский государственный университет, 2017

© Кафедра психологии и педагогики, 2017

© Кора Н.А., составление

СОДЕРЖАНИЕ

1. Краткое изложение лекционного материала	4
2. Методические рекомендации (указания) к практическим занятиям	32
3. Методические указания для самостоятельной работы студентов	35

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 изучает 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 натюрморту 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.

Рекомендуемая литература:

Выготский, Л. С. Психология искусства / Л. С. Выготский. — М. : Издательство Юрайт, 2017. — 414 с. — (Серия : Антология мысли). — ISBN 978-5-534-09445-9. — Режим доступа : www.biblio-online.ru/book/D4FCB93F-FBC3-46D7-BB40-10FCFF4D923C.

Басин, Е. Я. Психология искусства. Личностный подход : учебник для бакалавриата и магистратуры / Е. Я. Басин, В. П. Крутоус. — 2-е изд., испр. и доп. — М. : Издательство Юрайт, 2017. — 251 с. — (Серия : Бакалавр и магистр. Академический курс). — ISBN 978-5-534-07803-9. — Режим доступа : www.biblio-online.ru/book/BC0B1F63-228C-46BF-BF34-89A4EE7F4DA3.

Калошина И.П. Большая теорема Ферма и психология творчества [Электронный ресурс] : монография / И.П. Калошина. — Электрон. текстовые данные. — М. : ЮНИТИ-ДАНА, 2015. — 319 с. — ISBN 978-5-238-02124-9. — Режим доступа: <http://www.iprbookshop.ru/52602.html>

Кривцун, О. А. Психология искусства : учебник для бакалавриата и магистратуры / О. А. Кривцун. — 2-е изд., пер. и доп. — М. : Издательство Юрайт, 2017. — 265 с. — (Серия : Бакалавр и магистр. Академический курс). — ISBN 978-5-534-02354-1. — Режим доступа : www.biblio-online.ru/book/44E22E33-CDA2-46B2-88AD-EAFF41347D74.

Калошина И.П. Большая теорема Ферма и психология творчества [Электронный ресурс] : монография / И.П. Калошина. — Электрон. текстовые данные. — М. : ЮНИТИ-ДАНА, 2012. — 319 с. — 978-5-238-02124-9. — Режим доступа: <http://www.iprbookshop.ru/16283.html>

Козлов В.В. Психология творчества [Электронный ресурс] / В.В. Козлов. — Электрон. текстовые данные. — Саратов: Вузовское образование, 2014. — 72 с. — 2227-8397. — Режим доступа: <http://www.iprbookshop.ru/18331.html>

Тема 2. Предыстория и становление психологии искусства

Психологическая проблематика искусства в трудах древневосточных мыслителей. Особенности развития основных идей психологии искусства в античную эпоху. 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 эстетики классицизма в разработке типологии личности художника и изучении воздействия искусства на читателей и критиков. Мыслители эпохи Просвещения об особенностях воздействия профессионального и народного искусства на зрителя, о связи между художественно-эстетическими вкусами и общественными нравами. 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.

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.

В Средневековье психология искусства получила свое развитие в русле эстетики и философии. Средневековая эстетика сосредоточила в себе многие традиции, идеи, начала, как классической, так и неклассической эстетики. В западной Средневековой эстетике можно выделить два главных хронологических периода — раннесредневековый (V-X вв.) и позднесредневековый (XI — XIV вв.) и два основных направления — философско-богословское и искусствоведческое.

У истоков С. э. стоит Блаженный Августин (354-430) — крупнейший представитель западной патристики, завершивший античную эстетику и заложивший фундамент С. э. На основе идей неоплатонизма и раннего христианства у него сложилась достаточно целостная эстетическая система. Вершиной ее является триединство абсолютной истины, добра и красоты — Бог. Весь универсум (материальный и духовный) — его произведение, созданное по законам красоты. Поэтому все в мире носит на себе ее следы. Красота иерархична

(возрастает от материального мира через духовную сферу к Богу) и является одним из главных показателей бытия вещи. Безобразное свидетельствует о полном отсутствии бытия. В обществе, представлявшемся Августину сложным конфликтным переплетением «двух градусов», восхождение по ступеням красоты — один из путей духовного совершенствования, ведущего к достижению вечной «блаженной жизни».

«Блаженство», по Августину, — состояние неопишуемой радости, беспредельного ликования духа, абсолютно бескорыстное наслаждение — цель человеческого бытия. Универсум (и социум), по Августину, основывается на глобальной упорядоченности всех явлений, позитивных и негативных. Гармония мира строится на принципах «оппозиции» или «контропозиции». Основные структурные закономерности универсума практически — эстетические принципы: целостность, единство, ритм (или число), равенство, подобие, соответствие, соразмерность, симметрия, гармония. На их основе строятся и все искусства, главным содержанием которых выступает красота. Чем выше иерархическая ступень красоты, выражаемой в произведении, и чем адекватнее характер выражения, тем ценнее произведение искусства. Отсюда музыка и искусство слова занимают в его системе высшие ступени. Августин особо выделяет две функции искусства — прямое эмоционально-эстетическое воздействие (например, юбилея в музыке) и знаково-символическую. Августин детально разработал теорию знака и значения, открывая тем самым первую страницу семиотической эстетики, и много внимания уделяет проблеме восприятия красоты и искусства, завершающегося суждением на основе чувства удовольствия/неудовольствия, — это две наиболее оригинальные концепции в его эстетической системе.

