

Е.В.РЯГУЗОВА

**ОСНОВЫ СОЦИАЛЬНОЙ ПСИХОЛОГИИ
ИСКУССТВА**

УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ

Саратов 2010

Министерство образования Российской Федерации
САРАТОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ
Н.Г.ЧЕРНЫШЕВСКОГО

Факультет психологии

Е.В.Рягузова

Учебное пособие по курсу

ПСИХОЛОГИЯ ИСКУССТВА

Саратовский государственный университет имени Н. Г. Чернышевского

Рягузова Е.В.

Рекомендуют к публикации:

Кафедра общей и социальной психологии факультета психологии
Саратовского государственного университета

Доктор социологических наук, профессор Т.И.Черняева

(Поволжская академия государственной службы имени П.А.Столыпина, г.Саратов)

Кандидат психологических наук, доцент И.А.Красильников

(Саратовский государственный университет)

В учебном пособии рассматриваются теоретические и прикладные проблемы психологии искусства в контексте социально-психологического дискурса; представлены дидактические единицы (ключевые слова), основные теоретические аспекты темы, вопросы для самопроверки и тестовые задания. Для повышения эффективности обучения в состав данного учебного пособия входят: глоссарий (словарь основных терминов) и персоналий (краткие сведения о ключевых фигурах психологии искусства).

Пособие адресовано студентам, обучающимся по специальности «Психология».

СОДЕРЖАНИЕ

Введение

Общая литература по курсу

Вопросы к курсу

ТЕМА 1. Виртуальный мир искусства как психологическая реальность

ТЕМА 2. Искусство и формирование картины мира

Вопросы для самопроверки

Тест №1

ТЕМА 3. Искусство как мир опыта

ТЕМА 4. Социально-психологические функции искусства

Вопросы для самопроверки

Тест №2

ТЕМА 5. Психологический анализ фигура Автора.

ТЕМА 6. Текст, контекст, интертекст

Вопросы для самопроверки

Тест

ТЕМА 7. Фигура реципиента, зрителя, читателя

ТЕМА 8. Теории эстетического воздействия.

Вопросы для самопроверки

Тест

ТЕМА 9. Этапы развития фотографии: от отображения к конструированию психологической реальности

ТЕМА 10. Фотография как инструмент психотерапевта.

Вопросы для самопроверки

Тест

ПЕРСОНАЛИИ

ГЛОССАРИЙ

ВВЕДЕНИЕ

Настоящее учебное пособие «Основы социальной психологии искусства» разработано для студентов факультета психологии, обучающихся по специальности «Психология». В нем отражено современное представление о психологии искусства и его построение подчинено целям высшего психологического образования.

Программа модуля ориентирована на изучение искусства как процесса коммуникации, с выделением и рассмотрением основных элементов этого процесса. Коммуникативность искусства в настоящее время стала своеобразным системообразующим центром, вокруг которого сходятся все — глобальные и частные — проблемы художественной практики и теории. В этой связи перед психологией открывается уникальная возможность для исследования социальных проблем на материале общественно обозримой, оцениваемой, воспроизводимой художественной деятельности.

Целью курса «Основы социальной психология искусства» является изучение искусства как процесса социальной коммуникации, с выделением и рассмотрением основных элементов этого процесса. При этом под социальной коммуникацией понимается движение смыслов в социальном пространстве. Теоретическая рефлексия создания произведений искусства, а также процесса их потребления, анализ эффективности воздействия искусства помогут расширить профессиональные горизонты и сформировать культурную компетентность психологов.

Задачи курса:

1. Сформировать научное представление об искусстве, его функциях, формах, видах, закономерностях функционирования.
2. Осуществить психологическую рефлексю влияния искусства на качество жизни человека.
3. Рассмотреть искусство с позиций психоанализа (объективации психопатологических проекций) и гуманистической психологии (художественная деятельность как самореализация).
4. Проанализировать социально-психологические проблемы на материале художественной деятельности.
5. Проинтерпретировать психологический смысл фотографий в теоретическом и прикладном аспектах.
6. Реконструировать теоретические смыслы воздействия искусства.
7. Изучить возможности и ограничения основных арт-терапевтических техник.

Представленное пособие «Основы социальной психологии искусства» - это стандартный учебный продукт, включающий в себя дидактические единицы (ключевые слова), основные теоретические аспекты темы, вопросы для самопроверки и тестовые задания. Для повышения эффективности обучения в состав данного учебного пособия входят: глоссарий (словарь основных терминов) и персоналии (краткие сведения о ключевых фигурах психологии искусства).

ОБЩАЯ ЛИТЕРАТУРА ПО КУРСУ:

1. Автор и зритель: эстетические проблемы восприятия и творчества. СПб, 2006
2. *Аллахвердов В.М.* Психология искусства. Эссе о тайне эмоционального воздействия художественных произведений. СПб: ДНК, 2001. 200с.
3. *Арнхайм Р.* Новые очерки по психологии искусства. М: Прометей, 1994
4. Арт-терапия в эпоху постмодерна. Под ред. А.И.Копытина. СПб, 2002
5. *Барт Р.* Camera Lucida. – М.: Ad Marginem, 1997.
6. Визуальная антропология: новые взгляды на социальную реальность. Саратов: Научная книга, 2007.
7. *Выготский Л.С.* Психология искусства. М: Искусство, 1986. 573с.
8. *Гончаренко Н.В.* Гений в искусстве и науке. М, 1991, С.351-369
9. *Грязева-Добшинская В.Г.* Современное искусство и личность: гармонии и катастрофы. М: Академический проект, 2002
10. *Грязева-Добшинская В.Г.* Феномены субъектности в современном искусстве //Вопросы психологии, 2006. №1.
11. *Даниленко О.И.* Индивидуальность в контексте культуры: психология душевного здоровья. Учебное пособие. СПб: изд-во Санкт-Петербургского университета, 2008. 193с.
12. *Дорфман Л.Я.* Эмоции в искусстве: теоретические подходы и эмпирические исследования. М: Смысл, 1997. 424с.
13. *Зонтаг С.* Взгляд на фотографию //Мир фотографии. М: Планета, 1998.
14. *Жидков В.С., Соколов К.Б.* Искусство и картина мира М, 2003
15. *Ионин Л.Г.* Социология культуры. М: Логос, 1996. 280с.
16. *Кривцун О. А.* Психология искусства. М, 2006.
17. *Леонтьев Д.А.* Психология искусства. М, 1998.
18. *Лотман Ю.М.* Об искусстве. СПб: "Искусство - СПб", 1998, 704 с.
19. *Маньковская Н.Б.* Эстетика постмодернизма. СПб, 2000
20. *Петренко В.Ф.* Основы психосемантики. М, 2005. глава 11
21. *Петровская Е.* Непроявленное: очерки по философии фотографии. М, 2004
22. Постмодернизм: энциклопедия /Под ред. А.А.Грицанова, М.А. Можейко. Минск, 2001
23. Психология. Учебник для гуманитарных вузов. Глава «Психология творчества» /Под общ. ред. В.Н.Дружинина. СПб: Питер, 2007. С.616.
24. *Рягузова Е.В., Черняева Т.И.* Искусство как мир опыта. //Вопросы психологии творчества. Межвуз. сб. научных статей. Саратов, 2005. Вып. 7. С.42-50
25. *Рягузова Е.В.* Виртуальный мир искусства как психологическая реальность //Виртуальное пространство культуры. Саратов: «Наука», 2008. С.102-108.
26. *Рягузова Е.В.* Психология искусства: теоретические и прикладные проблемы: Учебное пособие к спецкурсу «Психология искусства». Саратов: ООО «Приволжское издательство», 2009. 114с.

27. *Рягузова Е.В.* Искусство как постижение себя // Известия Саратовского университета. Новая серия. Философия. Психология. Педагогика, 2009. том 9, выпуск 2. С.82-87.
28. *Рягузова Е.В.* Социальная психология искусства: полилог с другими и диалог с собой. Научное издание. Саратов: Приволжское изд-во, 2010. - 169с.
29. *Савчук В.В.* Философия фотографии. СПб, 2005
30. *Семенов В.Е.* Искусство как межличностная коммуникация СПб, 1995
31. *Тарасов Г.С.* О психологии искусства // Вопросы психологии. 1992. №1. С.105-111.
32. *Хренов Н.А.* Социальная психология искусства: переходная эпоха. М, 2005. 624с
33. *Штомпка П.* Визуальная социология. М: Логос, 2007. 168с.
34. *Эйзенштейн С.* Психологические вопросы искусства / Под ред. Е.Я.Бассина. М: Смысл, 2002, 33

ТЕМА 1. Виртуальный мир искусства как психологическая реальность

1. Искусство как предмет психологического анализа.
2. Причины появления искусства.
3. Характеристика искусства как формы духовной деятельности; формы мышления, отражение, познание, способа самореализации.
4. Классическая и неклассическая психология искусства.

Ключевые понятия: психология искусства, качество жизни, духовное существование, творчество как способ социального поведения, катарсис, причины возникновения искусства, искусство

Психология искусства – раздел психологического знания, изучающий процесс восприятия и создания произведений искусства.

В рамках этого определения искусство рассматривается как частный материал – один из видов социального дискурса в отношении окружающего мира и, соответственно, предметом психологии искусства является психологическое обеспечение восприятия и создания произведений искусства. Но процесс создания произведений искусства в большей степени является предметом психологии творчества, а процесс восприятия в рамках отражательной парадигмы, доминирующей до последнего времени в отечественной психологии, имеет достаточно узкое толкование, не включающее в себя процессы понимания, осмысления, интерпретации и аффективного вчувствования.

Авторы некоторых исследований пришли к выводу, что процесс восприятия произведения искусства осуществляется при участии в нем двух факторов: прямого (восприятие того, каков строй произведения, и того, что в нем содержится) и косвенного (различные ассоциации, вызванные ходом развития произведения и зависящие от интересов воспринимающего произведение искусства, их устремлений, жизненного опыта).

Психология искусства – отрасль психологической науки, предметом которой являются свойства и состояния личности, обуславливающие создание и восприятие художественных ценностей и влияние этих ценностей на ее жизнедеятельность. В данное определение включены психические свойства и психические состояния как автора, художника, мастера, так и зрителя, реципиента, аудитории. Более полное определение, но все равно узко, схематично и не отражает суть.

Психология искусства – отрасль психологии, изучающая взаимодействие и взаимовлияние человека и культурных артефактов. Тогда объектом психологии искусства становится само искусство, проблемы его функционирования, развития, появления новых тенденций, обусловленных социально-психологическими и культурными факторами, кризисы, смены культурных парадигм и влияние произведений искусства на качество жизни человека. Именно на качество, т.к. « в самой жизни искусство не является самым главным элементом, а представляет собой одно из жизненно важных

для общества явлений, тесно связанных с другими и составляющих вместе с ними систему его жизнеобеспечения»¹.

Мы согласны с В.Н.Дружининым, который задает вопрос: «Могли бы люди существовать без культурной среды, если культура есть необходимое средство адаптации человека к миру, а человеческий индивид вне культуры обречен на гибель?»². Ответ **физически** существовать – да, а духовно – нет. Он выдвигает любопытную гипотезу: «творчество само по себе есть культурное изобретение»³. В качестве обоснований приводятся следующие теоретические положения:

1. Человек отличается от животных не просто «уровнем интеллекта», а функциональной избыточностью когнитивного ресурса по отношению к задачам адаптации, т.е. интеллектуальные способности «среднего» человека превышают те требования, которые предъявляет ему окружающая природная среда.

2. С развитием культуры и цивилизации возрастают культурные требования, связанные с овладением культурой, и снижаются требования адаптации к природной среде. Человек защищен от воздействий опасностей «излишком изобретений». Функциональная избыточность по отношению к природной адаптации возрастает, а по отношению к культурно-социальной - падает.

3. Множество моделей поведения, гипотез, образов будущего мира остается «невостребованным», поскольку большинство из них невозможно применить для регуляции адаптивного поведения. Но человек постоянно порождает гипотезы, которые активны и требуют своей реализации.

Каждый в воображении (потенциально) может прожить множество разных жизней, но реализует лишь один линейный, необратимый жизненный путь. Время линейно, параллельных жизней не дано.

Творчество как способ социального поведения изобретено человечеством для реализации идей – плодов человеческого активного воображения. Альтернативой творчеству является адаптивное поведение и психическая деградация.

Следовательно, через искусство и творчество человек духовно-практически осваивает мир посредством художественных образов, а это означает, что психология искусства должна

1. выделять механизмы формирования художественных образов, отталкиваясь от опыта познания человеком действительности в системе других элементов культуры

2. прослеживать закономерности преобразования опыта с целью порождения художественных образов.

¹ Жидков В.С., Соколов К.Б. Искусство и картина мира. СПб: Алетейя, 2003. С.83.

² Психология. Учебник для гуманитарных вузов. Глава «Психология творчества» /Под общей редакцией В.Н.Дружинина. СПб: Питер, 2007. С.616.

³ Там же

На ранних этапах искусство было отражением природы во всей ее полноте, «очищенной от всего случайного».



Начальную причину возникновения искусства принято объяснять 3 факторами:

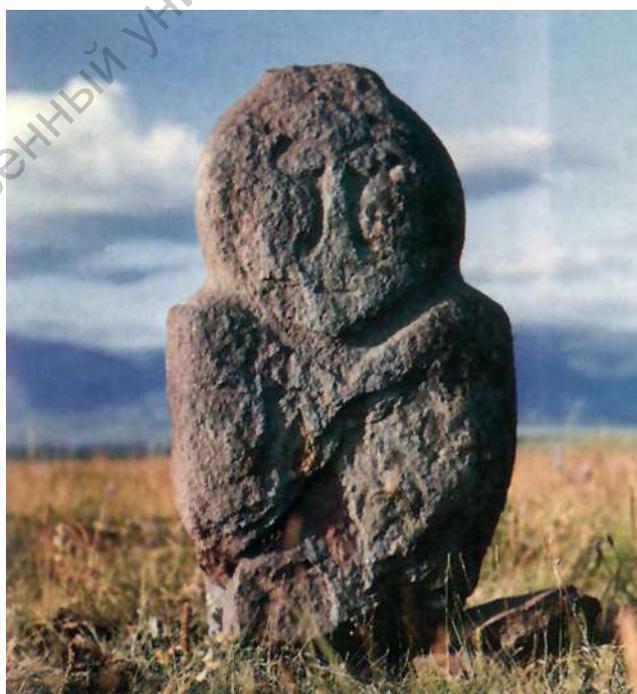
- стремлением человека украшать себя, свою одежду и предметы своего обихода, т.е. стремлением, которое проявляется на самых ранних ступенях культуры (тату, разукрашивание одежды перьями, раковинами);



- желанием сохранить память об умерших через сооружение им памятников (курганы, холмы, пирамиды);



- страхом перед высшим существом, для поклонения которым сооружались алтари и храмы.





В современном обществе феномен искусства требует глобальной рефлексии, как на теоретическом уровне, так и в эмпирическом плане - в сфере арт-практики.

Существует достаточное количество подходов к исследованию искусства, а также плоскостей и аспектов его изучения.

Искусство рассматривается как

- концентрированное выражение эстетического опыта;
- отрасль человеческой деятельности, стремящаяся к удовлетворению духовных потребностей;
- процесс и итог значимого выражения чувств и переживаний в образах⁴;
- способ познания людьми действительности;
- инструмент взаимодействия личности и социума с окружающим миром;
- реализация Я через различные стратегии самоутверждения и способы достижения личностью социокультурного и психологического равновесия;
- «форма мышления, без которой человеческого сознания не существует» (Ю.М.Лотман)
- вариант моделирования действительности;
- средство изучения законов жизни, способствующее прогрессу и развитию, как отдельного индивида, так и общества в целом;
- способ коммуникации между автором, создающим тот или иной «текст», и реципиентом, получающим, понимающим и принимающим это послание (Семенов В.Е.).

⁴ Владимирская А.О., Владимирский П.А. Искусство для простых смертных. М: Диалектика, 2005. С.352.

Как справедливо пишет Дорфман, была создана такая гносеологическая ситуация, в которой само словосочетание психология искусства выглядело как нечто либо бессмысленное, либо обязательно асимметричное. В самом деле, если речь шла о *психологии* искусства, то объектом становилась психика и она упрятывалась, по Дорфману, под кожу человека. Если речь шла о психологии *искусства*, то объектом становилась категория *художественного*, а это основной предмет эстетики, искусствознания и т.д.

Открытой оставалась проблема: как психика вплетается во внешний мир и его объекты, включая произведения искусства, может ли психика иметь внешние (воплощенные и/или превращенные) способы и формы существования.

Именно этот круг вопросов находился в центре внимания исследований Л.С. Выготского и А.Н.Леонтьева. Фактически они были первыми в отечественной психологии, кто осмелился показать и изучать на индивидуальный характер психики (сознания). Суть дела состояла не только и не столько в том, что утверждалась производность сознания от социального бытия, сколько в утверждении внешних способов и форм существования психического в мире, в его предметной среде.

Фундаментальность работ Выготского и Леонтьева состоит как раз в открытии внешних способов и форм существования сознания в мире. Следует подчеркнуть, что они рассматривали не формальные (внешние) связи человека с миром, но «примеряли» сознание человека к предметному миру в связи с идеальным, а не только материальными формами его существования в обществе.

В этом ракурсе и открывается истинный объект психологии искусства субъект – художественное произведение. В поле неклассической психологии искусства сосуществуют взаимные вклады психического в произведение искусства и наоборот, художественного в психическое.

Таким образом, нетрадиционная психология искусства основывается на представлениях Л.С.Выготского о внешних, экстракорпоральных формах существования психики в культурных артефактах, согласно которым предметный мир, созданный человеком, дает своеобразный ключ к психике человека, к его сознанию⁵. Перефразируя З.Фрейда, который рассматривал интерпретацию сновидений как «королевский путь к познанию Бессознательного»⁶, можно говорить, что культурные артефакты – это королевский путь изучения сознания.

В рамках нетрадиционной психологии искусства выделяются различные подходы и направления исследований. Деятельностный подход (Л.С.Выготский, А.Н.Леонтьев, С.Л.Рубинштейн, В.П.Зинченко) акцентирует внимание на рассмотрении восприятия произведений искусства как особой целостной внутренней деятельности, включающей когнитивные, эмоциональные, мнемические, оценочные, духовные, собственно

⁵ Выготский Л.С. Психология искусства. М: Искусство, 1986. 573 с.

⁶ Фрейд З. Толкование сновидений. М: Эксмо, 2005. С.521.

перцептивные составляющие. В рамках системного подхода интересны работы Л.Я.Дорфмана, М.С.Кагана, Д.А.Леонтьева, В.Ф.Петренко, В.Е.Семенова. Так, например, В.Е.Семенов представляет искусство как «социально-психологическую систему взаимодействия, общения, отношений людей в процессах создания, распространения, восприятия, оценивания и воздействия художественных произведений, общий циклический процесс, начинающийся с влияния духовно-социальной среды на художника и заканчивающийся влиянием художника (посредством его произведения) на духовно-социальную среду»⁷, а Л.Я.Дорфман в рамках метаиндивидуальной психологии искусства изучает «совместный вклад психического и художественного во взаимоотношения человека и искусства, опираясь на положение об объектных формах и способах существования психического в мире, субъект-объектных взаимодействиях и полисистемном устройстве метаиндивидуального мира человека»⁸.

ТЕМА 2. Искусство и формирование картины мира

1. Искусство и формирование картины мира: реципрокность отношений.
2. Основные формы искусства (реализм, модернизм, постмодернизм).
3. Анализ постмодернизма как социокультурной ситуации современного этапа развития цивилизации.
4. Язык современного искусства (исповедальность, брутальность, эпатажность, эротичность, ориентация на опыт проживания).
5. Концепция креативного влияния меньшинства на большинство.

Ключевые слова: образ мира, реципрокные отношения, реализм, модернизм, постмодернизм, система современного искусства, язык искусства, концепция креативного влияния меньшинства на большинство

В разные исторические моменты разные виды искусства выдвигаются на авансцену художественной жизни – роман, опера, кинематограф. Следовательно, в каждый момент исторического времени появляется доминанта/доминанты искусств – это тот его вид, который не только высоко развит, более всего потребляется и обладает наивысшим престижем, но главное в той или иной мере настраивает художественную деятельность в целом, накладывая на нее отпечаток своей специфики. Такое выдвижение какого-либо вида искусства на вершину художественной иерархии связано в

⁷ Семенов В.Е. Искусство как межличностная коммуникация. СПб: изд-во Санкт Петербургского университета, 1995. С.19.

⁸ Дорфман Л.Я. Эмоции в искусстве: теоретические подходы и эмпирические исследования. М: Смысл, 1997. С.15.

значительной мере с его способностью наиболее полно и адекватно представить господствующую в обществе картину мира.

Образ мира – целостная, многоуровневая система представлений человека о мире, других людях, о себе и своей деятельности, которая позволяет ему ориентироваться в мире. Это внутренняя модель внешнего мира, созданная на языке субъективных переживаний. Важно подчеркнуть, что это не автоматически перемещенные во внутренний план образы, возникшие в результате восприятия мира, а активно выстроенная на основе глубоких неосознаваемых допущений система, позволяющая предсказывать события в каждый следующий момент жизненной активности. Создается методом испытаний (проб и ошибок) себя и окружающего мира в ходе активного овладения им.