Многие из сформулированных Августином эстетических положений сохраняли свою актуальность на протяжении всего Средневековья. Для первого периода С. э. характерна охранительная позиция по отношению к античному наследию. Боэций (ок. 480 - 525), Кассиодор (ок. 480 — ок. 575), Исидор Севильский (ок. 570—636) ввели в С. э. основные представления античности о красоте (неопифагорейские и неоплатонические идеи) и об искусстве. Боэций включил в С. э. античную теорию музыки, Кассиодор — классификацию искусств (теоретические, практические и созидательные), Исидор много занимался терминологическими вопросами. Во времена каролингов (сер. VIII — нач. X в.) в С. э. наблюдается процесс активного взаимодействия античных и христианских эстетических идей. Иоанн Скот Эриугена (сер. IX в.) переводит на латинский язык сочинения Псевдо-Дионисия Ареопагита, и их идеи оказывают сильнейшее влияние на всю С. э.

Главное место в эстетических представлениях этого времени занимает божественная красота, воплощающаяся в «зримых образах» — в единстве, целостности, порядке, форме. Видимая красота осмысливается как символ невидимой.

Эпоха Возрождения — один из самых замечательных периодов в истории европейской эстетической мысли. Уходило средневековье, уходил феодальный мир, менялись общественные отношения, возникало новое светское мировоззрение. «О, дивное и возвышенное назначение человека, которому дано достигнуть того, к чему он стремится, и быть тем, чем он хочет». Эти гордые слова итальянского гуманиста Пико делла Мирандолы объясняют нам, почему главной темой эстетики и художественной культуры Возрождения стал человек.

В развитии эстетики Ренессанса выделяются следующие этапы: эстетика раннего гуманизма (Петрарка, Боккаччо, Н. Кузанский, Альберти), эстетика высокого Возрождения (Леонардо да Винчи, Франсуа Рабле, Эразм Роттердамский) и позднее Возрождение, связанное с кризисом гуманизма (Шекспир, Сервантес). Прослеживаются две особенности эстетики этого периода: 1. эстетика Возрождения преемственна, так как именно в эту эпоху появились последователи Платона и Аристотеля; 2. эстетические идеи оказали огромное влияние на творчество многих европейских художников и целых художественных школ.

Европейский гуманизм XIV-XV вв. имел несколько иной смысл, чем тот, который мы вкладываем в него сегодня. Гуманисты были творцами новой системы знания. В центр этой

системы встала проблема человека. Основная идея гуманизма и состояла в том, что реальный, земной и внутренне свободный человек был у гуманистов мерой всех вещей.

Эстетика Возрождения обосновывает и совершенно иное отношение к личности художника, исключая средневековое представление о нем, как о ремесленнике. Творец новой эпохи – это конкретное воплощение универсального человека, всесторонне образованная личность. В эпоху Возрождения художника называют «божественным гением», появляется специальный литературный жанр, связанный с описанием биографии творческой личности — так называемые «жизнеописания». Считалось, что каждый человек если не по роду занятий, то хотя бы по своим интересам должен подражать художнику.

Теоретики Ренессанса продолжали разрабатывать целый ряд основных категорий. Природа и сущность прекрасного понимались ими с помощью категорий гармонии и грации. Широко применяемый в живописи и поэзии античный принцип «мимезиса» (подражания), достаточно глубоко обосновывался в трактатах Франческа Патрици (1529-1597) и Томазо Кампанеллы (1568-1639). Категория пропорции ассоциировалась у теоретиков и практиков Возрождения прежде всего с правилом «золотого деления» (или «золотого сечения»).

Таким образом, категории эстетики развивались и модифицировались в соответствии с потребностями художественной практики.

Значительным явлением эстетики Возрождения явилось творчество блестящего итальянского гуманиста, ученого и архитектора Леона Батиста Альберти (1404-1472). Он обобщил опыт современного ему искусства, поставил вопросы гармонического развития личности, проанализировал состояние эстетической организации окружающей среды.

Эстетика Возрождения не представляла собой абсолютно однородного и устойчивого явления. Она пережила ряд этапов, в которых менялись различные направления, понятия и теории. Середина XVI в. отмечена появлением первых признаков кризиса идеалов Высокого Возрождения. В искусстве все чаще и все сильнее ощущается драматизм, трагедийный пафос, состояние исторического пессимизма.

В этот исторический период заявляет о себе и новое художественное направление, получившее название маньеризм. Под термином «маньеризм» подразумевалось искусство (в частности, живописное), отличавшееся многосюжетной и сложной комбинацией, пристрастием к абстрактным линейным конструкциям, манерной изощренностью формы. Форма и стала доминирующим элементом в художественном произведении, содержанию придавалось меньшее значение. В теории маньеризм опирался на идеи неоплатонизма, в которых господствовала средневековая схоластика, астрология, символика чисел. Маньеризм открыл дорогу одному из главных художественных направлений XVII века — барокко и способствовал появлению новой художественной эпохи в Европе — Классицизму.

Хронологические рамки существования классицизма в разных европейских культурах определяются как вторая половина XVII — первое тридцатилетие XVIII в., при том, что ранние классицистические веяния ощутимы на исходе эпохи Возрождения, на рубеже XVI—XVII вв. Наиболее общие философские понятия, присутствующие во всех философских течениях второй половины XVII — конца XVIII в. и имеющие непосредственное отношение к эстетике и поэтике классицизма — это понятия «рационализм» и «метафизика», актуальные как для идеалистических, так и для материалистических философских учений этого времени.

Порождаемая рационалистическим типом сознания картина мира отчетливо делит реальность на два уровня: эмпирический и идеологический [2]. Внешний, видимый и осязаемый материально-эмпирический мир состоит из множества отдельных материальных предметов и явлений, между собою никак не связанных — это хаос отдельных частных сущностей. Однако над этим беспорядочным множеством отдельных предметов существует их идеальная ипостась — стройное и гармоничное целое, всеобщая идея мироздания, включающая в себя идеальный образ любого материального объекта в его высшем, очищенном от частных, вечном и неизменном виде: в таком, каким он должен быть по изначальному замыслу Творца.

В области отношений человека с внешним миром классицизм видит два типа связей и положений — те же самые два уровня, из которых складывается философская картина мира. Первый уровень — это так называемый «естественный человек», биологическое существо, стоящее наряду со всеми предметами материального мира. Это частная сущность, одержимая эгоистическими страстями, беспорядочная и ничем не ограниченная в своем стремлении обеспечить свое личное существование. На этом уровне человеческих связей с миром ведущей категорией, определяющей духовный облик человека, является страсть — слепая и безудержная в своем стремлении к реализации во имя достижения индивидуального блага.

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. «Человек общественный» руководствуется в своем мировосприятии и поступках не страстями, а разумом, поскольку именно разум является высшей духовной способностью человека, дающей ему возможность положительного самоопределения в условиях человеческой общности, основанной на этических нормах непротиворечивого общежития. 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. Совершенно очевидно, что источником конфликтной ситуации является именно характер человека. Характер — одна из центральных эстетических категорий классицизма, и ее интерпретация значительно отличается от того смысла, который вкладывает в термин «характер» современное сознание и литературоведение. В понимании эстетики классицизма характер — это именно идеальная ипостась человека — то есть не индивидуальный склад конкретной человеческой личности, а некий всеобщий вид человеческой природы и психологии, вневременный в своей сущности. Только в таком своем виде вечного, неизменного, общечеловеческого атрибута характер и мог быть объектом классицистического искусства, однозначно относимого к высшему, идеальному уровню реальности.

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.

В конце XVII века началась эпоха Просвещения, которая охватила все последующее XVIII столетие. Ключевыми особенностями этого времени стали свободомыслие и рационализм. Сложилась культура эпохи Просвещения, которая подарила миру новое искусство. Культура эпохи Просвещения — это культура доступных для всех знаний. Ведущие мыслители считали, что только с помощью распространения образования можно покончить с социальными неурядицами. Это и есть рационализм — признание разума основой поведения и познания людей.

В это время искусство Старого Света включало в себя два основных направления. Первым был классицизм. Это направление подразумевало следование античным римским и греческим принципам. Подобное искусство отличалось симметрией, рациональностью, целенаправленностью и строгим соответствием форме. В рамках романтизма художественная культура эпохи Просвещения отвечала на другие запросы: эмоциональность, воображение, творческую импровизацию художника. Нередко бывало и такое, что в одном произведении эти два противоположных подхода комбинировались. Например, форма могла соответствовать классицизму, а содержание — романтизму. Появлялись и экспериментальные стили. Важным явлением стал сентиментализм. У него не было своей стилистической формы, однако именно с помощью него были отражены тогдашние представления о человеческой доброте и чистоте, которая дается людям от природы. Русская художественная культура в

эпоху Просвещения, так же, как и европейская, имела собственные яркие произведения, принадлежавшие к течению сентиментализма.

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.

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 послышки 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 посылах 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 неврозов 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 неприспособленность 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. Лоуренс, В. Вулф, 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. наделяния 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. Овсянко-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 — больное») 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.

Рекомендуемая литература:

Выготский, Л. С. Психология искусства / Л. С. Выготский. — М. : Издательство Юрайт, 2017. — 414 с. — (Серия : Антология мысли). — ISBN 978-5-534-09445-9. — Режим доступа : www.biblio-online.ru/book/D4FCB93F-FBC3-46D7-BB40-10FCFF4D923C.

Басин, Е. Я. Психология искусства. Личностный подход : учебник для бакалавриата и магистратуры / Е. Я. Басин, В. П. Крутоус. — 2-е изд., испр. и доп. — М. : Издательство Юрайт, 2017. — 251 с. — (Серия : Бакалавр и магистр. Академический курс). — ISBN 978-5-534-07803-9. — Режим доступа : www.biblio-online.ru/book/BC0B1F63-228C-46BF-BF34-89A4EE7F4DA3.

Калошина И.П. Большая теорема Ферма и психология творчества [Электронный ресурс] : монография / И.П. Калошина. — Электрон. текстовые данные. — М. : ЮНИТИ-ДАНА, 2015. — 319 с. — 978-5-238-02124-9. — Режим доступа: <http://www.iprbookshop.ru/52602.html>

Кривцун, О. А. Психология искусства : учебник для бакалавриата и магистратуры / О. А. Кривцун. — 2-е изд., пер. и доп. — М. : Издательство Юрайт, 2018. — 265 с. — (Серия : Бакалавр и магистр. Академический курс). — ISBN 978-5-534-02354-1. — Режим доступа : www.biblio-online.ru/book/44E22E33-CDA2-46B2-88AD-EAFF41347D74.

Калошина И.П. Большая теорема Ферма и психология творчества [Электронный ресурс] : монография / И.П. Калошина. — Электрон. текстовые данные. — М. : ЮНИТИ-ДАНА, 2012. — 319 с. — 978-5-238-02124-9. — Режим доступа: <http://www.iprbookshop.ru/16283.html>

Козлов В.В. Психология творчества [Электронный ресурс] / В.В. Козлов. — Электрон. текстовые данные. — Саратов: Вузовское образование, 2014. — 72 с. — 2227-8397. — Режим доступа: <http://www.iprbookshop.ru/18331.html>

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. 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. 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 — 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 надделение 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.