Между искусством и картиной мира существуют реципрокные отношения, т.е. отношения прямой и обратной связи. Так, с одной стороны, искусство есть отраженная в художественном произведении картина мира его автора/авторов. В результате этого искусство любой исторической эпохи более или менее полно воспроизводит доминирующую в то время картину мира со всеми ее индивидуально-своеобразными вариациями⁹. Эта картина составляет ядро художественной информации, т.е. входит в содержание искусства и определенным образом его организует.

В то же время, с другой стороны, в силу своей универсальности, картина мира включает в себе программу собственного художественного представления, т.к. существует актуальный для каждой эпохи своеобразный выбор творческих методов, с помощью которых в искусстве реализуется картина мира и в связи с этим выбор творческих приемов является результатом картины мира.

Художественное восприятие тоже связано с картиной мира прямыми и обратными связями. Картина мира в этом случае задает наиболее общие методологические рекомендации. Например, материалистическое представление о мире как объективной данности, которая равна сама себе и за которой ничего не скрывается, не только порождает установку художника, направленную на реалистическое воспроизведение реальности, но и таким же образом ориентирует аудиторию, воспринимающую искусство.

Другими словами, в любую эпоху человек (и художник, и реципиент) живет в обществе и не свободен от его формирующего влияния. Всякое изменение в картине мира, возникающее по любым причинам, меняет как творческие установки, так и взгляд современников на искусство.

Таким образом, господствующая в обществе картина мира всегда активно формировалась его художественной культурой и ее же активно формировала. Исходя из этого, можно утверждать, что существуют несколько непеременимых условий полноценного восприятия художественного произведения:

⁹ Жидков В.С., Соколов К.Б. Искусство и картина мира. С.253

- образы действительности, включенные в произведение, должны содержаться также и в картинах мира реципиентов;
- язык художественного произведения должен быть понятен воспринимающей аудитории.

Именно поэтому любой продукт творчества представляет собой послание современникам или потомкам, т.е. людям, имеющим сходную картину мира и владеющим тем художественным языком, на котором художник формулирует свое послание. В результате любое произведение искусства есть в некотором роде свернутое отношение «художник – реципиент», содержащее в закодированном виде общую часть двух картин мира – мастера и зрителя.

Искусство каждой нации использует определенные символы, которые, как писал О.Шпенглер, есть «часть действительности, рассудочным образом не сообщаемая». Вот почему очень часто символика, используемая в одной национальной культуре, бывает совершенно недоступна зрителю, слушателю, читателю, воспитанному в другой культуре. Это заставляет такого некомпетентного реципиента обращать внимание на отдельные детали, предметы или структурное своеобразие воспринимаемого произведения, но его духовное содержание, его глубокий смысл оказывается недоступным для восприятия. Чтобы снять проблему непонимания, требуется адаптация содержания и языка произведения, его вписывание в контекст иной культуры. Этнолингвистические исследования показали, что точный перевод с одного языка на другой просто невозможен, поскольку в каждом языке существуют так называемые реалии, которые являются носителями национального, местного или исторического колорита – точных соответствий в других языках такие понятия не имеют. Поэтому при переводе на язык другой культуры, заложенные в произведении ассоциации и коннотации могут выпадать, и тогда его воздействие на иноязычного реципиента либо вообще не произойдет, либо приобретет совершенно иное значение.

Подобная нестыковка смыслов возможна не только при столкновении различных культур. Аналогичное явление происходит и при контактах представителей разных субкультур, составляющих ту или иную культурную общность, но обладающие разным менталитетом, картинами мира и кругом ценностей, находящихся в пределах их культурного поля. Отсюда, разное прочтение одного и того же произведения, прочтение в разные годы. Меняясь, человек трансформирует свою картину мира и свое восприятие произведений искусства. А это означает, что произведение искусства, являющееся художественной моделью действительности, обладает одной принципиальной особенностью: модель не завершена, не достроена, пока в нее не включен потребитель.

Таким образом, искусство представляет собой динамический процесс создания – освоения художественных ценностей, в котором присутствует художник, часто сам не осознающий до конца полноты смысла своего творения, а также социум, состоящий из самых разных людей (агентов). И

вся эта сложная конструкция погружена в поток времени, меняющий социокультурный и психологические контексты восприятия самих художественных ценностей, потому что в разные эпохи востребуются, актуализируются какие-то прежде латентные пласты художественной культуры и создаются новые произведения, меняющие иерархию ценностей в соответствующем виде искусства, а также общие оценки художественной ситуации. Концентрируя в себе эстетико-культурные характеристики, искусство своеобразным образом формирует, конструирует, а иногда трансформирует картины мира людей. По существу этот процесс является собой социокультурное моделирование, в ходе которого и художник, и реципиент непосредственно участвуют в построении совместной картины мира.

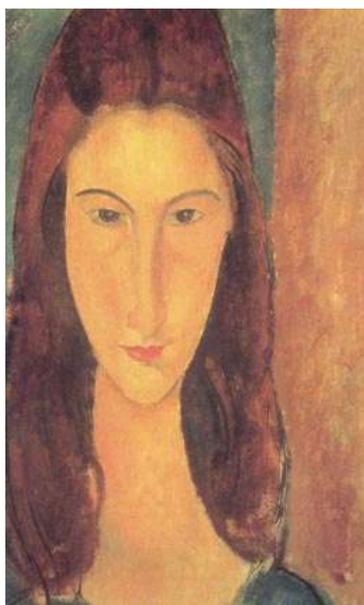
Анализ постмодернизма как социокультурной ситуации современного этапа развития цивилизации.

Выделяют три основные формы искусства: реализм, модернизм и постмодернизм. В контексте рассмотренного выше двустороннего влияния картины мира и искусства, можно считать, что реализм представляет собой реальные социальные практики и время единой Картины мира. Реалистичное произведение искусства отображает или изображает реальную или воображаемую, но возможную действительность.





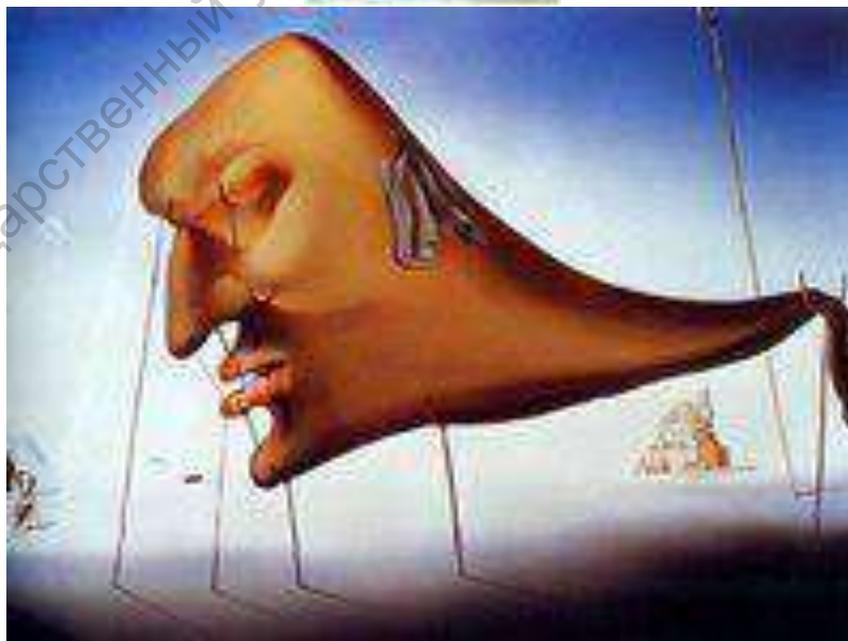
Модернизм связан с множественностью картин мира, в качестве основополагающих культурных характеристик модерна чаще всего подчеркиваются индивидуализм и рационализм. Под индивидуализмом понимается концепция свободной, автономной, саморегулирующейся личности как основы совместного социального бытия людей. Под рационализмом понимается стремление людей и социальных групп основывать свое поведение исключительно на принципах разума и отказ от следования истинам, диктуемым религией, традицией, авторитетом и т.п.



Постмодернизм связан с непредставимостью картины мира как таковой. Постмодернизм, возник на базе постструктурализма и деконструктивизма в конце 60 – начале 70-х гг. XX века во Франции и США. Постмодернизм понимается как интеллектуальная рефлексия постмодерного

мироощущения, характеризующегося интенсивной переоценкой ценностей человеческой культуры, спровоцированной общецивилизационным кризисом. Сущность которого заключается в разрыве между инструментальным, технологическим могуществом человечества и его нравственным бессилием, сделавшим возможным использование достижений науки против самого человечества и его природной среды обитания.

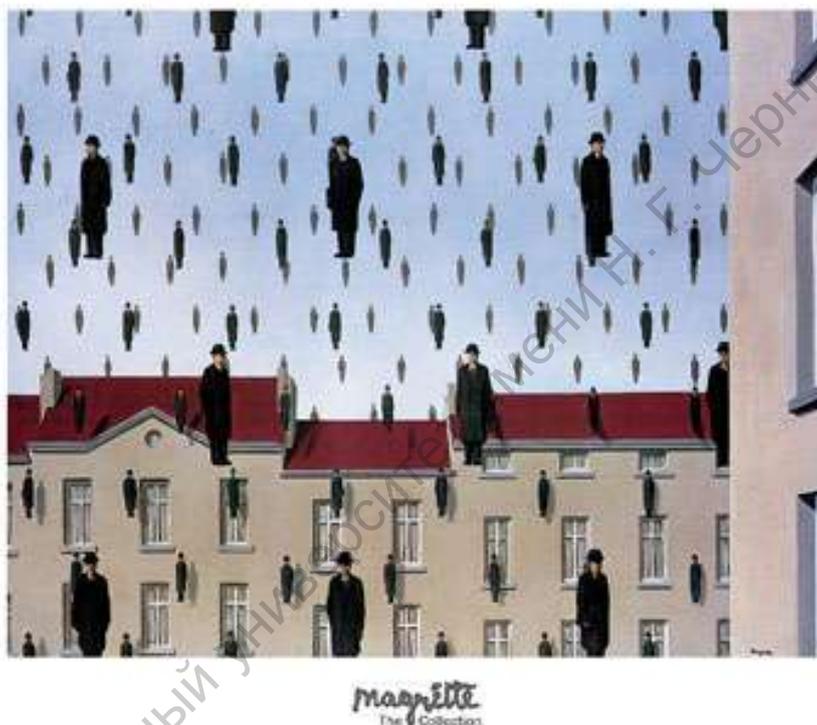
Можно согласиться с мнением Н.Б. Маньковской, которая пишет: «Типичным признаком постмодернизма является глобальное утверждение изначальных, более важных, чем любые интересы государства, прав человека и зарождающееся релятивистское, гуманное отношение к науке, технике, индустрии и демократии»¹⁰. Ведущими представителями данного философского направления являются Р. Барт, Ж. Бодрийяр, Бланшо, Ж. Делез, Ж. Деррида, Ф. Джеймисон, Ф. Гватарри, Ж.Ф. Лиотар, М. Фуко и др., отличительной особенностью работ которых является мета-характер их текстов. Выявляя социокультурные основания и следствия постмодернистского видения мира, они являются одновременно и классиками-основателями и теоретиками-разработчиками постмодернизма.



Постмодернизм утверждает, что невозможно прийти к объективному пониманию мира, поскольку все знание социально сконструировано из слов, которые обретают свои значения благодаря социальным процессам, и эти

¹⁰ Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма. СПб, 2000, с. 134.

значения изменяются от группы к группе и от одного периода времени к другому. Знание представляет собой не более чем совокупность социальных конвенций, выраженных в языковой форме. Наша реальность состоит из слов, с помощью которых мы описываем эту реальность. Тогда мир – это текст, имеющий множество интерпретаций. Мы неразрывно вплетены в ткань культурных значений, и эти культурные значения представляют собой все, что мы когда-либо способны знать. Истина – не что иное, как согласованность взглядов, а ошибка – просто расхождение во мнениях, ибо каждый прав со своей точки зрения.



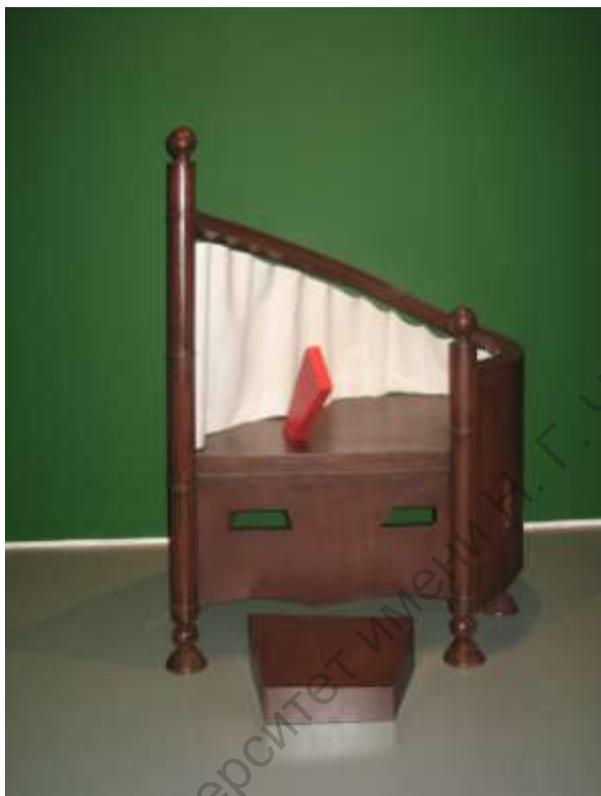
Не только мир, но и человеческое Я рассматривается как вид социальной конструкции, и его опыт неотделим от социальных взаимодействий. Фактически люди обладают множеством Я, каждое из которых функционирует особым присущим только ему образом, с тем, чтобы отвечать конкретным социальным условиям

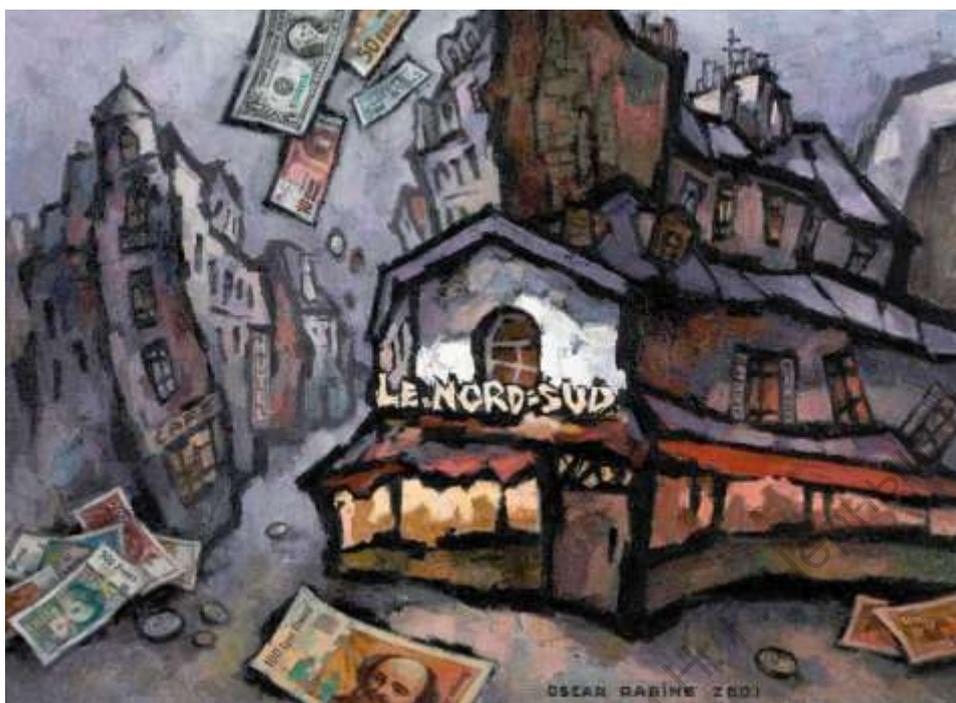
Психологическая характеристика современного искусства

Представления об искусстве в настоящее время также трансформируются. Изменения состоят не только в открытии новых приемов и методов, в появлении новых возможностей и задач, а в том, что меняется характер самой культуры. По мнению В.Савчука, актуальное искусство «доносит нам то, что разрушает привычные схемы самоидентификации, идеологические опоры социального и культурного поля». Оно «говорит о невыносимом»¹¹. Тем самым в настоящее время происходит размывание границ искусства, уравнивание культурных артефактов с остальными объектами цивилизации и нивелирование эстетического смысла, замена

¹¹ Савчук В. Философия искусства. СПб, 2001

образности и символизма симуляцией и симулякрами, снятие ценностных критериев, а главным критерием искусства становится его потребляемость.





Современное искусство представляет собой систему (термин Олива) и включает несколько институций, среди которых некоммерческие (музеи, выставочные залы) и коммерческие – галереи, магазины, аукционы – продажа реномированного искусства. Появление системы современного искусства изменило **ЯЗЫК искусства**, он стал исповедальным; эпатажным, иногда даже шоковым; brutальным; ориентированным на живой опыт, опыт проживания; нетрадиционным, как в плане использования материалов, так и в плане расширения пространства и включения его в художественный контекст; эротичным, при этом основное внимание уделяется феминистским трактовкам женской сексуальности, транссексуализму и сексуальным меньшинствам¹².



¹² Маньковская Н. Эстетика постмодернизма. 2000, с163



Влияние новых направлений в искусстве может быть осмыслено в рамках концепции социального влияния активного меньшинства¹³, в контексте креативного влияния меньшинства на большинство¹⁴. Меньшинство при этом определяется как относительно небольшая часть группы или отдельный индивид, разделяющие иные, чем представители большинства, нормы и ценности и не обладающие авторитетом, властью, престижем, которые позволили бы им распространить свои взгляды. Сначала несогласное меньшинство рассматривается как объект для насмешек. «Когда меньшинство отказывается пойти на компромисс и последовательно настаивает на своей позиции, оно воспринимается менее негативно и создает динамическое впечатление уверенности в себе»¹⁵. Когда последовательность их поведения становится очевидной, некоторые представители большинства могут перейти на сторону меньшинства.

Считается, что влияние меньшинства на большинство отличается от противоположного процесса не столько количественно, сколько качественно. Большинство влияет на межличностном уровне, на уровне реакции в режиме «здесь и сейчас», тогда как меньшинство оказывает латентное влияние на уровне объекта, стимула, т.е. на уровне правильности позиции. Иными словами демонстративная последовательность поведения заставляет окружающих задуматься о его причинах и атрибутировать эти причины не столько личности, сколько объекту. Следовательно, фактором влияния выступает не столько повторение одного и того же «отклоняющего

¹³ Московичи С. Машина, творящая богов. М, 1998

¹⁴ Немеет Ч. Уоттлер Д. Креативное решение проблем в результате влияния меньшинства на большинство. //Пайнс Э., Маслач К. Практикум по социальной психологии. 2000

¹⁵ Там же, с229

поведения», сколько «образ стоящего за ним источника и самого предмета воздействия»¹⁶.

Влияние большинства основано на зависимости, большинство актуализирует у инакомыслящих процесс сравнения с собственной позицией, которая оценивается как обусловленная нормами согласия и законности. Отклонение от доминантной позиции ставит под сомнение социальный статус девианта, но не требует от него переоценки и когнитивной перестройки объекта своего мнения. Таким образом, давление большинства, защищающего доминантную норму, вызывает модификацию публичного поведения в момент воздействия, но не латентные изменения.

В основе влияния меньшинства лежит устойчивость его поведения, которая проявляется в жесткой фиксированности исходной позиции и последовательности ее отстаивания при взаимодействии с большинством. Последовательное поведение меньшинства создает когнитивный (а может быть они в чем-то правы?) и социальный конфликты (они не желают идти на компромисс). При когнитивном конфликте люди, испытывающие давление меньшинства, могут перейти к пересмотру личной внутренней позиции, что может привести в свою очередь к модификации восприятия, представлений и установок. Таким образом, влияние меньшинства основано на когнитивной концентрации на стимуле, которая может привести к реинтерпретации информации о нем. При этом точка зрения меньшинства может не быть принята полностью, но наличие этой точки зрения, а также пересмотр собственной точки зрения являются основой для развития креативности, способствует креативной проработки проблемы, ее когнитивной и креативной реконструкции.

Итак, новые направления в искусстве расшатывали старый порядок, старые традиции и способствовали развитию, появлению нового видения в искусстве, новых форм и способов самовыражения и самоактуализации личности.

Вопросы для самопроверки:

1. В чем заключаются специфические особенности объекта и предмета психологии искусства?
2. В чем сущность духовного освоения и присвоения реальности?
3. Охарактеризуйте язык современного искусства.
4. Как с помощью концепции С.Московичи можно объяснить распространение новых направлений искусства?
5. Можно ли рассматривать искусство как политический феномен? Приведите примеры «бунтарских» направлений в искусстве.

Творческое задание 1.

¹⁶ Токарева М.Ю., Донцов А.И. Меньшинство как источник социального влияния //Вопросы психологии, 1996, №1, с54

Проинтерпретируйте слова И.В.Гете: «Искусство - зеркала, где каждый видит себя. Красота в глазах смотрящего».

Творческое задание 2.