Рекомендуемая литература:

Выготский, Л. С. Психология искусства / Л. С. Выготский. — М. : Издательство Юрайт, 2017. — 414 с. — (Серия : Антология мысли). — ISBN 978-5-534-09445-9. — Режим доступа : www.biblio-online.ru/book/D4FCB93F-FBC3-46D7-BB40-10FCFF4D923C.

Басин, Е. Я. Психология искусства. Личностный подход : учебник для бакалавриата и магистратуры / Е. Я. Басин, В. П. Крутоус. — 2-е изд., испр. и доп. — М. : Издательство Юрайт, 2017. — 251 с. — (Серия : Бакалавр и магистр. Академический курс). — ISBN 978-5-534-07803-9. — Режим доступа : www.biblio-online.ru/book/BC0B1F63-228C-46BF-BF34-89A4EE7F4DA3.

Калошина И.П. Большая теорема Ферма и психология творчества [Электронный ресурс] : монография / И.П. Калошина. — Электрон. текстовые данные. — М. : ЮНИТИ-ДАНА, 2015. — 319 с. — 978-5-238-02124-9. — Режим доступа: <http://www.iprbookshop.ru/52602.html>

Кривцун, О. А. Психология искусства : учебник для бакалавриата и магистратуры / О. А. Кривцун. — 2-е изд., пер. и доп. — М. : Издательство Юрайт, 2017. — 265 с. — (Серия : Бакалавр и магистр. Академический курс). — ISBN 978-5-534-02354-1. — Режим доступа : www.biblio-online.ru/book/44E22E33-CDA2-46B2-88AD-EAFF41347D74.

Калошина И.П. Большая теорема Ферма и психология творчества [Электронный ресурс] : монография / И.П. Калошина. — Электрон. текстовые данные. — М. : ЮНИТИ-ДАНА, 2012. — 319 с. — 978-5-238-02124-9. — Режим доступа: <http://www.iprbookshop.ru/16283.html>

Козлов В.В. Психология творчества [Электронный ресурс] / В.В. Козлов. — Электрон. текстовые данные. — Саратов: Вузовское образование, 2014. — 72 с. — 2227-8397. — Режим доступа: <http://www.iprbookshop.ru/18331.html>

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. 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.

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 Сисора 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» * 3. 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.

Рекомендуемая литература:

Выготский, Л. С. Психология искусства / Л. С. Выготский. — М. : Издательство Юрайт, 2017. — 414 с. — (Серия : Антология мысли). — ISBN 978-5-534-09445-9. — Режим доступа : www.biblio-online.ru/book/D4FCB93F-FBC3-46D7-BB40-10FCFF4D923C.

Басин, Е. Я. Психология искусства. Личностный подход : учебник для бакалавриата и магистратуры / Е. Я. Басин, В. П. Крутоус. — 2-е изд., испр. и доп. — М. : Издательство Юрайт, 2017. — 251 с. — (Серия : Бакалавр и магистр. Академический курс). — ISBN 978-5-534-07803-9. — Режим доступа : www.biblio-online.ru/book/BC0B1F63-228C-46BF-BF34-89A4EE7F4DA3.

Калошина И.П. Большая теорема Ферма и психология творчества [Электронный ресурс] : монография / И.П. Калошина. — Электрон. текстовые данные. — М. : ЮНИТИ-ДАНА, 2015. — 319 с. — 978-5-238-02124-9. — Режим доступа: <http://www.iprbookshop.ru/52602.html>

Кривцун, О. А. Психология искусства : учебник для бакалавриата и магистратуры / О. А. Кривцун. — 2-е изд., пер. и доп. — М. : Издательство Юрайт, 2017. — 265 с. — (Серия : Бакалавр и магистр. Академический курс). — ISBN 978-5-534-02354-1. — Режим доступа : www.biblio-online.ru/book/44E22E33-CDA2-46B2-88AD-EAFF41347D74.

Калошина И.П. Большая теорема Ферма и психология творчества [Электронный ресурс] : монография / И.П. Калошина. — Электрон. текстовые данные. — М. : ЮНИТИ-ДАНА, 2012. — 319 с. — 978-5-238-02124-9. — Режим доступа: <http://www.iprbookshop.ru/16283.html>

Козлов В.В. Психология творчества [Электронный ресурс] / В.В. Козлов. — Электрон. текстовые данные. — Саратов: Вузовское образование, 2014. — 72 с. — 2227-8397. — Режим доступа: <http://www.iprbookshop.ru/18331.html>

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.

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 предвдваряет «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 экстагического 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 завязывания рефлекторных связей, фактически выступающих инструментом профессиональных умений, навыков, приемов творческой деятельности. Соотношение сил возбуждения и торможения определяет успешность осуществления творческого акта.

Рекомендуемая литература:

Выготский, Л. С. Психология искусства / Л. С. Выготский. — М. : Издательство Юрайт, 2017. — 414 с. — (Серия : Антология мысли). — ISBN 978-5-534-09445-9. — Режим доступа : www.biblio-online.ru/book/D4FCB93F-FBC3-46D7-BB40-10FCFF4D923C.

Басин, Е. Я. Психология искусства. Личностный подход : учебник для бакалавриата и магистратуры / Е. Я. Басин, В. П. Крутоус. — 2-е изд., испр. и доп. — М. : Издательство Юрайт, 2017. — 251 с. — (Серия : Бакалавр и магистр. Академический курс). — ISBN 978-5-534-07803-9. — Режим доступа : www.biblio-online.ru/book/BC0B1F63-228C-46BF-BF34-89A4EE7F4DA3.