Проинтерпретируйте слова А.Мальро: «Искусство – самый яростный бунт человечества против судьбы».

Творческое задание 3.

Прочитайте фрагмент статьи Ю.М.Лотмана «Природа искусства» и ответьте на следующие вопросы:

1. Почему с точки зрения Ю.М.Лотмана «искусство дает возможность прохождения непройденных дорог»?
2. В чем «высочайшая нравственная сила искусства»?
3. Что с Вашей точки зрения означает фраза: «Искусство стремится быть похожим на жизнь, но оно не есть жизнь»?

Ю.М.Лотман

ПРИРОДА ИСКУССТВА

Наука и искусство - это как бы два глаза человеческой культуры. Именно их различие (и равноправие) создают объёмность нашего знания. Искусство нельзя отнести к области забав или же наглядных иллюстраций к высоким моральным идеям. Искусство - форма мышления, без которого человеческого сознания не существует, как не существует сознания с одним полушарием.

Когда мы смотрим вперёд, мы видим случайности. Посмотрим назад - эти случайности становятся для нас закономерностями! И поэтому историк как бы всё время видит закономерности, потому что он не может написать ту историю, которая не произошла. А на самом деле, с этой точки зрения, история есть один из возможных путей. Реализованный путь есть потеря в то же время других путей. Мы всё время обретаем - и всё время что-то теряем. Каждый шаг вперёд есть потеря... И вот здесь мы сталкиваемся с необходимостью искусства. Оно даёт прохождение непройденных дорог, т.е. того, что не случилось.... А история неслучившегося - это великая и очень важная история. И искусство - всегда возможность пережить непережитое, вернуться назад, переиграть и переделать заново. Оно есть опыт того, что не случилось. Или того, что может случиться. Ещё Аристотель понимал глубочайшую связь искусства с областью возможного. Писатель, например, никогда не даёт описания своего героя полностью. Он, как правило, выбирает одну или несколько деталей. Все помнят в пушкинском "Онегине" "острижен по последней моде...", но что за прическа, какого цвета волосы, мы не знаем, а Пушкин не испытывает в этом никакой нужды. Но если мы будем экранизировать "Онегина", то невольно придется дать ему все эти и многие другие признаки. То есть дать то, чего у Пушкина в романе нет, перевести письменный текст в зрительное изображение. В экранизации герой предстаёт как законченный, опредмеченный. Он полностью воплощён. И дело не в том, что у каждого читателя своё представление о герое романа, не совпадающее с персонажем экранизации. Словесный образ виртуален. Он и в читательском сознании живёт как открытый, незаконченный, невоплощенный. Он пульсирует, противясь конечному опредмечиванию. Он сам существует как возможный, вернее как пучок возможностей. Видимо, поэтому нашим режиссерам легче экранизировать американские романы, а американцам - русские, потому что тут уже нет открытых образов, а есть только литературные штампы. Мы знаем, как выглядят все американцы, американцы тоже имеют на наш счёт совершенно ясное представление.

Мы уже говорили о принципиальной непредсказуемости движения, происходящего в мире в определённые моменты, и о моментах предсказуемости, сменяющихся взрывами, результат которых непредсказуем. Это особенно важно для человеческой истории, где вторжение сознания резко увеличивает степень свободы и, следовательно,

непредсказуемости. Там, где мы имеем добро, там мы обязательно будем иметь и опасность зла, потому что добро есть выбор. И искусство в этом смысле таит в себе опасность. Библейский Адам, получив выбор, получил и возможность греха, преступления... Где есть свобода выбора - там есть и ответственность. Поэтому искусство обладает высочайшей нравственной силой. Сила искусства в другом: оно даёт нам выбор там, где жизнь выбора не даёт. И поэтому мы получаем выбор в сфере искусства, перенося его в жизнь. Отсюда возникает очень серьёзный вопрос, который всегда останавливал моралиста, и останавливал с основанием: что искусству позволено, а что - нет? Искусство - не учебная книга и не руководство по морали. Мы считаем, что современное искусство очень опасно - там много пороков! Но возьмем Шекспира. Что мы читаем в его трагедиях? Убийства, преступления, кровосмесительство. В одной трагедии выкалывают глаза, в другой - вырезают язык и отрубают руки изнасилованной героине. Это чудовищно! Но в искусстве это почему-то оказывается возможным. И никто не обвинит Шекспира в безнравственности. Правда, было время, когда обвиняли. Ещё немецкие романтики, переводя Шекспира на немецкий, эти сцены убирали. Ещё молодой Жуковский, в будущем, как он сам себя называл, отец и покровитель всех чертей в русской поэзии, советовал своему другу, гениальному, но рано умершему, Андрею Тургеневу, выбросить в "Макбете" сцену с ведьмой. Разве может просвещённый человек в начале XIX века увидеть на сцене ведьму - ну, это просто варварство, невежество; это мог Шекспир в дикое время так писать, а кто после Вольтера будет делать такие вещи? Все со смеху умрут. Только романтики, а потом и сам Жуковский, поняли, что фантазия, ужас, страх, преступления могут быть предметами искусства. Но почему убийство как предмет искусства не становится призывом убивать? Искусство стремится быть похожим на жизнь, но оно не есть жизнь. И мы никогда не путаем их. Анекдот о человеке, спасающем Дездемону, свидетельствует не о торжестве искусства, а о полном его непонимании. Искусство - модель жизни. И разница между ними велика. Поэтому преступление в искусстве - это исследование преступления, изучение того, что есть преступление. А в жизни есть только преступление. В одном случае изображение вещи, в другом - сама вещь. И все многочисленные легенды о том, как художники создают произведения, неотличимые от жизни, заменяют искусство жизнью, возникают в области наивного взгляда на искусство.

Искусство - это самая сложная машина, которую когда-нибудь создавал человек. Хотите - называйте его машиной, хотите - организмом, жизнью, но всё равно это нечто саморазвивающееся. И мы находимся внутри этого развивающегося. Как и в языке. Человек погружен в язык, и язык реализуется через человека. Человек создаёт язык, и язык как коллективная система постоянно взаимодействует с индивидуальным говорящим. Минимальной единицей для появления новых смыслов являются три проявления: Я, другой человек и семиотическая среда вокруг нас (нечто вроде Троицы!). Изучение этих проявлений имеет для меня сейчас наибольший интерес.

ТЕСТ №1

Выбрать правильный ответ/ы.

1. Гипотеза рассмотрения творчества как культурного изобретения и варианта жизни принадлежит
А) Л.С.Выготскому;
Б) В.Н.Дружинину;
В) С.Московичи
2. Альтернативой творчеству является
А) адаптивное поведение;
Б) отклоняющееся поведение;

В) психическая деградация.

3. Традиционно тремя причинами возникновения искусства принято считать

- А) желание увековечить память о себе;
- Б) желание украшать себя;
- В) стремление сохранить память об умерших;
- Г) страх перед высшими силами

4. Социально-психологическая концепция креативного влияния меньшинства на большинство была разработана

- А) С. Ашем;
- Б) Р. Арнхеймом;
- В) С. Московичи

5. Катарсис – это

- А) очищение души посредством сопереживания;
- Б) уменьшения или снятия тревоги, конфликта, фрустрации посредством их вербализации и эмоциональной разрядки;
- В) сильное эмоциональное потрясение, которое вызвано не реальными событиями жизни, а их символическим отображением;
- Г) все ответы верны.

6. Язык современного искусства:

- А) реалистичный
- Б) эпатажный
- В) сентиментальный
- Г) ориентированный на живой опыт

7. Кто из отечественных ученых считал, что искусство – это «форма мышления, без которой человеческого сознания не существует»

- А) Л.С. Выготский
- Б) М. Бахтин
- В) Ю.М. Лотман

8. Какая из форм искусства представляет собой реальные социальные практики и время единой Картины мира

- А) реализм; Б) модернизм; В) постмодернизм.

9. У. Джемс писал: «Всякая доктрина проходит три этапа: сначала ее атакуют, объявляя абсурдной, потом допускают, что она, очевидно, справедлива, но незначительна. Признают, наконец, ее истинную важность и тогда ее противники оспаривают честь ее открытия»¹⁷. В этом высказывании У. Джемс описал психологический механизм:

- А) подражания;
- Б) влияния меньшинства;
- В) влияния большинства;

10. Тезис «мир – это текст, имеющий множество интерпретаций» считается определяющим для такой формы искусства как

- А) реализм; Б) модернизм; В) постмодернизм.

¹⁷ Мудрые мысли на все времена: антология современного афоризма. СПб, 2006. С.221.

ТЕМА 3. Искусство как мир опыта

1. Представление о множественности миров опыта в различных концепциях и парадигмах.
2. Постигание Другого в мире искусства
3. Я-концепция в контексте феноменологического подхода
4. Содержательная характеристика Я-биографического и Я-ценностного

Ключевые слова: удвоение действительности, конечные области значений, миры опыта, мир повседневности, религии, сна, игры, научного теоретизирования, искусства, мир душевной болезни, Я-концепция, множественность Я, Я-биографическое, Я-ценностное

Интересным, перспективным, обладающим большим объяснительным потенциалом и интегративной возможностью является, на наш взгляд, феноменологический подход, опирающийся на представление о множественности психологических реальностей, каждая из которых конструируется в соответствии со своим особым когнитивным стилем. В контексте этого подхода искусство может рассматриваться как один из виртуальных миров психологической реальности, оформленный и осмысленный в согласии с культурными нормами общества и способный актуализировать смыслы в сознании субъекта, владеющего этими нормами. В мире искусства человек может приобрести уникальный жизненный опыт.

Идея множественности психологических миров является не новой для научного знания: об удвоении действительности с помощью знаков говорил Л.С.Выготский, развивая культурно-историческую концепцию¹⁸.

Основатель социальной феноменологии А. Шюц констатировал не удвоение реальности, а множественность конечных областей значений (*finite provinces of meaning*) в ней. Он выделял такие сферы человеческого опыта, как мир повседневности, религии, сна, игры, научного теоретизирования, искусства, мир душевной болезни и т.п. Эти миры, с его точки зрения, замкнуты в себе и переход из одной области в другую не только невозможен, но и требует определенного усилия и предполагает своего рода смысловой скачок. Значения фактов, вещей, явлений в любой из этих сфер опыта образуют целостную систему. Одна и та же вещь имеет разные коннотативные значения в религии, науке, повседневной жизни, искусстве. В каждой из названных сфер ее значение входит в целостную, относительно замкнутую систему значений, которые мало пересекаются, поэтому соответствующие сферы опыта и названы конечными областями значений¹⁹ или мирами опыта²⁰.

¹⁸ Выготский Л.С. Исторический смысл психологического кризиса // Выготский Л.С. Собр. соч. т.3

¹⁹ Шюц А. Смысловая структура повседневного мира: очерки по феноменологической социологии / Составитель А.Я. Алхасов. – М.: Институт фонда «Общественное мнение», 2003. 336с.

²⁰ Ионин Л.Г. Социология культуры. М.: Логос, 1996. 280с.

Аналогичную мысль высказывает Й.Хейзинга, анализируя пространство игры: «Арена, игровой стол, магический шар, храм, сцена, киноэкран, судебное присутствие – все они, по форме и функции ... отчужденная земля, обособленные, выгороженные, освещенные территории, где имеют сами свои особые правила. Это временные миры внутри мира обычного, предназначенные для выполнения некоего замкнутого в себе действия»²¹. Учитывая современные реалии, можно выделить еще один уникальный мир опыта, а именно виртуальный мир, порождаемый новейшими компьютерными технологиями, в котором отсутствуют или могут отсутствовать прототипы, а реальность конструируется по индивидуальному запросу с самым широким выбором вариантов.

Каждый из выделенных миров опыта имеет различный статус, при этом мир повседневности можно рассматривать как базовый мир, поскольку повседневность «выступает в качестве естественной реальности, и мы готовы отказаться от отношения, которое характерно для нее, только если особый шоковый опыт прорывается через структуру значений повседневности и заставляет нас переносить предикат реальности на другую конечную область значений»²². Как справедливо отмечают Е.Г. Дьякова и А.Д. Трахтенберг, «все остальные конечные области значений когнитивно соотносятся с повседневностью по принципу дополнительности – в них тематизируется то, что никогда не тематизируется в повседневности и снимается ряд ее онтологических ограничений»²³.

Л.Г.Ионин отмечает, что, «рассуждая о конечных областях значений, мы не затрагиваем вопрос об объективном существовании фактов и явлений в данных областях. И у нас есть полное право на это. В этом и состоит специфика феноменологического подхода. Ведь речь идет не о том, что объективно, а что не объективно; и в одном, и другом, и в третьем, и в пятом случае мы имеем дело со сферами *опыта*. А все, что нам известно о мире, мы знаем из нашего опыта»²⁴.

Следовательно, искусство можно рассматривать как один из закрытых, замкнутых миров опыта, в котором существуют свои законы, правила, условности, конвенции и традиции. Знания и опыт, полученные в результате освоения этого мира не конституируют человеческую жизнь, но определяют ее качество, т.к. «в самой жизни искусство не является самым главным элементом, а представляет собой одно из жизненно важных для общества

²¹ Хейзинга Й. *Ludens Homo*. Статьи по истории культуры. М., Прогресс - Традиция, 1997, С. 28.

²² Дьякова Е.Г., Трахтенберг А.Д. *Массовая коммуникация и проблема конструирования реальности: анализ основных теоретических подходов*. – Екатеринбург: УрО РАН, 1999. С.87.

²³ Там же, С.88

²⁴ Ионин Л.Г. *Социология культуры: путь в новое тысячелетие: учеб. пособие*. Изд. 3-е, перераб. и доп. – М.: «Логос», 2000. 324с.

явлений, тесно связанных с другими и составляющих вместе с ними систему его жизнеобеспечения»²⁵.

Идея конструирования другой реальности с помощью искусства является сквозной в высказывании В.Б.Шкловского: «Искусство – это способ обнажения, обновления действительности. Оно строит свою действительность рядом с действительностью мира, оно ближе к исходу, чем тень к тому предмету, который загораживает от солнца кусок земли. Искусство строит способы познания, снимает шум, превращая его в речь, годную для сообщения»²⁶.

Дискурс тени, имеющий истоки в античности, всегда связывался с транзицией, переходом, пересечением границы, отделяющей реальное от воображаемого, действительное от мнимого, рациональное от чувственного, иррационального, типичное от инакового, свое от чужого. Пересечение границы - это процесс трансформации ценностей, смыслов, установок, идентификаций. Именно искусство выполняет на этой границе функцию своеобразного медиатора. Таким образом, с помощью искусства мы умножаем мир, расширяя повседневность, приобретаем опыт и познаем действительность в ее многообразии. По мнению Ю.М.Лотмана: «Искусство даёт прохождение непройденных дорог, т.е. того, что не случилось...»²⁷. Искусство показывает человеку многоликость, веерность и многозначность жизненных ситуаций, предлагает широкий диапазон и разнообразный спектр паттернов и моделей поведения в них, расширяет вариативность эмоциональных и когнитивных реакций по шкале: невероятное, невозможное, допустимое, возможное и реальное.

С помощью искусства постигается «Другой» в структуре социального мира, в результате мир обогащается новыми социальными измерениями. Попадая в мир искусства, человек открыт новому опыту, что предполагает отсутствие жестких, фиксированных схем восприятия и анализа, а также проницаемость в понятиях, представлениях и толерантность к неопределенности. Субъект освобождается от власти необходимого, целесообразного, стереотипного и трансформируется в своеобразного путешественника, готового и желающего узнать иную реальность, способного понять и постичь в этой реальности Другого. Как и любому путешественнику, человеку, оказавшемуся в мире искусства, интересно все – культурный ландшафт, смысловые трудности, табуированные препятствия, метафорические опасности и символические приключения. Как и с любым путешественником с ним охотно делятся информацией, он здесь желанный гость, которого пригласили, однако за ним остается выбор длительности своего нахождения в этом мире. Следовательно, в мире искусства понимание Другого, Иного происходит через отстранение от своего Я, с помощью своеобразной деперсонализации (в этом мире мы анонимны и получили

²⁵ Жидков В.С., Соколов К.Б. Искусство и картина мира. СПб: Алетейя, 2003. С.83.

²⁶ Шкловский В.Б. О теории прозы. М, 1983. С.196.

²⁷ Лотман Ю.М. с.432

свободу быть другими). Вместе с тем, именно здесь существует вероятность освоения, принятия и присвоения иных возможностей посредством овладения чужой ролью и органически связанных с нею действий.

Через коммуникативные практики искусство раскрывает сущностные грани Другого, который вместе с тем предстает и как новая модель личной идентичности, расширяющая рефлексивное поле опыта. Интересно в этом контексте следующее высказывание Ф.Ницше: «Как эстетический феномен, наше существование все еще *сносно* для нас, и искусством даны нам глаза и руки и, прежде всего, чистая совесть для того, чтобы мы *смогли* из самих себя сотворить такой феномен. Нам следует время от времени отдыхать от самих себя, вглядываясь в себя извне и сверху, из артистической дали, смеясь *над* собою или плача *над* собою: мы должны открыть того *героя* и вместе того *дурня*, который притаился в нашей страсти к познанию; мы должны время от времени веселиться нашей глупости, дабы остаться веселыми и в нашей мудрости!»²⁸. В контексте вышеизложенных рассуждений вызывает интерес точка зрения М.М.Бахтина, который полагал, что подлинное Я создается в точке несовпадения человека с самим собой. Именно в понятии всенаходимости, по его мнению, фиксируется механизм идентификации личности с Другим на основе ее отказа от самой себя, что позволяет узнать Другого *в его отличии* и самого себя *в своей другости*²⁹.

Для того, чтобы понять психологические механизмы приобретения нового опыта в виртуальном мире искусства обратимся к интегральному понятию феноменологического подхода – Я, самость, Я-концепция и рассмотрим основные обобщенные тезисы. В целом теория Я-концепции, разработанная в рамках феноменологического подхода, сводится к следующим положениям:

- психологическая реальность человека конструируется на основе субъективных представлений;
- центром феноменального поля выступает Я-концепция;
- Я-концепция формируется в социокультурной среде, определяет и регулирует поведение субъекта;
- Я-концепция является динамическим образованием, согласованным во времени и ситуационных контекстах;
- потребность в позитивной самооценке есть синтез внутренних самоопределений и внешних определений себя другими людьми;
- комплекс психологических защит снимает рассогласования между данными текущего жизненного опыта и Я-концепцией;
- потребность в самоактуализации, в поддержании и повышении ценности своей Я-концепции выступает как главное мотивационное побуждение.

²⁸ Ницше Ф. Веселая наука ("la gaya scienza")/ Вторая книга/ Сочинения в двух томах. "Мысль", М., 1990, т. 1, с. 580-581

²⁹ Бахтин М.М.: pro et contra: личность и творчество М.М.Бахтина в оценке русской и мировой гуманитарной мысли. Составитель К.Г.Исупов. СПб, 2001.

Опираясь на идеи Канта, уже У.Джеймс в конце XIX века высказал предположение о том, что глобальное человеческое Я разделяется на «познающее Я» и «эмпирическое Я». Позднее идея неоднородности и множественности Я была развита Фрейдом, Берном, Маслоу, Дж.Г.Мидом, Роджерсом, Кули, Розенбергом и др.

Мы согласны с М.В.Ивановым, что в контексте искусства достаточно провести одну границу между высшими и более низкими слоями личности, выделив «Я биографическое» и «Я ценностное»³⁰. «Я биографическое» существует в мире повседневности, а неотъемлемой частью опыта повседневности выступает переживание объективного существования вещей и явлений, т.е. телесно-предметное переживание реальности³¹. Напряженно функционируя в режиме «здесь-и-сейчас», «Я биографическое» удовлетворяет не только основные потребности, но и обеспечивает тождественность личности. Каждый раз, принимая решение в постоянно меняющейся конкретной ситуации, «Я биографическое» осуществляет проверочную деятельность на свою неизменность и в телесном, и в психических аспектах, при этом эта работа происходит в условиях ограниченного времени. Естественно, что ведущую роль в этом случае играют повседневные автоматизмы, устойчивые паттерны, системы стереотипов, которые способствуют созданию такой непротиворечивой картины мира, которая бы отвечала нашим установкам и ожиданиям. «Я биографическое» пытается игнорировать чуждое и непонятное, актуализируя для этого весь арсенал защитных механизмов. При этом, чем значительнее информация о рассогласовании планов и результатов, чем сильнее когнитивный диссонанс, тем интенсивнее и разнообразнее репертуар психологических защит. Следовательно, все, что было ранее негативно маркировано «Я биографическим», продолжает отвергаться, поскольку опасно экспериментировать в напряженной и трудной ситуации.

«Я ценностное», существуя в иных мирах опыта - в мире искусства, религии, науки - опирается на универсальные программы логики, справедливости, красоты, познавательной достоверности. С помощью «Я ценностного» «Я биографическое» получает возможность увидеть проблему, осмыслить ее, функционируя не в экстремальном, а обычном режиме: не в связи с ужасно сложившимися биографическими обстоятельствами, а в ситуации лишь смысловой невыносимости. Следовательно, у человека появляется возможность перепроверки собственного негативного опыта, способность к принятию многозначности и неопределенности мира, а также формируется толерантность к неоднозначным ситуациям - все это ведет к расширению диапазона поведенческих реакций, а результатом работы «Я ценностного» можно считать повышение психологической компетентности.