Калошина И.П. Большая теорема Ферма и психология творчества [Электронный ресурс] : монография / И.П. Калошина. — Электрон. текстовые данные. — М. : ЮНИТИ-ДАНА, 2015. — 319 с. — 978-5-238-02124-9. — Режим доступа: <http://www.iprbookshop.ru/52602.html>

Кривцун, О. А. Психология искусства : учебник для бакалавриата и магистратуры / О. А. Кривцун. — 2-е изд., пер. и доп. — М. : Издательство Юрайт, 2017. — 265 с. — (Серия : Бакалавр и магистр. Академический курс). — ISBN 978-5-534-02354-1. — Режим доступа : www.biblio-online.ru/book/44E22E33-CDA2-46B2-88AD-EAFF41347D74.

Калошина И.П. Большая теорема Ферма и психология творчества [Электронный ресурс] : монография / И.П. Калошина. — Электрон. текстовые данные. — М. : ЮНИТИ-ДАНА, 2012. — 319 с. — 978-5-238-02124-9. — Режим доступа: <http://www.iprbookshop.ru/16283.html>

Козлов В.В. Психология творчества [Электронный ресурс] / В.В. Козлов. — Электрон. текстовые данные. — Саратов: Вузовское образование, 2014. — 72 с. — 2227-8397. — Режим доступа: <http://www.iprbookshop.ru/18331.html>

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, соотнесенного 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.

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. Деятелей 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 общности, *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, эпотаж; 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, запечатлеть 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.

Рекомендуемая литература:

Выготский, Л. С. Психология искусства / Л. С. Выготский. — М. : Издательство Юрайт, 2017. — 414 с. — (Серия : Антология мысли). — ISBN 978-5-534-09445-9. — Режим доступа : www.biblio-online.ru/book/D4FCB93F-FBC3-46D7-BB40-10FCFF4D923C.

Басин, Е. Я. Психология искусства. Личностный подход : учебник для бакалавриата и магистратуры / Е. Я. Басин, В. П. Крутоус. — 2-е изд., испр. и доп. — М. : Издательство Юрайт, 2017. — 251 с. — (Серия : Бакалавр и магистр. Академический курс). — ISBN 978-5-534-07803-9. — Режим доступа : www.biblio-online.ru/book/BC0B1F63-228C-46BF-BF34-89A4EE7F4DA3.

Калошина И.П. Большая теорема Ферма и психология творчества [Электронный ресурс] : монография / И.П. Калошина. — Электрон. текстовые данные. — М. : ЮНИТИ-ДАНА, 2015. — 319 с. — 978-5-238-02124-9. — Режим доступа: <http://www.iprbookshop.ru/52602.html>

Кривцун, О. А. Психология искусства : учебник для бакалавриата и магистратуры / О. А. Кривцун. — 2-е изд., пер. и доп. — М. : Издательство Юрайт, 2017. — 265 с. — (Серия : Бакалавр и магистр. Академический курс). — ISBN 978-5-534-02354-1. — Режим доступа : www.biblio-online.ru/book/44E22E33-CDA2-46B2-88AD-EAFF41347D74.

Калошина И.П. Большая теорема Ферма и психология творчества [Электронный ресурс] : монография / И.П. Калошина. — Электрон. текстовые данные. — М. : ЮНИТИ-ДАНА, 2012. — 319 с. — 978-5-238-02124-9. — Режим доступа: <http://www.iprbookshop.ru/16283.html>

Козлов В.В. Психология творчества [Электронный ресурс] / В.В. Козлов. — Электрон. текстовые данные. — Саратов: Вузовское образование, 2014. — 72 с. — 2227-8397. — Режим доступа: <http://www.iprbookshop.ru/18331.html>

Тема 7. Современные проблемы и перспективы развития психологии искусства

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.

Поп-арт послужил одним из источников многих направлений современного искусства, таких как фотореализм, концептуализм, соц-арт. Кроме того, ему принадлежит «изобретение» такие жанров как объект, инсталляция, копияный 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 - неперемное 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 (А. Бергсон, Н.О. Лосский, Э. Гуссерель, З. Фрейд, М. Шеллер, К.-Г Юнг; М.А. Блох, Д.Н. Овсянников-Куликовский, Б.А. Лезин, В.Р. Ирина, Я.А. Пономарев 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 (М. Вертхаймер, В. Кёлер, К. Коффка, К. Левин 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, – применяемому 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».

Постмодернисты не устраивает, что в классической философии основой всего является полнота смысла. Г. В. Ф. 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 (смещение 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 стилевой 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).

Рекомендуемая литература:

Выготский, Л. С. Психология искусства / Л. С. Выготский. — М. : Издательство Юрайт, 2017. — 414 с. — (Серия : Антология мысли). — ISBN 978-5-534-09445-9. — Режим доступа : www.biblio-online.ru/book/D4FCB93F-FBC3-46D7-BB40-10FCFF4D923C.

Басин, Е. Я. Психология искусства. Личностный подход : учебник для бакалавриата и магистратуры / Е. Я. Басин, В. П. Крутоус. — 2-е изд., испр. и доп. — М. : Издательство Юрайт, 2017. — 251 с. — (Серия : Бакалавр и магистр. Академический курс). — ISBN 978-5-534-07803-9. — Режим доступа : www.biblio-online.ru/book/BC0B1F63-228C-46BF-BF34-89A4EE7F4DA3.