³⁰Иванов М.В. Психологический смысл искусства. Комментарий к «Психологии искусства» В.М. Аллахвердова. СПб: ДНК, 2001, С.103-156.

³¹Ионин Л.Г. Социология культуры. М.: Логос, 1996. 280с.

Итак, через искусство человек имеет возможность получить иной взгляд на свой индивидуальный, а потому узкий опыт, лишив его однозначности, всеобщности и диктата свершившегося; реинтерпретировать или изменить способ репрезентации мира; изменить идентичность в процессе усвоения и присвоения произведений искусства; повысить психологическую компетентность; реконструировать социальный мир, поскольку с помощью искусства происходит трансляция социальной группой разного рода моделей – поведенческих, интерпретационных, смысловых – изменяющих строение социального мира.

ТЕМА 4. Социально-психологические функции искусства

1. Отражение и формирование картины мира.
2. Трансформация культурного сознания
3. Психотерапевтическая функция.
4. Коммуникативная функция искусства.
5. Познавательная функция искусства.
6. Развивающая функция искусства

Ключевые слова: познавательная функция, картина мира, реализм, модернизм, постмодернизм, автор, текст, реципиент, экономический капитал, культурный капитал, символический капитал, множественность интерпретаций, полилог с Другим, диалог с собой, самодетерминация, самопознание..

Мы предлагаем в рамках психологического дискурса проанализировать основные социально-психологические функции искусства как качественно особого – творческого – способа взаимодействия и освоения мира, как пространство полилога, включающего систему межличностных диалоговых отношений, сразу оговорившись, что считаем все выделенные функции взаимосвязанными, взаимообусловленными и комплиментарными.

Искусство – отрасль человеческой деятельности, стремящаяся к удовлетворению духовных потребностей: потребности в самовыражении, достижений, самореализации, эстетических потребностей. Как справедливо считает Т.Г.Щедрина, искусство – это самый притягательный и самый противоречивый из всех феноменов человеческого духа, поскольку в нем соединяются фундаментальность и сиюминутность³²; стремление к созданию образов, обладающих исторической устойчивостью, и «постоянно обновляющееся и действенное присутствие духовных энергий»³³.

Если на ранних этапах искусство было отражением природы во всей ее полноте, «очищенной от всего случайного», то сейчас каталог функций искусства значительно расширился.

³² Щедрина Т.Г. Архив Густава Шпета как феномен культурно-исторической психологии //Культурно-историческая психология. - 2006. -№4. С.

³³ Гадамер Г.-Г. Искусство и подражание //Актуальность прекрасного. М, 1991. С.241.

Проанализируем основные социально-психологические функции искусства, сразу оговорившись, что мы считаем их взаимосвязанными, взаимообусловленными и комплиментарными.

1. Отражение и формирование господствующей картины мира

В разные исторические моменты разные виды искусства выдвигаются на авансцену художественной жизни – роман, опера, кинематограф. В каждый момент исторического времени появляется доминанта/доминанты искусств – это тот его вид, который не только высоко развит, более всего потребляется и обладает наивысшим престижем, но главное в той или иной мере настраивает художественную деятельность в целом, накладывая на нее отпечаток своей специфики. Такое выдвижение какого-либо вида искусства на вершину художественной иерархии связано в значительной мере с его способностью наиболее полно и адекватно репрезентировать господствующую в обществе картину мира.

Между искусством и картиной мира существуют реципрокные отношения, т.е. отношения прямой и обратной связи. Безусловно, искусство представляет собой картину мира его автора или авторов, которая отражается в созданной художественной реальности. Именно поэтому искусство любой исторической эпохи воспроизводит доминирующую в то время картину мира со всеми ее индивидуально-своеобразными вариациями³⁴. Эта картина составляет ядро художественной информации, т.е. входит в содержание искусства и определенным образом его организует.

В то же время, с другой стороны, в силу своей универсальности, картина мира включает в себе программу собственного художественного представления, т.к. существует актуальный для каждой эпохи своеобразный выбор творческих методов, с помощью которых в искусстве реализуется картина мира и в связи с этим выбор творческих приемов является результатом картины мира.

Художественное восприятие также связано с картиной мира прямыми и обратными связями. Картина мира в этом случае задает наиболее общие методологические рекомендации.

Как совершенно справедливо считает В.Е.Семенов, в эпоху античности «царили театр и музыка – исполнительские коллективные искусства, а в эпоху Возрождения господствовала живопись и поэзия – искусства по созданию и восприятию преимущественно индивидуальные»³⁵.

Материалистическое представление о мире как объективной данности, которая равна сама себе и за которой ничего не скрывается, не только формирует установку художника, направленную на реалистическое воспроизведение реальности, но и таким же образом ориентирует аудиторию, воспринимающую искусство.

В отличие от реализма постмодернизм связан с непредставимостью картины мира как таковой. Можно согласиться с мнением Н.Б. Маньковской,

³⁴ Жидков В.С., Соколов К.Б. Искусство и картина мира. С.253

³⁵ Семенов В.Е. С.7.

которая пишет: «Типичным признаком постмодернизма является глобальное утверждение изначальных, более важных, чем любые интересы государства, прав человека и зарождающееся релятивистское, гуманное отношение к науке, технике, индустрии и демократии»³⁶.

Постмодернизм утверждает, что невозможно прийти к объективному пониманию мира, поскольку все знание социально сконструировано из слов, которые обретают свои значения благодаря социальным процессам, и эти значения изменяются от группы к группе и от одного периода времени к другому. Знание представляет собой не более чем совокупность социальных конвенций, выраженных в языковой форме. Наша реальность состоит из слов, с помощью которых мы описываем эту реальность, следовательно, мир – это текст, имеющий множество интерпретаций. Мы неразрывно вплетены в ткань культурных значений, и эти культурные значения представляют собой все, что мы когда-либо способны знать. Истина – не что иное, как согласованность взглядов, а ошибка – просто расхождение во мнениях, ибо каждый прав со своей точки зрения.

В контексте постмодернизма не только мир, но и человеческое Я рассматривается как вид социальной конструкции, и его опыт неотделим от социальных взаимодействий. Фактически люди обладают множеством Я, каждое из которых функционирует особым присущим только ему образом, с тем, чтобы отвечать конкретным социальным условиям.

Резюмируя сказанное, можно констатировать, что в любую эпоху человек (и художник, и реципиент) живет в обществе и не свободен от его формирующего влияния. Всякое изменение в картине мира, возникающее по любым причинам, меняет как творческие установки, так и взгляд современников на искусство.

Таким образом, господствующая в обществе картина мира всегда активно формировалась его художественной культурой и ее же активно формировала. Исходя из этого, можно утверждать, что существуют несколько непеременимых условий полноценного восприятия художественного произведения:

- образы действительности, включенные в произведение, должны содержаться также и в картинах мира реципиентов;
- язык художественного произведения должен быть понятен воспринимающей аудитории.

2. Функция трансформации культурного сознания

Главным содержанием искусства выступает эстетический опыт, который изначально связывался с возвышенным и прекрасным. При этом понимание прекрасного в искусстве трансформируется и видоизменяется: от признания сакрального характера Прекрасного до снятия оппозиции «прекрасное – безобразное» в настоящее время.

Начальную причину возникновения искусства принято объяснять 3 факторами, имеющими отношение к трем временным модусам: настоящему

³⁶ Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма. СПб, 2000, с. 134.

времени - стремлением человека украшать себя, свою одежду и предметы своего обихода, подчеркивая свою самобытность и индивидуальность; прошедшему времени - желанием сохранить память об умерших через сооружение им памятников (Фрейд вообще усматривал в чувстве вины «важнейшую проблему развития культуры» Фрейд, 1930); будущему времени - страхом перед высшим существом, для поклонения которым воздвигались алтари и храмы.

В классическом искусстве нашли свое выражение и отражение вечные идеи посредством создания образов Бога, духовных сил, через «познание», постижение Истины и «истин», не постигаемых другими способами; через идеализированное изображение объектов и явлений видимой действительности; через создание символических образов, возводящих дух человека на более высокие уровни бытия и сознания.

Современное искусство отказывается продолжать традицию производства красоты, изменив язык искусства, который стал более исповедальным, эпатажным, иногда даже шоковым, brutальным, ориентированным на живой опыт, опыт проживания, нетрадиционным, как в плане использования материалов, так и в плане расширения пространства и включения его в художественный контекст, эротичным, при этом основное внимание уделяется феминистским трактовкам женской сексуальности, транссексуализму и сексуальным меньшинствам³⁷.

По мнению В.Савчука, актуальное искусство «доносит нам то, что разрушает привычные схемы самоидентификации, идеологические опоры социального и культурного поля». Оно «говорит о невыносимом»³⁸. Тем самым в настоящее время происходит размывание границ искусства, уравнивание культурных артефактов с остальными объектами цивилизации и нивелирование эстетического смысла, замена образности и символизма симуляцией и симулякрами, снятие ценностных критериев, а главным критерием искусства становится его потребляемость.

Приведенные рассуждения ни в коей мере не стоит рассматривать как оценочные, скорее они носят констатирующий характер, показывая динамичность искусства, его детерминированность социумом, и подтверждая слова Ю.М.Лотмана о том, что «искусство - это самая сложная машина, которую когда-нибудь создавал человек. Хотите - называйте его машиной, хотите - организмом, жизнью, но всё равно это нечто саморазвивающееся. И мы находимся внутри этого развивающегося»³⁹.

Оставляя вне нашей исследовательской оптики критерии искусства, попытаемся осмыслить влияние новых направлений в искусстве в контексте социально-психологических категорий. В фокусе нашего внимания будет

³⁷ Маньковская Н. Эстетика постмодернизма. 2000, с163

³⁸ Савчук В. Конверсия искусства СПб, 2001

³⁹ Лотман Ю.М. Об искусстве. Санкт-Петербург: "Искусство - СПб", 1998. - 704 с

находиться концепция социального влияния активного меньшинства⁴⁰, точнее креативного влияния меньшинства на большинство⁴¹.

С.Московичи определяет меньшинство как относительно небольшую часть группы или отдельного индивида, вкусы, нормы и ценности которых отличаются от большинства группы, подчеркивая при этом то важное обстоятельство, что меньшинство не занимает в группе статусную, лидирующую позицию и не обладает престижем и авторитетом, которые явились бы основой распространения и властного транслирования собственных взглядов. Сначала несогласное меньшинство рассматривается как объект для насмешек. «Когда меньшинство отказывается пойти на компромисс и последовательно настаивает на своей позиции, оно воспринимается менее негативно и создает динамическое впечатление уверенности в себе»⁴². Когда последовательность их поведения становится очевидной, некоторые представители большинства могут перейти на сторону меньшинства.

Считается, что влияние меньшинства на большинство отличается от противоположного процесса не столько количественно, сколько качественно. Большинство влияет на межличностном уровне, на уровне реакции в режиме «здесь и сейчас», тогда как меньшинство оказывает латентное влияние на уровне объекта, стимула, т.е. на уровне правильности позиции. Меньшинство, демонстрируя устойчивое и последовательное поведение, способствует тому, что большинство начинает задумываться о причинах подобного поведения, атрибутируя их сначала своеобразию личности представителей меньшинства, а потом объекту разногласия. Следовательно, фактором влияния выступает не простое повторение одного и того же «отклоняющего поведения», а «образ стоящего за ним источника и самого предмета воздействия»⁴³.

Как известно, влияние большинства основано на зависимости - большинство актуализирует у инакомыслящих процесс сравнения с собственной позицией, которая оценивается как обусловленная нормами согласия и законности. Отклонение от доминантной позиции ставит под сомнение социальный статус девианта, но не требует от него переоценки и когнитивной перестройки объекта своего мнения. Таким образом, давление большинства, защищающего доминантную норму, вызывает модификацию публичного поведения в момент воздействия, но не латентные изменения.

В основе влияние меньшинства лежит устойчивость его поведения, которая проявляется в последовательной и фиксированной исходной позиции меньшинства, сохраняющейся при интеракциях с большинством. По Московичи, последовательное поведение меньшинства создает когнитивный

⁴⁰ Московичи С. Машина, творящая богов. М, 1998

⁴¹ Немеет Ч. Уоттлер Д. Креативное решение проблем в результате влияния меньшинства на большинство. //Пайнс Э., Маслач К. Практикум по социальной психологии. 2000

⁴² Там же, с229

⁴³ Токарева М.Ю., Донцов А.И. Меньшинство как источник социального влияния //Вопросы психологии, 1996, №1, с54.

и социальный конфликты. При когнитивном конфликте люди, испытывающие давление меньшинства, могут перейти к пересмотру личной внутренней позиции, что может привести в свою очередь к модификации восприятия, представлений и установок. Таким образом, влияние меньшинства основано на когнитивной центрации на стимуле, которая может привести к реинтерпретации информации о нем. При этом точка зрения меньшинства может не быть принята полностью, но наличие этой точки зрения, а также пересмотр собственной позиции являются основой для развития креативности, способствует творческой проработке проблемы, ее когнитивной и креативной реконструкции.

Следовательно, одной из функций искусства можно считать функцию трансформации культурного сознания от состояния осмысленности бытия к состоянию абсурда (необходимо отметить, что, по справедливому замечанию Р. Барта, в принципе достижение абсурда в форме полного отсутствия смысла, «non-sens'a» невозможно, – это тот «экстремум», к которому можно лишь стремиться, не достигая его⁴⁴. А.Г. Асмолов в рамках историко-эволюционного подхода к личности отмечает уникальную роль фигуры «нарушителя», «возмутителя спокойствия», определяющего эволюционные пути развития культуры и повышающего резерв ее вариативности как системы.

Таким образом, искусство представляет собой динамический процесс создания – освоения художественных ценностей, в котором присутствует художник, часто сам не осознающий до конца полноты смысла своего творения, а также социум, состоящий из самых разных людей (агентов). И вся эта сложная конструкция погружена в поток времени, меняющий социокультурный и психологические контексты восприятия самих художественных ценностей, потому что в разные эпохи востребуются, актуализируются какие-то прежде латентные пласты художественной культуры и создаются новые произведения, меняющие иерархию ценностей в соответствующем виде искусства, а также общие оценки художественной ситуации. Концентрируя в себе эстетико-культурные характеристики, искусство своеобразным образом формирует, конструирует, а иногда трансформирует картины мира людей. По существу этот процесс является собой социокультурное моделирование, в ходе которого и художник как транслятор общественного состояния, которое он наблюдает, и реципиент непосредственно участвуют в построении совместной картины мира.

Именно поэтому любой продукт творчества представляет собой послание современникам или потомкам, т.е. людям, имеющим сходную картину мира и владеющим тем художественным языком, на котором художник формулирует свое послание. В результате любое произведение искусства есть в некотором роде свернутое отношение «художник – реципиент», содержащее в закодированном виде общую часть двух картин

⁴⁴ Барт Р. Избр. работы: Семиотика. Поэтика. М., 1994. С. 288.

мира – мастера и зрителя. Этот вывод определяет необходимость выделения коммуникативной функции искусства.

3. Коммуникативная функция искусства

А.Н.Леонтьев считал, что эстетическая творческая деятельность создает идеальные продукты — произведения искусства, «эстетические объекты, которые существуют в некоторой материи: в звуках музыки, в красках, положенных на холст, в мраморе или бронзе»⁴⁵, отражая некоторую реальность, которая может быть реконструирована только в процессе воздействия продуктов эстетической деятельности, созданных одним человеком, на другого человека. «Поэзия, живопись, музыка, никем не воспринимаемые, не обнаруживают идеального, т. е. существенного своего содержания, того, в чем, собственно, кристаллизуется эстетическая деятельность человека». Он делает закономерный вывод о том, что «всякий продукт эстетической деятельности адресован человеку, людям, это продукт, предназначенный для воздействия на людей, и уже в самом процессе его творения как бы заложено то, что он будет восприниматься. Разумеется, эстетический продукт требует восприятия особого рода, а именно эстетического...искусство по самой природе своей коммуникативно»⁴⁶.

В.Е.Семенов, опираясь на исследования в области философии, эстетике, социологии, искусствоведения, проводит исчерпывающий теоретический обзор, очерчивая историческую ретроспективу и обозначая потенциальную перспективу, выделяет социально-психологическую проблематику искусства как по линии идеалистических направлений и школ, так и по материалистической линии, убедительно доказывая возможность рассмотрения искусства как межличностной коммуникации, «как сообщения, творимого одной личностью для другой личности, для другого духовного субъекта, для другой души»⁴⁷. В этом контексте он представляет искусство как «социально-психологическую систему взаимодействия, общения, отношений людей в процессах создания, распространения, восприятия, оценивания и воздействия художественных произведений, общий циклический процесс, начинающийся с влияния духовно-социальной среды на художника и заканчивающийся влиянием художника (посредством его произведения) на духовно-социальную среду»⁴⁸. Он конструирует достаточно сложную и согласованную модель художественной коммуникации, в которую включены основные субъекты, связанные между собой разнонаправленными интеракциями и характеризующиеся «социально-психологической совместимости личности художника и его реципиента»⁴⁹. В контексте художественной коммуникации социально-психологическая

⁴⁵ Леонтьев А.Н.

⁴⁶ Там же

⁴⁷ Семенов В.Е. Искусство как межличностная коммуникация (Социально-психологическая концепция). СПб: изд-во СПб университета, 1995. С.3. 200с.

⁴⁸ Там же, С.19.

⁴⁹ Там же, С.20.

совместимость выступает в качестве гипотетического ключевого принципа для объяснения процессов, эффектов и эффективности искусства.

Аналогичную идею высказывает В.Ф.Петренко, свертывая коммуникативную цепочку до доминантной триады: творец — произведение — зритель.

На наш взгляд, для рефлексии искусства как коммуникации удобно воспользоваться формулой или моделью коммуникации Лассуэлла, которая схематично описывает любой процесс коммуникации. Каждый элемент формулы представляет собой самостоятельную область анализа коммуникационного процесса: *кто?* – изучение коммуникатора; *что говорит?* – контент-анализ сообщений; *по какому каналу?* – изучение средств коммуникации; *кому?* – исследование реципиента или аудитории; *с каким эффектом?* – измерение эффективности коммуникации. Проанализируем компоненты этой модели в контексте искусства.

Кто? Автор – «аналог Бога» (Бахтин), творец, создатель, мастер, художник. Любой художник обладает определенными ресурсами, но ресурс становится капиталом, по мнению П.Бурдьё, только тогда, когда есть цена на ресурс, спрос и прибыль. При этом Бурдьё вводит три категории капитала: экономический капитал (материальные блага, деньги, товарные отношения); культурный капитал (образование, культурный капитал семьи); социальный капитал (принадлежность к группе через посредство людей). Разновидностью является символический капитал, связанный с авторитетом, признанием группы. По П.Бурдьё, наличие того или иного капитала – это не только ставки, но и выигрыши в художественном поле.

Но не только автором исчерпывается содержание этого элемента (эта идея репрезентирована и в модели В.Е.Семенова). Представление об индивидуальном творце, гении-одиночке в настоящее время рассматривается как миф. Г.Беккер пишет, что «произведение искусства может быть понято как результат координированной деятельности всех людей, чье сотрудничество необходимо для того, чтобы данный объект стал произведением искусства»⁵⁰. В концепции П.Бурдьё «литературное поле представляет собой поле сил, действующих на всех вступающих в поле»⁵¹. Автор включен в художественное поле, которое с ним разделяют издатели, критики, переводчики, режиссеры-постановщики, СМИ, работники музеев, выставок и галерей, коллекционеры – все они вместе создают из произведения некий продукт. Более того, как считает Г.Беккер, в систему агентов поля производства включен и вспомогательный персонал.

Что? Произведение искусства, наполненное многими смыслами. У.Эко справедливо утверждал, что «всякое произведение искусства представляет собой объект, предполагающий бесконечное число возможных восприятий»⁵². При этом невозможно не согласиться с А.Шутцем, который

⁵⁰ Becker H.S/ Art Worlds. 1982. С. 3.

⁵¹ Бурдьё П. Поле литературы. Новое литературное обозрение. №45, 2000. С.22.

⁵² Цит. по Урбанизация и развлекательная культура. М, 1991. С.29.

писал: «любое произведение искусства, будучи уже завершенным, существует как полная смысла сущность независимо от личной жизни его создателя»⁵³.

Необходимо различать поле массового (прагматического) искусства и поле элитарного искусства. Первое имплицитно ориентировано на внешний заказ, на успех у публики, на большие тиражи и высокие прибыли, а второе представляет собой автономное субполе, ориентированное на признание среди равных. В настоящее время граница между элитарным и массовым искусством, народной культурой, фольклором становится все более прозрачной, она утрачивает четкие очертания, что «свидетельствует о возникновении новой, плюралистической эстетической парадигмы»⁵⁴. Массовое искусство изначально воспринималось как профанное, кичевое и тривиальное. Однако, мы согласны с Н.Б.Маньковской, которая замечает, что априорно ироническое отношение к массовому искусству позволяет эстетизировать его как оригинальное, другое по отношению к классическому искусству. Таким образом, обесценивание традиционных ценностей компенсируется эстетизацией неценного искусства, а также импортированием ценностей других культур, воспринимаемых как инновационные благодаря своей инакости⁵⁵.

Канал? Основными каналами поступления художественной информации являются оптический, акустический и зрительно-слуховой каналы.