Калошина И.П. Большая теорема Ферма и психология творчества [Электронный ресурс] : монография / И.П. Калошина. — Электрон. текстовые данные. — М. : ЮНИТИ-ДАНА, 2015. — 319 с. — 978-5-238-02124-9. — Режим доступа: <http://www.iprbookshop.ru/52602.html>

Кривцун, О. А. Психология искусства : учебник для бакалавриата и магистратуры / О. А. Кривцун. — 2-е изд., пер. и доп. — М. : Издательство Юрайт, 2017. — 265 с. — (Серия : Бакалавр и магистр. Академический курс). — ISBN 978-5-534-02354-1. — Режим доступа : www.biblio-online.ru/book/44E22E33-CDA2-46B2-88AD-EAFF41347D74.

Калошина И.П. Большая теорема Ферма и психология творчества [Электронный ресурс] : монография / И.П. Калошина. — Электрон. текстовые данные. — М. : ЮНИТИ-ДАНА, 2012. — 319 с. — 978-5-238-02124-9. — Режим доступа: <http://www.iprbookshop.ru/16283.html>

Козлов В.В. Психология творчества [Электронный ресурс] / В.В. Козлов. — Электрон. текстовые данные. — Саратов: Вузовское образование, 2014. — 72 с. — 2227-8397. — Режим доступа: <http://www.iprbookshop.ru/18331.html>

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.

Рекомендуемая литература:

Выготский, Л. С. Психология искусства / Л. С. Выготский. — М. : Издательство Юрайт, 2017. — 414 с. — (Серия : Антология мысли). — ISBN 978-5-534-09445-9. — Режим доступа : www.biblio-online.ru/book/D4FCB93F-FBC3-46D7-BB40-10FCFF4D923C.

Басин, Е. Я. Психология искусства. Личностный подход : учебник для бакалавриата и магистратуры / Е. Я. Басин, В. П. Крутоус. — 2-е изд., испр. и доп. — М. : Издательство Юрайт, 2017. — 251 с. — (Серия : Бакалавр и магистр. Академический курс). — ISBN 978-5-534-07803-9. — Режим доступа : www.biblio-online.ru/book/BC0B1F63-228C-46BF-BF34-89A4EE7F4DA3.

Калошина И.П. Большая теорема Ферма и психология творчества [Электронный ресурс] : монография / И.П. Калошина. — Электрон. текстовые данные. — М. : ЮНИТИ-ДАНА, 2015. — 319 с. — 978-5-238-02124-9. — Режим доступа: <http://www.iprbookshop.ru/52602.html>

Кривцун, О. А. Психология искусства : учебник для бакалавриата и магистратуры / О. А. Кривцун. — 2-е изд., пер. и доп. — М. : Издательство Юрайт, 2017. — 265 с. — (Серия : Бакалавр и магистр. Академический курс). — ISBN 978-5-534-02354-1. — Режим доступа : www.biblio-online.ru/book/44E22E33-CDA2-46B2-88AD-EAFF41347D74.

Калошина И.П. Большая теорема Ферма и психология творчества [Электронный ресурс] : монография / И.П. Калошина. — Электрон. текстовые данные. — М. : ЮНИТИ-ДАНА, 2012. — 319 с. — 978-5-238-02124-9. — Режим доступа: <http://www.iprbookshop.ru/16283.html>

Козлов В.В. Психология творчества [Электронный ресурс] / В.В. Козлов. — Электрон. текстовые данные. — Саратов: Вузовское образование, 2014. — 72 с. — 2227-8397. — Режим доступа: <http://www.iprbookshop.ru/18331.html>

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. Г.В. Плеханов о связи между духом, общественным настроением и искусством.

Рекомендуемая литература:

Выготский, Л. С. Психология искусства / Л. С. Выготский. — М. : Издательство Юрайт, 2017. — 414 с. — (Серия : Антология мысли). — ISBN 978-5-534-09445-9. — Режим доступа : www.biblio-online.ru/book/D4FCB93F-FBC3-46D7-BB40-10FCFF4D923C.

Басин, Е. Я. Психология искусства. Личностный подход : учебник для бакалавриата и магистратуры / Е. Я. Басин, В. П. Крутоус. — 2-е изд., испр. и доп. — М. : Издательство Юрайт, 2017. — 251 с. — (Серия : Бакалавр и магистр. Академический курс). — ISBN 978-5-534-07803-9. — Режим доступа : www.biblio-online.ru/book/BC0B1F63-228C-46BF-BF34-89A4EE7F4DA3.

Калошина И.П. Большая теорема Ферма и психология творчества [Электронный ресурс] : монография / И.П. Калошина. — Электрон. текстовые данные. — М. : ЮНИТИ-ДАНА, 2015. — 319 с. — 978-5-238-02124-9. — Режим доступа: <http://www.iprbookshop.ru/52602.html>

Кривцун, О. А. Психология искусства : учебник для бакалавриата и магистратуры / О. А. Кривцун. — 2-е изд., пер. и доп. — М. : Издательство Юрайт, 2017. — 265 с. — (Серия : Бакалавр и магистр. Академический курс). — ISBN 978-5-534-02354-1. — Режим доступа : www.biblio-online.ru/book/44E22E33-CDA2-46B2-88AD-EAFF41347D74.

Калошина И.П. Большая теорема Ферма и психология творчества [Электронный ресурс] : монография / И.П. Калошина. — Электрон. текстовые данные. — М. : ЮНИТИ-ДАНА, 2012. — 319 с. — 978-5-238-02124-9. — Режим доступа: <http://www.iprbookshop.ru/16283.html>

Козлов В.В. Психология творчества [Электронный ресурс] / В.В. Козлов. — Электрон. текстовые данные. — Саратов: Вузовское образование, 2014. — 72 с. — 2227-8397. — Режим доступа: <http://www.iprbookshop.ru/18331.html>

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.

7. Архетип и символ (К.-Г. Юнг).

Рекомендуемая литература:

Выготский, Л. С. Психология искусства / Л. С. Выготский. — М. : Издательство Юрайт, 2017. — 414 с. — (Серия : Антология мысли). — ISBN 978-5-534-09445-9. — Режим доступа : www.biblio-online.ru/book/D4FCB93F-FBC3-46D7-BB40-10FCFF4D923C.

Басин, Е. Я. Психология искусства. Личностный подход : учебник для бакалавриата и магистратуры / Е. Я. Басин, В. П. Крутоус. — 2-е изд., испр. и доп. — М. : Издательство Юрайт, 2017. — 251 с. — (Серия : Бакалавр и магистр. Академический курс). — ISBN 978-5-534-07803-9. — Режим доступа : www.biblio-online.ru/book/BC0B1F63-228C-46BF-BF34-89A4EE7F4DA3.

Калошина И.П. Большая теорема Ферма и психология творчества [Электронный ресурс] : монография / И.П. Калошина. — Электрон. текстовые данные. — М. : ЮНИТИ-ДАНА, 2015. — 319 с. — 978-5-238-02124-9. — Режим доступа: <http://www.iprbookshop.ru/52602.html>

Кривцун, О. А. Психология искусства : учебник для бакалавриата и магистратуры / О. А. Кривцун. — 2-е изд., пер. и доп. — М. : Издательство Юрайт, 2017. — 265 с. — (Серия : Бакалавр и магистр. Академический курс). — ISBN 978-5-534-02354-1. — Режим доступа : www.biblio-online.ru/book/44E22E33-CDA2-46B2-88AD-EAFF41347D74.

Калошина И.П. Большая теорема Ферма и психология творчества [Электронный ресурс] : монография / И.П. Калошина. — Электрон. текстовые данные. — М. : ЮНИТИ-ДАНА, 2012. — 319 с. — 978-5-238-02124-9. — Режим доступа: <http://www.iprbookshop.ru/16283.html>

Козлов В.В. Психология творчества [Электронный ресурс] / В.В. Козлов. — Электрон. текстовые данные. — Саратов: Вузовское образование, 2014. — 72 с. — 2227-8397. — Режим доступа: <http://www.iprbookshop.ru/18331.html>

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 индивидуальному сознательно-волевому контролю уровень психической активности личности при решении творческих задач, детерминированный потребным будущим. З.Фрейд о роли бессознательного в художественном творчестве.
6. Мотивация художественного творчества, ее психическое основание.
7. Личностное предназначение художника, его психологический смысл.

Рекомендуемая литература:

Выготский, Л. С. Психология искусства / Л. С. Выготский. — М. : Издательство Юрайт, 2017. — 414 с. — (Серия : Антология мысли). — ISBN 978-5-534-09445-9. — Режим доступа : www.biblio-online.ru/book/D4FCB93F-FBC3-46D7-BB40-10FCFF4D923C.

Басин, Е. Я. Психология искусства. Личностный подход : учебник для бакалавриата и магистратуры / Е. Я. Басин, В. П. Крутоус. — 2-е изд., испр. и доп. — М. : Издательство Юрайт, 2017. — 251 с. — (Серия : Бакалавр и магистр. Академический курс). — ISBN 978-5-534-07803-9. — Режим доступа : www.biblio-online.ru/book/BC0B1F63-228C-46BF-BF34-89A4EE7F4DA3.

Кривцун, О. А. Психология искусства : учебник для бакалавриата и магистратуры / О. А. Кривцун. — 2-е изд., пер. и доп. — М. : Издательство Юрайт, 2017. — 265 с. — (Серия : Бакалавр и магистр. Академический курс). — ISBN 978-5-534-02354-1. — Режим доступа : www.biblio-online.ru/book/44E22E33-CDA2-46B2-88AD-EAFF41347D74.

Калошина И.П. Большая теорема Ферма и психология творчества [Электронный ресурс] : монография / И.П. Калошина. — Электрон. текстовые данные. — М. : ЮНИТИ-ДАНА, 2012. — 319 с. — 978-5-238-02124-9. — Режим доступа: <http://www.iprbookshop.ru/16283.html>

Козлов В.В. Психология творчества [Электронный ресурс] / В.В. Козлов. — Электрон. текстовые данные. — Саратов: Вузовское образование, 2014. — 72 с. — 2227-8397. — Режим доступа: <http://www.iprbookshop.ru/18331.html>

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» (Л. Выготский).
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.

Рекомендуемая литература:

Выготский, Л. С. Психология искусства / Л. С. Выготский. — М. : Издательство Юрайт, 2017. — 414 с. — (Серия : Антология мысли). — ISBN 978-5-534-09445-9. — Режим доступа : www.biblio-online.ru/book/D4FCB93F-FBC3-46D7-BB40-10FCFF4D923C.

Басин, Е. Я. Психология искусства. Личностный подход : учебник для бакалавриата и магистратуры / Е. Я. Басин, В. П. Крутоус. — 2-е изд., испр. и доп. — М. : Издательство Юрайт, 2017. — 251 с. — (Серия : Бакалавр и магистр. Академический курс). — ISBN 978-5-534-07803-9. — Режим доступа : www.biblio-online.ru/book/BC0B1F63-228C-46BF-BF34-89A4EE7F4DA3.