Кодирование информации знаками и художественными образами происходит в соответствии с системой смыслов и ценностей, характерных для данной культуры, повседневных символических взаимодействий между людьми, группами и субкультурами. Однако эта информация неполная, она суммируется с уже имеющейся информацией, знаниями, специфическим типом опыта, усвоенными эстетическими и культурными кодами⁵⁶. При этом знание не только социально приобретено, но и социально одобрено. Творческий акт композитора является просто открытием в уже существующем мире звуков, который доступен только обществу музыкантов. Именно потому, что композитор принимает конвенции этого общества и проникает в них более глубоко, чем остальные, он может делать свои открытия.

Сложность аудиовизуальной коммуникации заключается в том, что в ней фактически нет знаков с простыми денотативными значениями, а значит значениями универсальными, понятными для всех. Следовательно, любой знак, даже самый простой начинает функционировать как полисемичный по

⁵³ Шютц А. Смысловая структура повседневного мира: очерки по феноменологической социологии. М, 2003. С.249.

⁵⁴ Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма. СПб: Алетейя, 2000. С.151.

⁵⁵ Гройс Б. Новое в искусстве. С.102-107.

⁵⁶ Ярская_смирнова Е.Р. Одежда для Адама и Евы. Очерки гендерных исследований. РАН ИНИОН, Саратов, 2001. С.224.

мере его вовлечения в массовую коммуникацию, обрастая все новыми коннотациями.

Кому? Реципиенту, зрителю, читателю, аудитории. В момент творения автор более или менее осознанно представляет себе адресата своего духовного послания, того человека, или тех людей, которые, как он думает, готовы разделить его картину мира. В результате такой ориентации возникает очень важное свойство художественного произведения – степень его соответствия или несоответствия картине мира тех или иных социальных групп. Этот феномен объясняет нередкие случаи, когда контакта человека с искусством не происходит. При этом человек может быть весьма художественно развитым, а само произведение признаваться самыми взыскательными экспертами как шедевр. Тем не менее, происходит рассогласование между художественным произведением и нормой вкуса субкультуры, к которой принадлежит реципиент, т.е. произведение попадает не по адресу.

С каким эффектом? Любая коммуникация основывается на отношении взаимного согласования. Именно через это отношение Я и Ты переживаются обоими партнерами в живом настоящем времени как Мы. «Хотя последний может быть отделен от первого столетиями, но он в квазиодновременности участвует в потоке сознания автора, осуществляя с ним шаг за шагом текущую артикуляцию его мысли. Таким образом, реципиент и автор объединены общим временным измерением, которое является не чем иным, как производной формой живого настоящего времени, разделяемого партнерами в подлинном отношении лицом-к-лицу»⁵⁷.

Проведенная теоретическая рефлексия позволяет сделать вывод о том, что конечный результат рецепции представляет собой наложение нескольких культурных, политических, социальных кодов автора, текста и реципиента, их взаимодействие и переплетение.

4. Психотерапевтическая функция искусства

Говоря о психотерапевтической функции искусства, необходимо различать 2 момента анализа. Первый связан с изучением переживаний, сопряженных с созданием и восприятием искусства. Достаточно давно было выявлено доминирующее значение катарсиса (от др.-греч. κάθαρσις — возвышение, очищение, оздоровление).

При этом Л.С.Выготский очень точно отмечал, что «...недостаточно просто искренне пережить то чувство, которое владело автором, недостаточно разобраться и в структуре самого произведения — необходимо еще творчески преодолеть свое собственное чувство, найти его катарсис, и только тогда действие искусства скажется сполна»⁵⁸.

Заслуживает внимания точка зрения Т.Адорно, который полагал, что катарсис как возможность очищения и получения удовольствия мешает социальным эффектам воздействия современного искусства. Он считал, что

⁵⁷ Шютц А., С.252.

⁵⁸ Выготский Л.С. Психология искусства. М, Искусство, 1986.

художник должен показать современнику его подлинный искалеченный образ, взорвать рутинное и монотонное существование человека, нарушить эмоциональное равновесие, нейтрализовать чувство удовольствия, безопасности и комфорта, актуализировать страх и ужас от созерцания современной человеческой жизни⁵⁹. На наш взгляд, говоря об эмоциональном реагировании при интеракции с культурными артефактами важна не модальность эмоции (восторг, страх, ужас, удовольствие), а ее интенсивность, амбивалентность и парадоксальность, позволяющие почувствовать амплитуду полярностей. Именно благодаря этому происходит не столько эмоциональная разрядка, сколько эмоциональный взрыв, приводящий к иной конфигурации опыта, к постижению непостижимого – «непостижимые глубины становящегося и еще не ставшего»⁶⁰, а также к преобразованию ценностных рядов и перестройке смысловых пирамид, поскольку «умные эмоции» искусства (Л.С.Выготский) способны создавать на своей территории особые смыслы и свой говорящий язык.

Феномен катарсиса позволяет

- провести границу между повседневными «житейскими» чувствами и эмоциональными потрясениями, актуализированными художественной коммуникацией;
- показать зоны эмоциональных, смысловых, ценностных совпадений автора и реципиента;
- указать на возможности роста и преобразования глубинных оснований личности, ее отношений к миру, другим людям, к себе.

Второй момент связан с признанием того факта, что построение многих психотерапевтических систем и создание новых психотерапевтических техник основано на включении в психотерапевтический процесс опыта, накопленного в культуре. К ним относятся, например, психодрама Я.Морено, терапевтические методы Г. Назлояна (маскотерапия, портретный метод, бодиарттерапия)⁶¹ и многое другое.

5. Познавательная функция искусства

Анализ этой важной функции искусства мы хотим начать с рефлексии работы Ю.М.Лотмана «Природа искусства», в которой автор с помощью метафорического образа – «Наука и искусство - это как бы два глаза человеческой культуры», ставит вопрос о соотношении научного и эстетического познания, показывая их различие и в тоже время равноправие, позволяющее создать «объёмность нашего знания». Он полагает, что «искусство нельзя отнести к области забав или же наглядных иллюстраций к высоким моральным идеям. Искусство - форма мышления, без которого человеческого сознания не существует, как не существует сознания с одним

⁵⁹ Адорно Т.

⁶⁰ Юнг К.Г. Феномен духа в искусстве и науке. М: Ренессанс, 1992. С.130.

⁶¹ Назлоян Г.М. Портретный метод в психотерапии. М, 2001.

полушарием»⁶². Лотман связывает искусство с областью возможного, позиционируя «искусство как возможность пережить непережитое, вернуться назад, переиграть и переделать заново. Оно есть опыт того, что не случилось. Или того, что может случиться»⁶³. Для него искусство обладает «высочайшей нравственной силой», предоставляя выбор там, «где жизнь выбора не дает», но при этом искусство - не учебная книга и не руководство по морали, искусство стремится быть похожим на жизнь, но оно не есть жизнь. «Искусство - модель жизни. И разница между ними велика»⁶⁴.

Аналогичную мысль высказывает М.М.Бахтин, добавляя нравственный вектор процессу приобретения эстетического знания: «Искусство и жизнь взаимно хотят облегчить свою задачу, снять свою ответственность, ибо легче творить, не отвечая за жизнь, и легче жить, не считаясь с искусством. Искусство и жизнь не одно, но должны стать во мне единым, в единстве моей ответственности»⁶⁵.

Приведенные высказывания Ю.М.Лотмана и М.М.Бахтина акцентируют внимание на нравственно-этической стороне эстетического познания, говоря о социальной ответственности автора за транслируемое знание, предполагающей ориентацию, прежде всего, на интересы людей и социума в целом, и личной ответственности реципиента за усвоенное и присвоенное знание.

Г.Г.Шпет впервые в российской науке высказался о том, что творчество нельзя описать только в логических координатах, логика не может быть универсальным объяснительным принципом. Закономерности знания, его понимание и интерпретация могут быть описаны лишь по законам герменевтики⁶⁶. Г.Г.Шпет, рассматривая искусство как вид знания, подчеркивал, что «смысловая герменевтическая диалектика знает логос в его расчленении и делении, не только в его становлении, но и в конкретной структурности. Последняя виртуально всегда полна, т.е. во всякий данный момент или во всяком своем виде полностью содержит всю себя. Всякое настоящее состояние ее есть положительное продолжение предшествовавшего, и ее настоящее чревато будущим. Мысленное расчленение ее есть хотя бы временное лишение ее одушевленности; абстрактная негация – приостановка пульсирующей в ней жизни. Развитие, движение в смысловой диалектике есть лишь раскрытие, переход от потенциального к «как такому», от неопределенно-единого, индефинитного к

⁶² Лотман Ю.М. Природа искусства

⁶³ Лотман

⁶⁴ Лотман

⁶⁵ Бахтин М.М. Искусство и ответственность
<http://www.philosophy.ru/library/bahtin/otv.html>

⁶⁶ Марцинковская Т.Д. Проблемы истории психологии в трудах Г.Г.Шпета //Методология и история психологии. 2007. Том 2. Выпуск 2. С.21-31.

определенно-множественному, дефинитному, от аморфного этимона к законченным по форме предикциям»⁶⁷.

Это высказывание Г.Г.Шпета задает определенный контекст, который не только выдвигает на передний план законы метаморфоз смыслов, но и задает особую артикуляцию проблемам понимания и постижения искусства как особого специфического вида целостного знания.

А.Н.Леонтьев, рассматривая эстетическую деятельность как специфическую деятельность общественного человека, акцентировал внимание на том, что этой деятельности присуща «не обычная познавательная функция, такая же, как функция понятия, представления, идей вообще — правильно или неправильно, полно или неполно, более обобщенно или в более конкретной форме отражающих природу общества, человека и мышления»⁶⁸. Специфика эстетической деятельности, по А.Н.Леонтьеву, состоит не столько в понимании чувственных образов и переводе их в символы на уровне значений, сколько в передаче такого знания, которое может регулировать, управлять жизненными процессами на уровне субъективных смыслов. А.Н.Леонтьев пишет: «Искусство этим и совершает великую борьбу против утраты смысла в равнодушных значениях. ...Искусство — не только для человека, как значение, как познание. Искусство за человека, в этом его главное отличие. Не *для*, а *за*. Замена слов, мне кажется, точно выражает суть дела. Искусство заставляет человека жить в истине *жизни*, а не в истине *вещей*».

Аналогичную мысль высказывает В.П.Зинченко: «...в отличие от науки искусство порождает живое знание. Искусство сохраняет человеческий мир целостным. Оно если и не предмет для подражания, то постоянное напоминание науке о существовании целостного неосколочного мира»⁶⁹.

В.Ф.Петренко, анализируя идею В. Налимова, считающего, что познание мира, развитие идей осуществляется в движении от «мягких» (т. е. менее формализованных) языков, к которым относятся в первую очередь языки искусства, к «жестким» (более формализованным) языкам, приходит к заключению, что «действительно, некая парадигмальная идея первоначально существует в форме эмоционального образа той или иной, чаще зрительной, модальности, чувственной метафоры и лишь затем, конкретизируясь, структурируется в понятийную форму»⁷⁰.

Следовательно, солидаризируясь с точкой зрения всех перечисленных авторов, мы заключаем, что диалог человека с культурными артефактами приводит к порождению и пониманию «ответственного знания», «живого знания», «мягкого знания», «целостного знания». Искусство не отражает

⁶⁷ Шпет Г.Г. Искусство как вид знания (этюды)//Культурно-историческая психология. - 2006.-№4. -С.

⁶⁸ Избранные психологические произведения в 2-х томах. Под ред. В.В.Давыдова, В.П.Зинченко, А.А.Леонтьева, А.В.Петровского. М, Педагогика, 1983. т2. 318с

⁶⁹ Зинченко В.П. Психология искусства // Большой психологический словарь. – СПб., Прайм-Еврознак, 2003, С. 439. (438-440);

⁷⁰ Петренко В.Ф.

действительность и не подражает ей, а трансформирует, модифицирует и сгущает смыслы, в результате чего происходит «прямое усмотрение истины», не требующее доказательств. Вернее говорить не об истине, а о ценностях и здесь мы согласны с Дильтеем, считавшим, «что оперировать понятием *истина* в сфере гуманитарных наук некорректно, гораздо более адекватным понятием здесь выступает понятие *ценности*».

Через искусство человек познает не столько субъект-объектные и субъект-субъектные отношения, сколько переопределяет внутреннюю смысловую систему координат и выстраивает пирамиду ценностей, обретая при этом устойчивые формы интеракции с предметным и социальным миром. С помощью искусства субъект раздвигает рамки повседневности, расширяет репертуар социальных ролей, осваивает различные иногда не сочетаемые в жизни поведенческие модели и стратегии, в целом, «углубляя в себе меру понимания окружающего»⁷¹.

Проведенный теоретический анализ показывает, что интегрирующим объединительным принципом взаимодействия человека с искусством является диалогический принцип, определяемый интеракциями с другими: это диалог художника с миром, с самим собой через обращение к внутренней духовной жизни, с текстом в широком понимании этого термина, текста с реципиентом, художника с реципиентом, реципиента с самим собой.

Вступая в диалог с культурными артефактами, человек расширяет свое жизненное пространство, наполняя его новыми измерениями, содержанием и новыми контактами. Диалог тесно связан с отношением с Другим, которое репрезентировано дуальными парами «Я-Ты», «Я-Мы», «Я-Другой» и обуславливает ценностное отграничение и самоактуализацию личности. В формате искусства диалог превращается в полилог – в систему межличностных диалоговых отношений, поскольку одновременно взаимодействуют все субъекты художественного поля.

Основатель феноменологии Э.Гуссерль постулировал, что феноменология отказывается от суждений, касающихся пространственно-временного, онтического аспекта бытия и обращается к миру, пользуясь совершенно иной установкой. Эта установка уточняется следующим образом: «Я *не отрицаю* этот «мир», как если бы я был софист, и я *не подвергаю его существованию здесь сомнению*, как если бы я был скептик, а я совершаю феноменологическую *ἐποχή*, каковая *полностью закрывает от меня любое суждение о пространственно-временном существовании здесь*»⁷². Предметом феноменологии является чистое или трансцендентальное сознание, которое описывается исходя из «конститутивной проблематики»⁷³, которая понимается как образование в сознании предметностей, предшествующих объективному знанию о

⁷¹ Кривцун О.А.

⁷² Гуссерль Э.

⁷³ Гуссерль Э. Картезианские медитации. V Медитация //От Я к Другому. Сборник переводов по проблемам интерсубъективности, коммуникации, диалога/Научный ред. А.А.Михайлов, составл. Т.В.Щитцова. Мн.: «Менск», 1997. 276с. С.48.

предметах и находящихся в особом коррелятивном отношении с последними. Конституирование и коррелят связаны с такими ключевыми категориями феноменологического подхода как феноменологическая редукция, сущностный (эйдетический) анализ и интенциональность.

Трансцендентальная редукция - методический шаг феноменологии, благодаря которому исследователь, как утверждает Гуссерль, обращается "к потоку чистых переживаний сознания" и к тому, что в этих переживаниях конституируется. Благодаря трансцендентальной редукции весь эмпирический мир, включая и эмпирическое Я, «заклывается в скобки», оставляя в фокусе внимания лишь чистое трансцендентальное Ego, которое способно воспринимать эйдосы (чистые смыслы) вещей (предметов, событий, любого явления, в том числе и человека). При этом смысл не творится чистым «я», а относится к тому постоянно пребывающему в предмете, что остается тождественным, несмотря на все перемены интенциональных переживаний. Речь, таким образом, идет о смене когнитивной установки: познается не *что-то* в мире, а то, *как* конструируется мир сквозь призму очищенного от эмпирики сознания.

Так, размышляя о сущности поэтического искусства, поэт и теоретик русского символизма Вяч. Иванов говорит: «На самом деле искусство все стоит под знаком *как*, и само зачатие художественного творения заключается в том, *как* художник видит вещи: если он показал их, как увидел, его задача выполнена. Через это художественное *как* мы узнаем, и *что* он увидел в мире». И далее: «... не дело поэта изображать вещи, как они представляются всем; его назначение – показать узренный им одним образ тех же вещей, чтобы дивились им люди, как будто впервые их увидели, и радовались, узнавая родное и ведомое, и сам родной язык в чудесной метаморфозе – в той новой форме, в какой явил их поэт»⁷⁴.

Казалось бы, с утратой эмпирического «я» художник теряет и весь мир. О чем же ему говорить, если он потерял себя? – такой вопрос вполне естественен. Но оказывается, что только «отсутствие» художника как эмпирического индивида дает ему возможность присутствовать во всех вещах и вещам через него-«отсутствующего» высвечиваться как они есть сами по себе. То, что утверждает подлинный художник совершенно лишено самости. Он, жертвуя собой, становится местом лишь кажущейся пустоты, а на самом деле – «нудительной полноты смысла», где заявляет о себе безличное. И тогда художник не может отвернуться ни от одного живого существа, ни от одной части мира, какой бы недостойной и неприятной она не показалась бы человеку, сохраняющему по отношению к миру естественную (эмпирическую) установку.

Другое ключевое понятие феноменологии - интенциональность становится руководством в проведении феноменологической работы. Интенциональность выступает предпосылкой образования в сознании

⁷⁴ Иванов В.И. Родное и вселенское. - М.,1994. - С.228, 229.

предметностей, поскольку сознание, определяемое как интенциональное, есть всегда «сознание о», оно всегда уже направлено на предмет.

Феноменологию упрекают в солипсизме как в принятии такой теоретической установки, согласно которой весь мир видится произведением сознания и в этом случае возникает проблема универсальности такой модели. Вопрос о сходстве сознания различных людей ставится Гуссерлем как вопрос об образовании в сознании такого смысла как Другой. Он пишет: «Как я из моего абсолютного Ego прихожу к другим Egos, которые в качестве именно других не действительно суть во мне, а во мне только осознаются?»⁷⁵. Если такой смысл сознанием порождается и образуется, тогда интенциональность превращается в intersубъективность, т.е. лежащую в основании каждого сознания направленность на предмет, который находится между (интер) нашими конституирующими действиями, конституируется сходным образом мной и Другим⁷⁶.

Обращение к теме intersубъективности становится попыткой заглянуть в «жизнь сознания» Другого человека, обозначаемую Э.Гуссерлем как «опыт Чуждого», который «является трансцендентальными фактами моей феноменологической сферы»⁷⁷. Возможность такого взгляда есть не только преодоление солипсизма, но и совершенно новый ракурс самого феноменологического поиска. Феноменология переходит от описания индивидуального сознания к описанию другого сознания, а значит, решает вопрос об их взаимодействии, предполагаемым самим сознанием, и объединении их в любых общностях – от общения до общества как такового.

Анализ понятия intersубъективности представляет Я с самых разных точек зрения: как природное тело и психофизическое Я, как единство психической жизни и личность. Объединение всех этих уровней Я в единое целое intersубъективно, т.к. оно возникает благодаря образованию в глубинах «чистого Я» смысла «Другой», а затем целого мира Других. Генезис трансцендентального Я приводит Гуссерля к идее «жизненного мира», в рамках которого intersубъективность преобразуется в личностное измерение Я и Другого, без которого не существует ни мир вообще, ни какой-либо конкретный мир. Э.Гуссерль пишет: «Душевное конституирование объективного мира понимается как мой действительный и возможный опыт мира, мое, опытно познающее себя как человека, Я. Этот опыт является более или менее совершенным, он имеет постоянно свой открыто неопределенный горизонт. В этом горизонте физически, психофизически, внутреннепсихически обнаруживается с грехом пополам, а чаще всего просто плохо, для каждого человека каждый Другой как царство бесконечно открытых доступностей»⁷⁸.

⁷⁵ Там же, С.49

⁷⁶ Там же В 5 медитации Гуссерль отражает все упреки в солипсизме

⁷⁷ Там же, .49

⁷⁸ Гуссерль Э. Картезианские медитации. V Медитация //От Я к Другому. Сборник переводов по проблемам intersубъективности, коммуникации, диалога/Научный ред. А.А.Михайлов, составл. Т.В.Щитцова. Мн.: «Менск», 1997. С.85.

Таким образом, необходимо отметить, что содержание феноменологического дискурса Э.Гуссерля не исчерпывается опытом и субъективностью как интенциональной активности по образованию значений и смыслов, через которую мир и собственная субъективность конституируются, а включает в себя понятия Другой и интерсубъективность. Кроме того, Гуссерлем показано, что конкретно понятое Его схватывает самого себя как в своем своеобразии, так и в форме трансцендентального опыта Чуждого, понимая Других, других Egos, хотя они даны «не в оригинальности и простой аподиктической очевидности, а в очевидности внешнего опыта»⁷⁹.

Основатель социальной феноменологии А. Шюц констатировал множественность конечных областей значений (*finite provinces of meaning*⁸⁰). В качестве сфер опыта он выделял мир сна, религии, искусства, мир повседневности, игры, научного теоретизирования, мир душевной болезни. По Шюцу, каждый из этих миров замкнут и имеет жесткую границу, пересечение которой не просто предполагает наличие определенного усилия, но и требует своеобразного смыслового скачка. Один и тот же факт или объект в разных мирах опыта имеет различные коннотативные значения, но внутри каждой сферы опыта они образуют целостную, замкнутую конфигурацию. Пребывание в том или ином мире опыта подразумевает определенный поведенческий сценарий и характерный рисунок действия.

Аналогичную мысль высказывает Й.Хейзинга, анализируя пространство игры: «Арена, игровой стол, магический шар, храм, сцена, киноэкран, судебное присутствие – все они, по форме и функции ... отчужденная земля, обособленные, выгороженные, освещенные территории, где имеют сами свои особые правила. Это временные миры внутри мира обычного, предназначенные для выполнения некоего замкнутого в себе действия»⁸¹. Учитывая современные реалии, можно выделить еще один уникальный мир опыта, а именно виртуальный мир, порождаемый новейшими компьютерными технологиями, в котором отсутствуют или могут отсутствовать прототипы, а реальность конструируется по индивидуальному запросу с самым широким выбором вариантов.

Каждый из выделенных миров опыта имеет различный статус, при этом мир повседневности можно рассматривать как базовый мир, поскольку повседневность «выступает в качестве естественной реальности, и мы готовы отказаться от отношения, которое характерно для нее, только если особый шоковый опыт прорывается через структуру значений повседневности и заставляет нас переносить предикат реальности на другую конечную область

⁷⁹ Там же, С.93.

⁸⁰ Шюц А. Смысловая структура повседневного мира: очерки по феноменологической социологии /Составитель А.Я. Алхасов. – М.: Институт фонда «Общественное мнение», 2003. 336с.

⁸¹ Хейзинга Й. Ludens Homo. Статьи по истории культуры. М, Прогресс-Традиция, 1997, С. 28.

значений»⁸². Как справедливо отмечают Е.Г. Дьякова и А.Д. Трахтенберг, «все остальные конечные области значений когнитивно соотносятся с повседневностью по принципу дополнительности – в них тематизируется то, что никогда не тематизируется в повседневности и снимается ряд ее онтологических ограничений»⁸³.

Л.Г. Ионин отмечает, что, «рассуждая о конечных областях значений, мы не затрагиваем вопрос об объективном существовании фактов и явлений в данных областях. И у нас есть полное право на это. В этом и состоит специфика феноменологического подхода. Ведь речь идет не о том, что объективно, а что не объективно; и в одном, и другом, и в третьем, и в пятом случае мы имеем дело со сферами *опыта*. А все, что нам известно о мире, мы знаем из нашего опыта»⁸⁴.

Резюмируя сказанное, можно констатировать, что в контексте феноменологического подхода

1. обозначено единство сознания и бытия: бытие не противостоит сознанию в позиции "объект — субъект", но выступает «сознательно-бытийным целым», «единым и общим»; обе стороны, субъект и предмет внешнего мира, стоят друг против друга в сознании как равноправные по бытию» (Лосский 1995, с. 147).

2. в фокусе исследовательского интереса находится человек, познающий свою индивидуальность, человечность, лич(ност)ность, причем в терминах собственного внутреннего опыта, то есть в особом измерении бытия, свойственном только для него;

3. выделяются разные миры феноменологического опыта – мир повседневности, сна, игры, искусства, среди которых базовым выступает опыт повседневности, когнитивно соотносящий все остальные по принципу комплиментарности;

4. установление и постижение смысла в каждой из конечных областей опыта возможно на основе феноменологической редукции, благодаря которой все возможные миры, данные нашему сознанию, независимо от их онтологического статуса, должны быть «заключены в скобки», чтобы сознание с его смыслами и сущностями осталось наедине с самим собой в своей чистоте и абсолютности;

5. важным понятием является понятие интерсубъективности, под которой понимается общность опыта различных субъектов

Опираясь на проведенную теоретическую рефлексию, проанализируем искусство в контексте феноменологического подхода.

Искусство можно рассматривать как один из закрытых, замкнутых миров опыта, в котором существуют свои законы, правила, условности,

⁸² Дьякова Е.Г., Трахтенберг А.Д. Массовая коммуникация и проблема конструирования реальности: анализ основных теоретических подходов. Екатеринбург: УрО РАН, 1999. С.87.

⁸³ Там же, С.88

⁸⁴ Ионин Л.Г. Социология культуры: путь в новое тысячелетие. М: «Логос», 2000. 324с.

конвенции и традиции. Знания и опыт, полученные в результате освоения этого мира не конституирует человеческую жизнь, но определяет ее качество, т.к. «в самой жизни искусство не является самым главным элементом, а представляет собой одно из жизненно важных для общества явлений, тесно связанных с другими и составляющих вместе с ними систему его жизнеобеспечения»⁸⁵.

Идея конструирования другой реальности с помощью искусства является сквозной в высказывании В.Б.Шкловского: «Искусство – это способ обнажения, обновления действительности. Оно строит свою действительность рядом с действительностью мира, оно ближе к исходу, чем тень к тому предмету, который загораживает от солнца кусок земли. Искусство строит способ познания, снимает шум, превращая его в речь, годную для сообщения»⁸⁶.

Дискурс тени, имеющий истоки в античности, всегда связывался с транзицией, переходом, пересечением границы, отделяющей реальное от воображаемого, действительное от мнимого, рациональное от чувственного, иррационального, типичное от инакового, свое от чужого. Пересечение границы - это процесс трансформации ценностей, смыслов, установок, идентификаций. Именно искусство выполняет на этой границе функцию своеобразного медиатора.

Таким образом, с помощью искусства мы умножаем мир, расширяя повседневность, приобретаем опыт и познаем действительность в ее многообразии. По мнению Ю.М.Лотмана: «Искусство даёт прохождение непройденных дорог, т.е. того, что не случилось...»⁸⁷. Искусство показывает человеку многоликость, веерность и многозначность жизненных ситуаций, предлагает широкий диапазон и разнообразный спектр паттернов и моделей поведения в них, включает в рамки дозволенного опыта недозволенное, расширяет вариативность эмоциональных и когнитивных реакций по шкале: невероятное, невозможное, допустимое, возможное и реальное. По мнению О.А. Кривцуна в мире искусства «действует психический механизм, который обозначают как феномен допущения, заставляющий смотреть на вымышленное как реальное, на заблуждение как действительный факт»⁸⁸.

Во многом солидаризируясь с упомянутыми выше исследователями, хотелось бы обратить внимание на относительность замкнутости мира или поля искусства. Трудно не согласиться с идеями П.Бурдьё, согласно которым художественное поле, безусловно, наделено собственными законами функционирования, но одновременно с этим оно не имеет абсолютной независимости от внешних законов⁸⁹.

⁸⁵ Жидков В.С., Соколов К.Б. Искусство и картина мира. СПб: Алетейя, 2003. С.83.

⁸⁶ Шкловский В.Б. О теории прозы. М, 1983. С.196.

⁸⁷ Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб: Искусство-СПБ, 1998.С.432

⁸⁸ Кривцун О.А. Эстетика М: Аспект Пресс, 2000. 434 с.

⁸⁹ Бурдьё П. Поле политики, поле социальных наук, поле журналистики // Социоанализ Пьера Бурдьё. Альманах Ин-та социологии РАН. М.: Ин-т экспериментальной социологии; СПб: Алетейя, 2001. С. 112—114.

Мир искусства обладает некоторой автономией, определяемой специфическими действиями акторов, в нем существуют собственные механизмы влияния и власти, аутентичное понимание символического капитала, но при этом он подчиняется тем или иным закономерностям, обусловленным взаимодействиями с другими мирами.

Возможность анализа искусства в контексте обретения и расширения опыта косвенно показана в исследованиях, проведенных социологами Государственного института искусствознания совместно с Академией образования, в которых была представлена типология публики: проблемно ориентированный зритель; нравственно ориентированный зритель; гедонистически ориентированный зритель; эстетически ориентированный зритель. О.А.Кривцун справедливо отмечает, что «выявленные группы отличаются по характеру изначальных художественных установок, определяющих их потребность в искусстве», что «произведение искусства дает реально каждому столько, сколько человек способен от него взять», что «произведение искусства всегда отвечает на те вопросы, которые ему зададут»⁹⁰. При этом для нас важным является то, что именно нахождение внутри художественного пространства способствует обретению некоторого опыта, специфика которого определяется выбранным маршрутом движения, а именно познавательной, нравственной, гедонистической или эстетической траекторией.

Опираясь на идеи Канта, уже У.Джеймс в конце XIX века высказал предположение о том, что глобальное человеческое Я разделяется на «познающее Я» и «эмпирическое Я». Позднее идея неоднородности и множественности Я была развита Фрейдом, Берном, Маслоу, Дж.Г.Мидом, Роджерсом, Кули, Розенбергом и др.

Мы согласны с М.В.Ивановым, что в контексте искусства достаточно провести одну границу между высшими и более низкими слоями личности, выделив «Я биографическое» и «Я ценностное»⁹¹.

«Я биографическое» существует в мире повседневности, а неотъемлемой частью опыта повседневности выступает переживание объективного существования вещей и явлений, т.е. телесно-предметное переживание реальности. Напряженно функционируя в режиме «здесь-и-сейчас», «Я биографическое» удовлетворяет не только основные потребности, но и обеспечивает тождественность личности. Каждый раз, принимая решение в постоянно меняющейся конкретной ситуации, «Я биографическое» осуществляет проверочную деятельность на свою неизменность как в телесном, так и в психических аспектах, при этом эта

⁹⁰ Кривцун О.А. Эстетика. М: Аспект Пресс, 2000. 434 с.

⁹¹ Иванов М.В. Психологический смысл искусства. Комментарий к «Психологии искусства» В.М. Аллахвердова. СПб: ДНК, 2001, С.103-156.

работа происходит в условиях ограниченного времени и абсолютизации своего образа жизни, собственного поведенческого стиля, уникальных сформированных образов Я и мира. Естественно, что ведущую роль в этом случае играют повседневные автоматизмы, устойчивые паттерны, системы стереотипов, которые способствуют созданию такой непротиворечивой картины мира, которая бы отвечала нашим установкам и ожиданиям. «Я биографическое» пытается игнорировать чуждое и непонятное, актуализируя для этого весь арсенал защитных механизмов. При этом, чем значительнее информация о рассогласовании планов и результатов, чем сильнее когнитивный диссонанс, тем интенсивнее и разнообразнее репертуар психологических защит. Следовательно, все, что было ранее негативно маркировано «Я биографическим», продолжает отвергаться, поскольку опасно экспериментировать в напряженной и трудной ситуации.

«Я ценностное», существуя в иных мирах опыта - в мире искусства, религии, науки - опирается на универсальные программы логики, справедливости, красоты, познавательной достоверности. С помощью «Я ценностного» «Я биографическое» получает возможность увидеть проблему, осмыслить ее, функционируя не в экстремальном, а обычном режиме: не в связи со сложившимися трудными, кризисными, биографическими обстоятельствами, а в ситуации лишь смысловой невыносимости. Следовательно, у человека появляется возможность перепроверки собственного позитивного или негативного опыта, способность к принятию многозначности и неопределенности мира, а также формируется толерантность к неоднозначным ситуациям, что, в свою очередь, ведет к расширению диапазона поведенческих реакций и изменению Я. Результатом работы «Я ценностного» можно считать повышение психологической компетентности, расширение границ Я и постижение себя.

Вопросы для самопроверки:

1. Как Вы понимаете термины «множественность миров опыта» и «многоликость Я»?
2. Чем отличается содержание Я-биографического и Я-ценностного в формате мира искусства?
3. Назовите базовую модель коммуникации и обоснуйте возможность рассмотрения искусства как межличностной коммуникации.
4. Какие исторические изменения претерпела основная триада психологии искусства?

Творческое задание 1.

Проинтерпретируйте высказывание Н.Акимова: «Искусство - есть средство общения между людьми. Это второй особый язык, на котором о многих важнейших и глубочайших вещах можно сказать лучше, чем на обыкновенном языке. Вместе с тем ряд понятий и мыслей - научных, технических, деловых - на обыкновенном языке излагаются проще и точнее».

Творческое задание 2.

Проинтерпретируйте известную фразу Р.Барта: «Рождение Читателя приходится оплачивать смертью автора».

Творческое задание 3.

Приведите аргументы, подтверждающие правоту высказывания Цветана Тодорова «Текст – это всего лишь пикник, на который автор приносит слова, а читатель смыслы».

Творческое задание 4.

Прокомментируйте следующую мысль Р.Барта: «Интерпретировать текст вовсе не значит наделять его неким конкретным смыслом (относительно правомерным или относительно произвольным), но, напротив, понять его как воплощенную множественность».

ТЕСТ №2

Выбрать правильный ответ.

1. Автором концепции о конечных областях значений является
А) Л.С.Выготский
Б) Л.Г.Ионин
В) А.Шуц
2. Какой из перечисленных миров опыта можно рассматривать как базовый мир
А) мир искусства;
Б) мир сна;
В) мир повседневности;
Г) мир религии
3. В мире искусства понимание Другого, Иного происходит с помощью механизма
А) деперсонализации;
Б) эмпатии;
В) персонализации
4. В рамках какого подхода психологическая реальность человека конструируется на основе субъективных представлений
А) психоаналитического;
Б) гуманистического;
В) феноменологического
5. Какая часть Я опирается на универсальные программы логики, справедливости, красоты, познавательной достоверности
А) Я- биографическое
Б) Я- реальное
В) Я- ценностное
6. Кто из известных ученых-социологов вводит понятие символического капитала
А) П.Бурдьё;

Б) М.Фуко;

В) У.Эко

7. Базовая модель Лассуэлла описывает коммуникацию как

А) замкнутый циркулярный процесс

Б) однонаправленный линейный процесс;

В) двусторонний линейный процесс;

8. Исследование аудитории предполагает акцентирование внимания на таком компоненте формулы Лассуэлла как

А) Кто?

Б) Что?

В) По какому каналу?

Г) Кому?

Д) С каким эффектом?

9. В контексте современных представлений агентами художественного поля являются

А) автор произведения;

Б) владелец галереи;

В) режиссер;

Г) издатель;

Д) переводчик;

Е) Все ответы верны

ТЕМА 5. Психологический анализ фигура Автора.

1. Биографический метод как специфический метод психологии искусства
2. Творчество и основные концепции креативности
3. Личность творца и креативный потенциал
4. Гениальность и безумие: норма и патология

Ключевые слова: автор, психоаналитическая трактовка фигуры автора, биографический метод, творчество, креативность, признаки творчества, концепции творчества, гениальность, норма, патология

Изучение личности творца и процесса создания художественного произведения наиболее широко представлено психоаналитическим направлением (Фрейд, 1990; Юнг, 1998, 2000; Юнг, Нойман, 1996; Руссо, 2000; Доусон, 2000; Дикманн, 2002), в рамках которого творчество рассматривается как своеобразная проекция (сублимация) личностных проблем автора на создаваемое им произведение. Как говорил Гойя по поводу своих фантасмагорических «каприччос», они позволяли «связать демонов в душе», снять конфликты и психическое напряжение, выплеснув их вовне. Проблема «личностного знания» (Полани, 1985) наиболее выражена в искусстве, где пристрастность художника является гарантом уникальности и индивидуальности произведения, которое может рассматриваться как материализованная форма проекции личности творца. Современные исследования искусства в психоанализе тяготеют к анализу творчества единичного автора и обычно представляют собой «case study» — исследование единичного случая⁹².

Личность творца, как и личность любого человека, всегда имеет свою историю, собственную уникальную биографию, поэтому биографический метод можно рассматривать как один из специфических методов психологии искусства. Именно с его помощью мы вовлекаем знания о том, кто он - Мастер, в каком историческом контексте существовал и творил, какие культурные коды использовал, с кем себя идентифицировал и какую идентичность имел. Это вовлеченное знание, интерес к значимым Другим позволяет нам «сгущать смыслы, выстраивать смысловые пирамиды, для того, чтобы выявить латентный смысл текста, т.е. смысл, не лежащий на поверхности»⁹³. В связи с этим изучение биографий, автобиографий, эпистолярного наследия, фактов и событий жизни Мастера помогает реконструировать его ценностные ряды, жизненные ориентации, основные темы и установки

Биографический метод – это история жизни, превращенная в текст. Биографию можно представить как структуру, состоящую из трех взаимосвязанных блоков – факты, переживание и Я-концепция. Сначала мы анализируем кто, с кем, куда, что реально происходит, т.е. мы собираем

⁹² Петренко В.Ф. Психосемантика искусства.

⁹³ Мещеркина Е.Ю.

конкретные факты. Следующий шаг связан с анализом того, каким образом тот или иной факт был эмоционально пережит, при этом связь между пережитым и фактическим необходима: именно пережитое превращает объект фактажа в личную судьбу. Третьим блоком является Я-концепция, которая, с одной стороны, формируется под влиянием переживаний и фактов, а, с другой – сама формирует их.

Особое внимание проблемам генеалогии в начале XX века уделял выдающийся отечественный мыслитель – религиозный философ и ученый - Павел Александрович Флоренский. Он писал: «И в пространстве и во времени были мы новым родом – сами по себе... мы, дети, почти не знали прошлого своей семьи, не говоря уже о нашем роде. На настоящее и, главным образом, на будущее смотрели глазами моих родителей...»⁹⁴.

Основополагающая идея генеалогической концепции Флоренского – **род есть метафизическая целостность, духовное единство**. Он категорически отрицал «количественное» понимание рода как «суммы изменчивых поколений». «У каждого рода есть свои привычки, своя традиция, свои нравственные особенности, свои вкусы, своя нить культуры, связи с историей, свое понимание, и все это властно, хотя и бессознательно воспринимаемыми штрихами определяет душу отдельного члена рода»⁹⁵.

Задача генеалогии – понять род как целое, смысл которого сквозит в каждом члене рода. «Род есть единый организм и имеет единый целостный образ. Он начинается во времени и кончается. У него есть свои расцветы и свои упадки. Каждое время его жизни ценно по-своему; однако род стремится к некоторому определенному, особенно полному выражению своей идеи, перед ним стоит заданная ему историческая задача, которую он призван решить»⁹⁶.

Понимание рода как духовного единства коренным образом меняет нравственное самосознание человека: «себя чувствовать надо не затерявшимся в мире, пустом и холодном, не быть бесприютным, безродным; надо иметь точки опоры, знать свое место в мире – без этого нельзя быть бодрым. Надо чувствовать за собою прошлое, культуру, род, родину. У кого нет рода, у того нет и **Родины и народа**. Без генеалогии нет патриотизма... Чем больше связей, тем глубже вошла душа в прошлое, тем богаче она обертонами, тем культурнее, тем более культурная масса личности: личность тем более носит в себе то, что более ее самое»⁹⁷.

Интересным является обращение Флоренского к семантическому анализу таких понятий как **благородство** и **породистость**. Флоренский пишет: «...Член определенного **рода** – **родовит**, он – определенной **породы**, породист, т.е. одновременно **породистый** и **благородный**. Это значит, что род в нем явно сквозит. Ведь благороден тот, в ком вид определен, целен,

⁹⁴ Флоренский П.А. Детям моим... Воспоминания прошлых лет. Генеалогические исследования. Из соловецких писем. Завещание. М, 1992ю С.25.

⁹⁵ Там же, С.35.

⁹⁶ Флоренский П.А. Философия культа. М, 2004. С.51.

⁹⁷ Флоренский П.А. Сочинения в 4-х томах. Т.3. М, 2000. С.29.

невозмущен, то есть зрим четко обрисованным. **Благороден – тот, в чьем виде зрим род его, то есть в чьем лице видно вечное и вселенское»⁹⁸.**

Несколько иной, но очень любопытной точки зрения придерживается Морис Мерло-Понти – представитель феноменологического подхода в науке, который считает: «мое существование идет не от моих предшественников, от моего физического или социального окружения, оно идет к ним и их поддерживает, ибо мое Я заставляет быть для меня (и, следовательно, быть в том единственном смысле, которое это слово может иметь для меня) эту традицию, которую я решаю продолжить, или этот горизонт, расстояние до которого сойдет на нет, поскольку оно не станет его свойством, если я не окину его взором»⁹⁹.

Биографический метод как и психоанализ, позволяет высветить личностную предысторию художественного поиска. Истоки этого направления в отечественной психологии содержатся в работах А. А. Потебни, Д. Н. Овсянко-Куликовского, О. Герасимова, изучавших психологию личности известных писателей, опираясь в первую очередь на автобиографические произведения. К методам психологического исследования художественного творчества относится также анализ черновиков, предварительных вариантов и различных версий создаваемого произведения, дающий, по аналогии с исследованиями мышления, синхронические срезы процесса творческого поиска. Процесс творчества во многом инспирируется жизненными коллизиями автора, его влюбленностями, другими эмоциями и страстями. Однако предложенная психоанализом модель гомеостатична, в то время как художник часто решает более глобальные проблемы, чем осознание своего «Я», жизненного пути и снятие собственных неврозов, в пределе поднимаясь до трансцендентально-религиозных откровений. Вернее, для глубокого осознания, в том числе осознания собственных жизненных проблем, требуется «прорыв в трансцендентальное». Введенное Юнгом понятие «архетип» отчасти позволяет рассмотреть и надындивидуальный аспект творчества. Например, по мнению живописцев Древнего Китая, «произведение выше творца», а он лишь средство трансляции божественного откровения. Но методы психологической науки еще не способны подняться до этих высот человеческого духа, тем не менее доступных в художественном творчестве истинному художнику¹⁰⁰.

Под творцом художественного произведения мы, вслед за В.Ф.Петренко, понимаем не только индивидуального субъекта творчества, но и (в таких видах творчества, как театр, кино, телевидение и т. п.) коллективного субъекта (сценариста, режиссера, актера), чья совместная деятельность по смыслоконструированию также может быть предметом анализа психологии искусства.