Калошина И.П. Большая теорема Ферма и психология творчества [Электронный ресурс] : монография / И.П. Калошина. — Электрон. текстовые данные. — М. : ЮНИТИ-ДАНА, 2015. — 319 с. — 978-5-238-02124-9. — Режим доступа: <http://www.iprbookshop.ru/52602.html>

Кривцун, О. А. Психология искусства : учебник для бакалавриата и магистратуры / О. А. Кривцун. — 2-е изд., пер. и доп. — М. : Издательство Юрайт, 2017. — 265 с. — (Серия : Бакалавр и магистр. Академический курс). — ISBN 978-5-534-02354-1. — Режим доступа : www.biblio-online.ru/book/44E22E33-CDA2-46B2-88AD-EAFF41347D74.

Калошина И.П. Большая теорема Ферма и психология творчества [Электронный ресурс] : монография / И.П. Калошина. — Электрон. текстовые данные. — М. : ЮНИТИ-ДАНА, 2012. — 319 с. — 978-5-238-02124-9. — Режим доступа: <http://www.iprbookshop.ru/16283.html>

Козлов В.В. Психология творчества [Электронный ресурс] / В.В. Козлов. — Электрон. текстовые данные. — Саратов: Вузовское образование, 2014. — 72 с. — 2227-8397. — Режим доступа: <http://www.iprbookshop.ru/18331.html>

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.

Рекомендуемая литература:

Выготский, Л. С. Психология искусства / Л. С. Выготский. — М. : Издательство Юрайт, 2017. — 414 с. — (Серия : Антология мысли). — ISBN 978-5-534-09445-9. — Режим доступа : www.biblio-online.ru/book/D4FCB93F-FBC3-46D7-BB40-10FCFF4D923C.

Басин, Е. Я. Психология искусства. Личностный подход : учебник для бакалавриата и магистратуры / Е. Я. Басин, В. П. Крутоус. — 2-е изд., испр. и доп. — М. : Издательство Юрайт, 2017. — 251 с. — (Серия : Бакалавр и магистр. Академический курс). — ISBN 978-5-534-07803-9. — Режим доступа : www.biblio-online.ru/book/BC0B1F63-228C-46BF-BF34-89A4EE7F4DA3.

Калошина И.П. Большая теорема Ферма и психология творчества [Электронный ресурс] : монография / И.П. Калошина. — Электрон. текстовые данные. — М. : ЮНИТИ-ДАНА, 2015. — 319 с. — 978-5-238-02124-9. — Режим доступа: <http://www.iprbookshop.ru/52602.html>

Кривцун, О. А. Психология искусства : учебник для бакалавриата и магистратуры / О. А. Кривцун. — 2-е изд., пер. и доп. — М. : Издательство Юрайт, 2017. — 265 с. — (Серия :

Бакалавр и магистр. Академический курс). — ISBN 978-5-534-02354-1. — Режим доступа : www.biblio-online.ru/book/44E22E33-CDA2-46B2-88AD-EAFF41347D74.

Калошина И.П. Большая теорема Ферма и психология творчества [Электронный ресурс] : монография / И.П. Калошина. — Электрон. текстовые данные. — М. : ЮНИТИ-ДАНА, 2012. — 319 с. — 978-5-238-02124-9. — Режим доступа: <http://www.iprbookshop.ru/16283.html>

Козлов В.В. Психология творчества [Электронный ресурс] / В.В. Козлов. — Электрон. текстовые данные. — Саратов: Вузовское образование, 2014. — 72 с. — 2227-8397. — Режим доступа: <http://www.iprbookshop.ru/18331.html>

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.

6. Психологические особенности самоутверждения в электронном искусстве.

7. Виртуальное искусство и виртуальность его восприятия (психологический аспект).

8. Перспективы развития психологии искусства.

Рекомендуемая литература:

Выготский, Л. С. Психология искусства / Л. С. Выготский. — М. : Издательство Юрайт, 2017. — 414 с. — (Серия : Антология мысли). — ISBN 978-5-534-09445-9. — Режим доступа : www.biblio-online.ru/book/D4FCB93F-FBC3-46D7-BB40-10FCFF4D923C.

Басин, Е. Я. Психология искусства. Личностный подход : учебник для бакалавриата и магистратуры / Е. Я. Басин, В. П. Крутоус. — 2-е изд., испр. и доп. — М. : Издательство Юрайт, 2017. — 251 с. — (Серия : Бакалавр и магистр. Академический курс). — ISBN 978-5-534-07803-9. — Режим доступа : www.biblio-online.ru/book/BC0B1F63-228C-46BF-BF34-89A4EE7F4DA3.

Калошина И.П. Большая теорема Ферма и психология творчества [Электронный ресурс] : монография / И.П. Калошина. — Электрон. текстовые данные. — М. : ЮНИТИ-ДАНА, 2012. — 319 с. — 978-5-238-02124-9. — Режим доступа: <http://www.iprbookshop.ru/16283.html>

Козлов В.В. Психология творчества [Электронный ресурс] / В.В. Козлов. — Электрон. текстовые данные. — Саратов: Вузовское образование, 2014. — 72 с. — 2227-8397. — Режим доступа: <http://www.iprbookshop.ru/18331.html>

Кривцун, О. А. Психология искусства : учебник для бакалавриата и магистратуры / О. А. Кривцун. — 2-е изд., пер. и доп. — М. : Издательство Юрайт, 2017. — 265 с. — (Серия : Бакалавр и магистр. Академический курс). — ISBN 978-5-534-02354-1. — Режим доступа : www.biblio-online.ru/book/44E22E33-CDA2-46B2-88AD-EAFF41347D74.

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 искусства» 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 «Связи 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 искусства». 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.