⁹⁸ Там же, С.82.

⁹⁹ Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. СПб: Ювента, Наука, 1999. С.7.

¹⁰⁰ Петренко В.Ф.

Большинство философов и психологов различают 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 людьми¹⁰¹.

Признаки творчества:

1. **Внутренняя активность** - акт создания "идеала", образа мира. Внешняя активность есть лишь экспликация продуктов внутреннего акта.

2. **Бессознательность, спонтанность, невозможность контроля** творческого процесса со стороны воли и разума, а также изменение состояния сознания. Ведущей ролью бессознательного, доминированием его над сознанием в процессе творческого акта связан и ряд других особенностей творчества, в частности эффект "бессилия воли" при вдохновении. В момент творчества человек не способен управлять потоком образов, произвольно воспроизводить образы и переживания. Художник бессилён восполнить пробелы творческой фантазии. Образы зарождаются и исчезают спонтанно, борются с первичным замыслом художника (рационально созданным планом произведения), более яркие и динамичные образы вытесняют из сознания менее яркие. Сознание становится пассивным "экраном", на который человеческое бессознательное отображает себя.

3. **Спонтанность, внезапность, независимость творческого акта от внешних причин.** Потребность в творчестве возникает даже тогда, когда она нежелательна. При этом авторская активность устраняет всякую возможность логической мысли и способность к восприятию окружающего. Многие авторы принимают свои образы за реальность. Творческий акт сопровождается возбуждением и нервной напряженностью. На долю разума остается только обработка, придание законченной, социально приемлемой формы продуктам творчества, отбрасывание лишнего и детализация.

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).

Критерием творческого акта, по Пономареву, является уровневый переход: потребность в новом знании складывается на высшем структурном уровне организации творческой деятельности; средства удовлетворения этой

¹⁰¹ Дружинин В.Н.

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).

В целом, в психологии существует как минимум три основных подхода к проблеме творческих способностей. Они могут быть сформулированы следующим образом:

1. Как таковых творческих способностей нет. Интеллектуальная одаренность выступает в качестве необходимого, но недостаточного условия творческой активности личности. Главную роль в детерминации творческого поведения играют мотивация, ценности, личностные черты (А. Танненбаум, А. Олох, Д. Б. Богоявленская, А. Маслоу и др.). К числу основных черт творческой личности эти исследователи относят когнитивную одаренность, чувствительность к проблемам, независимость в неопределенных и сложных ситуациях.

Особняком стоит концепция Д. Б. Богоявленской (1971, 1983), которая вводит понятие "креативная активность личности", полагая, что это активность определенной психической структурой, присущей креативному типу личности. Творчество, с точки зрения Богоявленской, является ситуативно нестимулированной активностью, проявляющейся в стремлении выйти за пределы заданной проблемы. Креативный тип личности присущ

всем новаторам, независимо от рода деятельности: летчикам-испытателям, художникам, музыкантам, изобретателям.

2. Творческая способность (креативность) является самостоятельным фактором, независимым от интеллекта (Дж. Гилфорд, К. Тейлор, Г. Грубер, Я. А. Пономарев). В более "мягком" варианте эта теория гласит, что между уровнем интеллекта и уровнем креативности есть незначительная корреляция. Наиболее развитой концепцией является "теория интеллектуального порога" Э. П. Торренса: если IQ ниже 115-120, интеллект и креативность образуют единый фактор, при IQ выше 120 творческая способность становится независимой величиной, т. е. нет творческих личностей с низким интеллектом, но есть интеллектуалы с низкой креативностью (Torrance E. P., 1964, 1965).

3. Высокий уровень развития интеллекта предполагает высокий уровень творческих способностей и наоборот. Творческого процесса как специфической формы психической активности нет. Эту точку зрения разделяли и разделяют практически все специалисты в области интеллекта (Д. Векслер, Р. Уайсберг, Г. Айзенк, Л. Термен, Р. Стернберг и др.).

Если рассматривать гениальность как отклонение от среднестатистической нормы, то мы можем констатировать, что гении отличаются от такой нормы. Но если рассматривать норму как оппозицию к болезни, то нельзя утверждать, что гении – больные люди, т.к. гении вполне нормальные люди со здоровой психикой. Ненормальным у них часто бывает образ жизни, некоторые поступки, трудно объяснимые с точки зрения обычных представлений, и, конечно, их "безумные идеи" или замыслы, обгоняющие век, пугающие размахом, новизной и непохожестью на до сих пор существовавшее. Поль де Крюи пишет о Пастере, что он "проделывал самые дикие и сумасшедшие опыты - опыты, какие могут прийти в голову только помешанному человеку, но в случае удачи превращают помешанного в гения".

Все сказанное не означает, что среди гениев не было людей, страдавших психическими расстройствами - типа невроза, шизофрении и т.д. Были, как и среди всех людей, всех профессий. Иногда это было явлением наследственным, иногда - результатом болезни, как у Мопассана или Ван Гога. Но из посылки, что некоторые гениальные люди страдали психическими расстройствами, никак нельзя вывести, не нарушая правила логики и просто требования серьезного отношения к фактам, заключение, что все гении - помешанные.

Интересные соображения об этом высказал В. Розанов, анализируя творчество Гоголя. По его мнению, некоторые формы гениальности, или "приступы" гениальности, если и сродни безумию, то безумию не в логическом смысле, не в смысле умения связывать мысли, а безумию "в смысле смятения всех чувств, необыкновенного внутреннего волнения, "пожара" души, "революции" в душе". Здесь безумствует не мысль, а воля, сердце, совесть, "грех" в нас, "святость в нас". Поэтому Гоголь ощущает, видит и знает много вещей, весьма странных с точки зрения аптекарского

магазина и департамента железнодорожных дел, "но не очень уж странных для ясновидящих Платона, Паскаля, для каких-нибудь мудрецов Индии или сектантов Ирана".

Сумасшедшим или полусумасшедшим объявляли Сальвадора Дали. Он никогда не протестовал против этого, более того, нередко сам подливал масло в огонь, пообещав, например, одному американскому музею за 150 тысяч долларов сфотографировать бога. Дали неоднократно заявлял, что мудрость жизни в том, чтобы казаться глупым, и что ему нравится разыгрывать шута. Это помогает ему обнажить человеческую глупость и служит неплохой рекламой творчеству, то есть довольно прибыльно. В серьезной же беседе Дали утверждал, что разговоры о его безумии - мифотворчество прессы: "От сумасшедшего меня отличает лишь то, что я совершенно нормален".

ТЕМА 6. Текст, контекст, интертекст

1. Текст и контекст
2. Интертекст, его содержание и функции.
3. Понятие интертекстуальности.

Ключевые слова: текст, семиотика, герменевтика, контекст создания и контекст потребления, интертекст, интертекстуальность, полилог, функции интертекста

Текст является предметом изучения многих дисциплин: лингвистики, языкознания, психология, семиотики как науки, исследующей свойства знаков и знаковых систем, герменевтики как учения о понимании, о принципах интерпретации текстов. В настоящее время текст не представляет собой фиксированной когерентности, а рассматривается как полисемичный, открытый различным интерпретациям. Полисемичность связана и обусловлена **контекстом**, который делает возможным актуализацию именно этого смысла. Текст – это всегда репрезентант своей эпохи. Выбор сюжета, жанра, персонажей, языка – все это маркеры эпохи. Иногда важен не сам текст, а те лакуны, которые там есть – отсутствие в тексте, необходимо вычленив то, что исключено, чего нет в самом тексте, т.е. «черную кошку в черной комнате». При этом важен не только контекст создания, но и социальный контекст потребления произведения.

В современной науке наблюдается тенденция к пересмотру лингвистической природы знака. Среди всех направлений лингвистики в наше время доминирует теоретическая рефлексия, согласно которой все явления языковой реализации рассматриваются как текст, дискурс, повествование. Поэтому, весь комплекс человеческой культуры представляется в виде суммы текстов, т.е. **интертекста**.

Идею множественности языков, полилога выдвигает Ю.Кристева и ей же принадлежит термин **интертекстуальность**, который означает особые

диалогические отношения текстов, строящихся как мозаика цитаций, являющихся результатом впитывания и видоизменения других текстов, ориентации на контекст. **Ю.Кристева:** «В результате значения, двойственные уже в самом начале, удваиваются, множатся и роман, пребывая в своем трансформационном и интертекстовом поле, с неизбежностью прочитывается как полифинический. Линейного романа не существует, линейно лишь эпическое повествование...»¹⁰². По мнению большинства теоретиков, наиболее полную формулировку интертекста дал **Р.Барт:** «прочтение текста – акт одноразовый..., и вместе с тем оно сплошь соткано из цитат, отсылок, отзвуков; все это знаки культуры..., старые и новые, которые проходят сквозь текст и создают мощную стереофонию. Всякий текст есть между-текст по отношению к какому-нибудь другому тексту, но эту интертекстуальность не следует понимать так, что у текста есть какое-то происхождение ... текст же образуется из анонимных, неуловимых и вместе с тем уже читанных цитат»¹⁰³

Интертекст - основной вид и способ построения художественного текста в искусстве модернизма и постмодернизма, состоящий в том, что текст строится из цитат и реминисценций к другим текстам. Многообразие интертекстуальных элементов и межтекстовых связей в художественных текстах охвачено в классификации Н.Фатеевой¹⁰⁴:

Интертекст состоит из аллюзий, метафор, стилизаций, явной или скрытой полемики, вторичной и последующих интерпретаций и реинтерпретаций текстов, пародирования, нарратива "чужого" текста, коллажа множества текстов в одном, их многократного зеркального отображения друг в друге и т.п.

Функции интертекста сводятся к трем основным:

- металитературная рефлексия;
- выстраивание литературной традиции;
- смысловое обогащение текста.

Все три функции могут быть присущи одному интертекстуальному элементу. Цитата или эпитафия перестают играть роль простой дополнительной информации, отсылки к другому тексту, они становятся залогом самовозрастания смысла текста. При этом цитируемый текст может быть вложен в цитирующий неявно и его надо разгадать.

Под интертекстуальностью мы понимаем связь текста с текстами предшествующих литератур или современными, которая может проявляться в прямом и скрытом цитировании, переработке тем и сюжетов, аллюзиях, пародировании, подражании и т. п. В рамках такого представления об интертекстуальности понятие интертекст может быть истолковано как то

¹⁰² Кристева Ю. Текст романа//избранные труды. Разрушение поэтики. М:Российская политическая энциклопедия, 2004. С.564.

¹⁰³ Барт Р.Избранные работы: Семиотика. Поэтика.М, 1994. С.418.

¹⁰⁴ Фатеева Н..А. Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов. М., 2000. С.16.

«чужое», заимствованное из других текстов, что стало органической частью и не разрушает единства «вторичного» текста. «Соприсутствие» текста в тексте свойственно практически любому произведению, поскольку авторы живут в мире чужих текстов и весьма ограниченного круга сюжетов.

Интертекстуальность может рассматриваться как способ генезиса собственного текста и постулирования собственного поэтического Я «через сложную систему отношений, оппозиций, идентификации и маскировки с текстами других авторов (т.е. других поэтических Я)»¹⁰⁵. По замечанию **Ю.Лотмана** «способность художественного текста вовлекать окружающее в свою сферу и делать его носителем информации поистине изумительно»¹⁰⁶.

Вопросы для самопроверки:

1. Если рассматривать биографию человека как текст, то какие структурные компоненты Вы можете назвать?
2. Назовите основные признаки творчества и аргументируйте каждый из них
3. Охарактеризуйте специфические особенности основных подходов к проблеме творческих способностей.
4. Рассмотрите понятие гениальности в контексте нормы, здоровья, патологии, безумия.
5. Что такое интертекст и каковы его основные функции?

ТЕСТ №3.

Выбрать правильный ответ.

1. Творческие способности индивида, характеризующиеся готовностью к продуцированию принципиально новых идей и входящие в структуру одаренности в качестве независимого фактора, могут быть обозначены понятием
 - А) гениальность
 - Б) креативность
 - В) новаторство
2. Целостную концепцию творчества как психического процесса предложил
 - А) Я. А. Пономарев;
 - Б) Э.П.Торренс;
 - В) М.Богоявленская
3. Выделите два личностных качества, которые связаны с креативностью
 - А) интенсивность поисковой мотивации
 - Б) тревожность;

¹⁰⁵ Анина Ю. интертекстуальность как доминирующий принцип организации текста романа Л.Добычина «Город Эн»//Парадигмы: сборник работ молодых ученых. Тверь, 2000. С.121.

¹⁰⁶ Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии: анализ поэтического текста. Статьи и исследования. Заметки. Рецензии. Выступления. СПб: Искусство, 1996. С.124.

В) чувствительность к побочным образованиям, которые возникают при мыслительном процессе.

4. Укажите автора, который считает, что творчество является ситуативно нестимулированной активностью, которая проявляется в стремлении выйти за пределы заданной проблемы)

А) Я. А. Пономарев;

Б) Э.П.Торренс;

В) М.Богоявленская

5. Укажите автора "теория интеллектуального порога", согласно которой если IQ ниже 115-120, интеллект и креативность образуют единый фактор, при IQ выше 120 творческая способность становится независимой величиной, т. е. нет творческих личностей с низким интеллектом, но есть интеллектуалы с низкой креативностью

А) Я. А. Пономарев;

Б) Э.П.Торренс;

В) М.Богоявленская

6. Учения о понимании и принципах интерпретации текстов называется

А) лингвистикой;

Б) семиотикой;

В) герменевтикой

7. Что может рассматриваться как способ генезиса собственного текста и постулирования собственного поэтического Я через сложную систему отношений, оппозиций, идентификации и маскировки с текстами других авторов

А) интертекстуальность

Б) цитирование

В) метафора

8. Полисемичность текста – это

А) наличие единого аутентичного смысла в тексте;

Б) наличие многих различных смыслов в тексте;

В) заимствование чужих текстов и цитат в тексте

9. Какое поведение определяется как "созидательное разрушение"

А) адаптивное;

Б) креативное

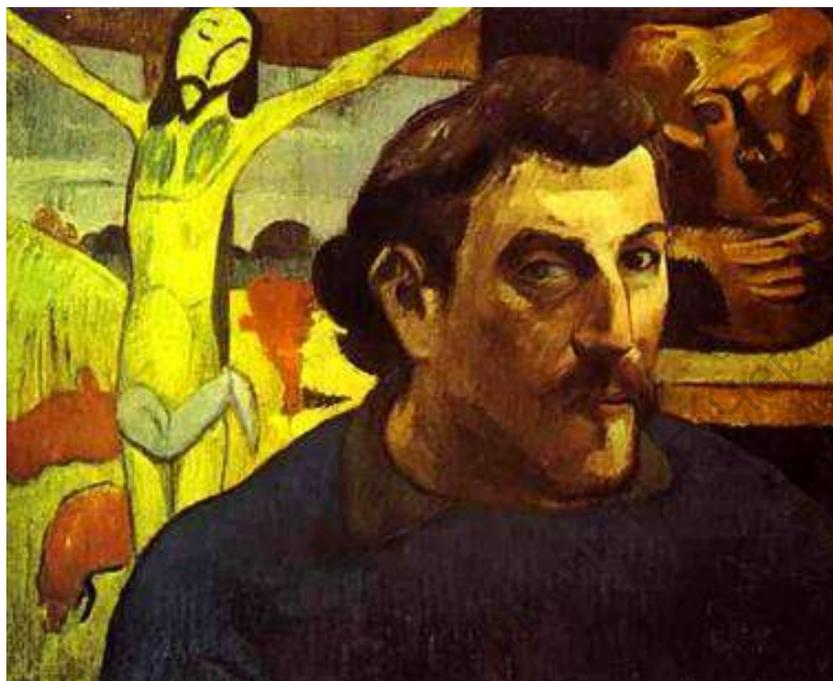
10. В рамках какого психологического направления творчество рассматривается как своеобразная проекция (сублимация) личностных проблем автора на создаваемое им произведение)

А) бихевиоризм;

Б) психоанализ;

В) когнитивизм

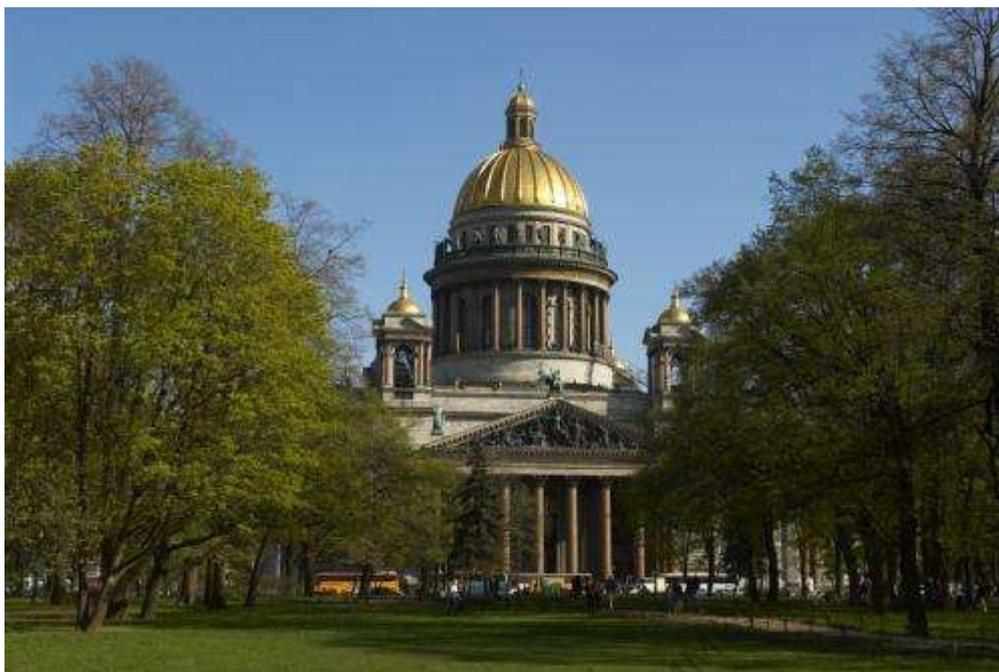
Творческое задание 1. Сделай сообщение из цикла «Галерея великих художников» .



Поль Гоген (1848-1903)



Творческое задание 2. Сделайте сообщение из цикла «Архитектурные портреты зодчих».



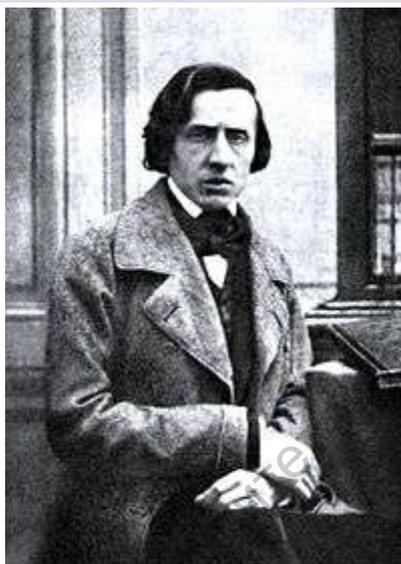
Санкт-Петербург. Исаакиевский собор. Архитектор Монферан



Санкт-Петербург. Зимний дворец. Архитектор К.Растрелли.

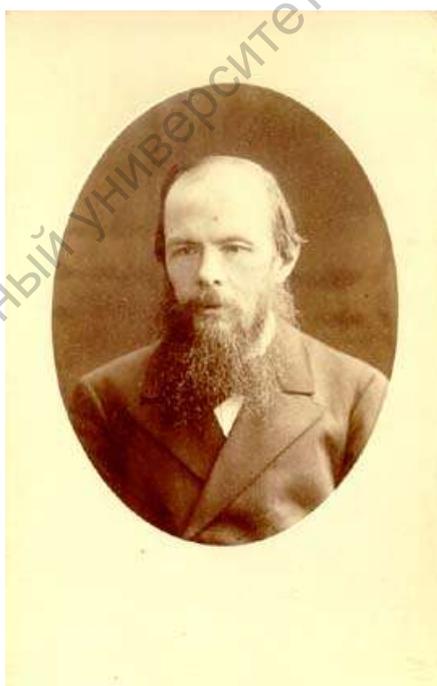
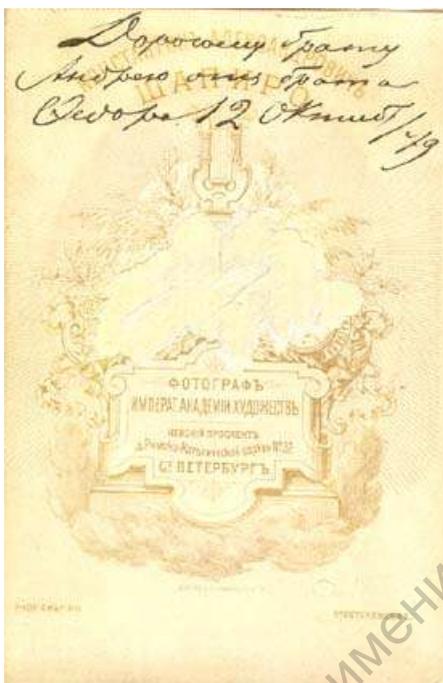
Творческое задание 3. Сделать сообщение из цикла «Исповедальный дискурс музыки».

Фредерик Шопен
Szopen, Fryderyk Franciszek
(польск.), *Chopin, Frédéric François*
(франц.)



Д.Д.Шостакович

Творческое задание 4. Сделайте сообщение из цикла «Очерки жизни великих литераторов».



Достоевский Ф. М. Автограф: "Дорогому брату Андрею от брата Федора. 12 Октября/1879". Автограф выполнен орешковыми (железогалловыми) чернилами на обороте фотографии Ф. М. Достоевского работы фотографической мастерской К. А. Шапиро. Дарственная надпись адресована Андрею Михайловичу Достоевскому (1825 - 1897) - младшему брату писателя.

ТЕМА 7. Фигура реципиента, зрителя, читателя

1. Реципиент как объект анализа психологии искусства
2. Типологии зрителей.

Ключевые слова: триада автор-текст-реципиент, идеальный читатель, образцовый читатель, подразумеваемый читатель, реальный читатель, эмпирический читатель, зритель-наблюдатель, зритель-собеседник, зритель-сотворец.

Долгое время исследовательский интерес в триаде Автор – текст – реципиент был сосредоточен на первом компоненте. Смещение интереса к фигуре реципиента связывают с началом XX века, и не последняя роль здесь отводится появлению нового читателя/зрителя в Советской России, где с радикальным изменением государственного строя, идеологии, образа жизни, ментальных установок и культурных норм, коренным образом изменился и зритель/читатель. Возникла необходимость изучения зрительской аудитории для того, чтобы, во-первых, сделать искусство понятным зрителю, а, во-вторых, чтобы с помощью искусства можно было на него воздействовать.

Появляются различные понятия для обозначения фигуры реципиента. Фактически каждый теоретик предлагал свою классификацию различных типов читателей: «метачитателя», «архичитателя», «действительного», «властного», «компетентного», «идеального», «образцового», «подразумеваемого», «виртуального», «реального», «сопротивляющегося». Рассмотрим некоторые из этих понятий.

Ситуация с определением **идеального, образцового зрителя/читателя** не однозначна. Для некоторых теоретиков идеальный реципиент рассматривается как образцовый адресат текста: но для одних это – всезнающий читатель, лучший из всех возможных, с исчерпывающей энциклопедией, чья компетенция близка к компетенции автора, а для других – это некий архитипический читатель, не имеющий ни малейшего представления о литературных конвенциях и других текстуальных феноменах. Мы согласимся с Д. Стайгер, что это скорее примитивный читатель, чьи запросы текст должен тем не менее удовлетворить¹⁰⁷. В то же время категория «идеальный реципиент» предполагает еще одну коннотацию: фигура идеального читателя может рассматриваться как адресат доминирующей идеологии, как образ определенной социальной группы, в расчете на которую строится культурная (и не только) политика определенного политического режима и создаются художественные произведения. Иначе говоря, материальные условия существования индивида и социокультурный контекст потребления трансформируются в художественном произведении в определенную текстуальную форму, предназначенную определенному адресату. В этом контексте идеальность читателя формулируется идеологическим дискурсом. У каждой культурной

¹⁰⁷ Staiger J. *Interpreting Films. Studies in the Historical Reception of American Cinema* (Princeton University Press, 1992), p25

эпохи есть свой «идеальный» зритель. В рамках нашего курса, под **идеальным читателем/зрителем** понимается реципиент, обладающий текстуальной компетенцией – каталогом текстов, способный вступить в диалог с Автором и расшифровать его культурные смыслы и коды. Образ и модель такого читателя формируется текстом независимо от и задолго до эмпирического процесса чтения.

Текстуальная стратегия представляет собой систему предписаний, совокупность конвенций и процедур чтения, которые текст устанавливает для читателя, причем речь идет о тех конвенциях, которые приняты и делают возможным сотрудничество читателя и текста. Функция текстуальных стратегий состоит в актуализации социальных норм и литературных аллюзий, к которым текст отсылает. При этом стратегии организуют как тестовый материал, так и условия, при которых этот материал начинает коммуницировать с читателем. Предлагаемые читателю возможности прочтения текста остаются возможностями, актуализация которых зависит от текстовой компетенции реципиента, от уровня его интеллекта, владения языком и от его культурного кругозора. Текстуальный порядок предполагает и свободу прочтения. Текстуальная стратегия предполагает активное участие читателя в интерпретации произведения и позволяет зафиксировать наличие упорядоченной структуры и определенные права в интерпретируемом тексте.

Образцовый читатель напоминает компьютер, способный обнаружить в своей памяти и соединить в гипертексте весь текстуальный универсум. Его единственной связью с миром является культурная традиция, а жизненной функцией – функция интерпретации, т.е. понятие «образцовый читатель» используется для защиты текста от множества интерпретаций.

Подразумеваемый читатель призван раскрыть потенциальную множественность значений текста. Работая с «сырым» материалом – написанным, но не прочитанным и, следовательно, не существующим еще текстом, читатель вправе делать умозаключения, которые способствуют раскрытию множественных связей и референций произведения.

Реальный читатель – человек, идентичность которого определяема в терминах класса, пола, этнической принадлежности и других социальных и культурных категорий.

Эмпирический зритель – конкретный человек, обладающий собственной биографией и историей, которые обусловлены социокультурными детерминантами.

Зритель – это человек, взаимодействующий с произведением искусства как «вещью-в-открытости»¹⁰⁸. Коммуницируя с «произведением-вещью», зритель выступает в трех различных, но взаимосвязанных модусах: зритель-наблюдатель, зритель-собеседник, зритель-сотворец.

Зритель – наблюдатель – это потребитель художественной культуры, который ищет репрезентант своего отношения с Совершенным. Внутри так

¹⁰⁸ Копцева Н.П. Зритель // Автор и зритель: эстетические проблемы восприятия и творчества. СПб, 2006.

называемого рядового индивидуума таится некоторое знание о том, что именно он ищет. Человек предчувствует возможность свершения или не свершения достижения результатов своего поиска («я не ищу, а нахожу»), т.е. люди обладают своеобразными «крючками», которыми сознательно-бессознательно хватаются за то или иное художественное творение. Не произведение «зацепило», и не человек «зацепил», а они оба «зацепились» и «сцепились», они оба «признали» друг друга. Зритель-наблюдатель – это человек, вышедший на границу пространства отношения с продуктом художественного творчества и надевший на себя игровую маску «наблюдателя». Если человек «наблюдает» произведение искусства, то он уже определяет его в качестве такового, а оно определяет его в качестве «наблюдателя». Даже если человек совершенно случайно вышел на рубеж отношения с произведением-вещью, то это не просто случай, а «кайрос», о котором древние греки говорили с величайшим трепетом. Как отнюдь не все вещи «второй» природы суть произведения искусства, так отнюдь не все люди и далеко не всегда находятся в состоянии игры с художественным творением. «Наблюдатель» - это избранник. Он избрал, и его избрали. Какими-то совершенно ведомо-неведомыми путями обычный человек вдруг определяется как «наблюдатель».

Зритель-собеседник – это человек, вступивший в субъект-субъектное отношение с произведением искусства как «вещью-в-открытости», т.е. в такую стадию общения, собеседования, когда оно из неорганического конструкта превращается в некий анимистический живой организм, наделенный рядом душевных и духовных свойств. Собеседование зрителя с произведением искусства заключается в его целостности, когда вещьность произведения в снятом виде включается в качество художественного образа, который наделяется рациональными структурами, изменяя характер чувственности. Собеседник вступает в такое отношение с произведением искусства, что можно в полной мере говорить о качестве художественного образа, причем в качестве отрефлексированном. Отныне рефлексия зрителя будет работать внутри построения художественного образа во всех его статусах. Если на уровне «наблюдатель» результатом деятельности визуального мышления зрителя выступает чувственно-рациональный продукт, то на уровне «собеседник» – продукт рационально-чувственный. Рациональное здесь знает себя и использует себя для построения художественного образа.

Зритель-сотворец – это человек, который, благодаря игре «наблюдателя» и «собеседника» с произведением искусства, вышел на уровень идеального отношения конечного с бесконечным через репрезентант произведения искусства в его «метаискусности» и трехмерной «искусственности». Со-творцом себя, со-творцом произведения искусства, со-творцом единения конечного с бесконечным выступает каждый человек из тех, кто решился вступить в пространство отношения с художественным творением и отважился начать игровой диалог с ним в качестве репрезентанта Абсолюта.

ТЕМА 8. Теории эстетического воздействия.

1. Теория вчувствования Т.Липпса.
2. Анализ психологических условий восприятия искусства в рамках гештальтпсихологии.
3. Рефлексологический подход к исследованию искусства.
4. Теория установки Д.Узнадзе и процесс восприятия искусства.
5. Закон эстетической реакции Л.С.Выготского.
6. Теория В. Изера.
7. Взгляды А.Н.Леонтьева на феномен воздействия произведений искусства.
8. Концепция В.М.Аллахвердова.

Ключевые слова: вчувствование, закон "психической запруды", соаффект, апперцепция, точка опоры, рефлексологический метод, аттракцион, план импульсивного поведения, плана объективации, закон эстетической реакции, non-finished концепции, значения, смысл..

Одной из первых психологических теорий, специально посвященных изучению процесса художественного восприятия, явилась теория "вчувствования", которую разработал немецкий психолог и эстетик Т.Липпс (1851-1914). Рассмотрим эту теорию, опираясь на ее анализ представленный О.Кривцуном¹⁰⁹. Липпс исходил из того, что природа художественного наслаждения есть не что иное, как "объектированное самонаслаждение". Все эмоциональные реакции, возникающие у человека в момент восприятия искусства, есть лишь ответ на самые общие импульсы, посылаемые произведением. Главный эффект воздействия напрямую зависит от умения преобразовать эти импульсы в собственное интимное переживание. основополагающую роль при этом играют индивидуальные воображение и фантазия, способные создавать в вымысле "идеально возможную и полную жизнь".

С одной стороны Липпс стремился выявить необходимый "минимум" зависимости восприятия от объекта. Исследователь отмечает элементарные влияния, оказываемые пространственными композициями разного типа в архитектуре, изобразительном искусстве, сценографии, замечая, что мы поднимаемся вместе с высокой линией и падаем вместе с опускающейся вниз, сгибаемся вместе с кругом и чувствуем опору, воспринимая лежащий прямоугольник. И тем не менее, иконографическая сторона произведения искусства не способна, по его мнению, быть определяющим фактором восприятия. Вчувствование - это не познание объекта (произведения искусства), а своеобразный катарсис, дающий ощущение самоценности личностной деятельности. Обращает на себя внимание известная близость теории художественного восприятия Липпса Канту: по мнению обоих художественно-ценное связано не с объектом, а зависит от духовного потенциала субъекта, его способности "разжечь" в самом себе волнение и

¹⁰⁹ Кривцун О. Психология искусства. М, 2006.

безграничную чувствительность. Наслаждение силой, богатством, широтой, интенсивностью собственной внутренней жизни, к которой побуждает произведение искусства и является, по мнению Липпса, главным итогом художественного восприятия.

Подчеркивая роль субъекта в процессе восприятия, Липпс настойчиво утверждает определяющее влияние психических свойств отдельного человека на характер "распредмечивания" произведения искусства. Вместе с тем ученый исследовал и вскрыл ряд механизмов художественного моделирования психических переживаний, в частности, закон "психической запруды": если художественное событие задерживается в своем естественном течении, то психическое движение образует "запруды", то есть останавливается и повышается именно на том месте, где есть налицо задержка, помеха, перерыв. Этим приемом часто пользуются авторы, стремящиеся к созданию острых форм драматической напряженности, когда в художественном тексте умышленно нарушается предсказуемая логика повествования, сознательно оттягивается развязка. Вместо ожидаемого разрешения конфликта он внезапно обрастает новыми эпизодами и т.п., - во всех этих случаях "психической запруды" эмоциональное переживание становятся более интенсивными.

Теорию "вчувствования" критиковали за то, что Липпс не делает различия между художественными эмоциями и повседневными эмоциями человека в обыденной жизни. В частности, на это обратил внимание Л.Выготский, отмечавший вслед за одним из оппонентов Липпса, что художественное произведение пробуждает в нас аффекты двоякого рода. "Если я переживаю вместе с Отелло, его боль, ревность и муки, или ужас Макбета - это будет соаффект, Если же я переживаю страх за Дездемону, когда она еще не догадывается, что ей грозит опасность - это будет собственный аффект зрителя, который следует отличать от соаффекта". Именно в этом собственном аффекте зрителя, который не вызывается мотивами сопереживания, Выготский видел особенности художественной эмоции. Он справедливо подчеркивал, что "мы только частично переживаем в театре, литературе чувства таковыми, какие они даны у действующих лиц; большей частью мы переживаем не с действующими лицами, а по поводу действующих лиц".

Теории, отмечающие зависимость художественного воздействия от ожиданий, складывающихся внутри субъекта, появились в XIX веке. Так, у А.Потебни имеется достаточно разработанное понятие апперцепции. Оно фиксирует такие особенности процесса восприятия, когда происходит отождествление свойств объясняющего и объясняемого. Вот характерный пример из произведения Гоголя: "Дама, приятная во всех отношениях находит, что губернаторская дочка манерна нестерпимо, что не видано еще женщины, в которой было бы столько жеманства, что румянец на ней в палец толщиной и отваливается, как штукатурка, кусками"; другая полагает, напротив, что губернаторская дочка - статуя и бледна как смерть"... Обе они, по словам Потебни, различно апперципируют восприятия, полученные ими в

одно и тоже время, и первоначально весьма сходные. Это происходит оттого, что совокупность соответствующих мыслей и чувств, которые уже живут внутри этих дам до момента восприятия, подчиняют себе воспринимаемое, происходит отождествление свойств объясняемого и объясняющего. Действие апперцепции, таким образом, можно обнаружить всюду, где данное восприятие объясняется наличием хотя бы самого незначительного запаса других. "Мысль о том, какой эффект произведет ее новость, требовала осуществления, но новые восприятия не мирились с этой мыслью. Дама ощущала препятствие между имеющимися в душе восприятиями и восприятиями, входившими в нее вновь. Тем не менее рассказ о новости был уже готов до восприятия этой новости. Дама не считала нужным приготовляться к восприятию этой новости, просто чувствовала непреодолимое побуждение скорее сообщить ее". Действие "следов" субъективной установки может обнаружить и каждый из нас на множестве примеров повторного восприятия одних и тех же произведений.

Экспериментальные психологи одними из первых обратили внимание на аудиторию и сделали ее предметом своего исследовательского интереса. В 20-е годы особую известность приобретает немецкая школа гештальтпсихологии. В рамках этого направления был открыт целый ряд закономерностей визуального восприятия (например, контраст фигуры и фона, константность образа, концепция визуальных понятий). Гештальтпсихология подчеркивала целостный и структурный характер психических образований, а также активный характер визуального восприятия, которое не столько репродуцирует объект, сколько само создает визуальные модели. Главным объектом изучения являлось гештальт качество переживания, которое может сохраняться при изменении отдельных частей целого. Такие психологи как Рудольф Арнхейм и Гуго Мюнстерберг занимались изучением психологических условий восприятия фильма, которые делают возможным создание иллюзии реальности видимого на экране. Арнхейм в своей работе "Искусство и визуальное восприятие", имеющее подзаголовок "Психология созидющего глаза" настаивал на том, что наше видение является не столько продуктом физиологических процессов, совершающихся на уровне сетчатки глаза, сколько результирующей процессов мышления, припоминания, узнавания, ассоциаций. Именно Р. Арнхейм впервые вводит понятие визуальное мышление. Арнхейм пишет: «Восприятие – это не простая механическая память стимулов, поступающих от физического мира к рецепторам органов человека или животного, а в высшей степени активное и творческое запечатлевание структурных образований»¹¹⁰.

Арнхейм стремится выявить как конфигурируются и взаимодействуют в художественном восприятии объективные факторы, как они провоцируют те или иные способы понимания. Одновременно - какова субъективная активность нашего глаза, в чем проявляются его возможности постижения

¹¹⁰ Арнхейм Р. Новые очерки по психологии искусства. М: Прометей, 1994, с8

значимых моделей изобразительной структуры и созидания внутреннего эффекта. Способность глаза человека сразу оценить главные качества художественного целого основаны, по мнению исследователя, на определенных свойствах самого изображения. Размышляя в этом направлении, Арнхейм приходит к выводу, что каждая имеющая визуальные границы модель, то есть картина, скульптура, архитектурное сооружение, обладает точкой опоры или центром тяжести, которые наш глаз моментально фиксирует. Этой особенностью восприятия сознательно пользуются и скульпторы, и фотографы, когда сознательно стремятся изобрести неустойчивую динамичную композицию, т.е. через неподвижное изображение передать действие, движение, натяжение, требующее разрешения.

В таком теоретическом контексте появляются первые концепции зрителя. В рамках гештальтпсихологии формируется достаточно оптимистическое представление о возможности выведения закономерностей визуального восприятия, согласно которому восприятие зрителя можно определенным образом просчитать. Следовательно, можно говорить о возможности рационализации процесса воздействия на зрителя (что имеет мало общего с современной постановкой проблемы в психоаналитических теориях кино).

Основным источником вдохновения для советских исследователей кино был рефлексологический метод, автором которого являлся В.Бехтерев, первоначально называвший свой метод – «объективной психологией». Бехтерев полагал, что рефлексология – это наука о человеческой личности, изучаемой со строго объективной биосоциальной точки зрения¹¹¹. В «Коллективной рефлексологии» он утверждал, что восприятие публичных чтений, концертов, спектаклей и вообще зрелищ становится предметом коллективной рефлексологии уже потому, что публика, как и всякий коллектив людей, имеет общее настроение, общее наблюдение, общее сретоточение. Публика, по Бехтереву, есть скопление, неорганизованное внутри себя, но организованное в своей цели. Общие интересы способствуют сплочению коллектива. Но существует известный предел для непосредственного общения в целях коллективной деятельности. Чем элементарнее цель и задачи коллектива, тем больших размеров он может достигнуть. Толпа может достигать сотен тысяч. Театральная публика может состоять из нескольких тысяч¹¹².

Частной сферой приложения объективного метода стала сфера искусства, в том числе и для самого Бехтерева, проявлявшего активный интерес к изучению искусства. «Недалеко уже то время, - писал он, – когда наиболее сложные и тонкие проявления человеческой личности, такие, например, как разнообразные области искусства, будут изучаемы так же строго и объективно, как и всякая область естествознания. Можно поэтому

¹¹¹ Бехтерев В.М. Коллективная рефлексология. 1921, с28

¹¹² Там же, с43

ожидать, что с течением времени вместо нынешней психологии искусства станет развиваться рефлексология искусства»¹¹³.

Одна из наиболее разработанных концепций восприятия кино, основанных на рефлексологических представлениях, принадлежит Н.Ф.Агаджановой, имя которой сегодня упоминается, главным образом, в связи с ее участием в написании сценария для «Броненосца Потемкина», а теоретические работы практически неизвестны. В своих работах она пыталась дать представление не только о процессе восприятия, но и о возможных психологических типах зрителей. Главная задача ее работы – объяснить, почему один и тот же прием может достигнуть в аудитории разного эффекта.

Агаджанова анализирует процесс восприятия кино следующим образом¹¹⁴: воспринимая раздражители экрана, вживаясь в экранную реальность, зритель переключается с уровня обыденного практического мышления, однако это переключение происходит не одновременно для всех. Зрители с более развитой нервной организацией оказываются втянутыми в действие в последнюю очередь. В этом случае, утверждает Агаджанова, собственные рефлексы зрителя противостоят установкам фильма. Чтобы «победить» зрителя, фильмические раздражители должны быть усилены. Только в этом случае зритель способен ощутить максимальную полноту впечатлений, только в этом случае происходит полное попадание экранных рефлексов, а зрительские рефлексы затухают, выключаясь из реальности, зритель начинает идентифицировать себя с героем.

Что касается зрителей с менее развитой нервной организацией, то он способен ощутить полноту впечатлений даже от слабого фильма. Для выключения из реальности этого типа зрителя потребуется значительно меньше раздражителей, более того они могут быть элементарными.

Агаджанова утверждает, что несходство зрительских реакций может нейтрализовать лишь усиление экранного раздражителя.

В теории монтажа аттракционов С. Эйзенштейна очевидно влияния идей рефлексологии Бехтерева и теории условных рефлексов Павлова. «Вопросы управления психикой зрителя неизбежно влекли за собой углубление в изучении внутренних механизмов воздействия. Так развивалось новаторство» - писал С.Эйзенштейн¹¹⁵. Впервые о своем интересе к зрителю Эйзенштейн заявил в статье «Монтаж аттракционов». В ней он провозглашает новый принцип в искусстве – принцип монтажа аттракционов. Давая определение аттракциона, С.Эйзенштейн подчеркивает его ориентацию на зрителя: «Аттракцион – это всякий зрелищный компонент театра, подвергающий зрителя чувственному или психологическому воздействию, опытно выверенному и математически рассчитанному на

¹¹³ Бехтерев В.М. Общие основы рефлексологии человека. М, 1928, с525

¹¹⁴ Хренов Н.О. О комплексном изучении кино (К истории вопроса //Вопросы социологии искусства. М, 1979, с275

¹¹⁵ Эйзенштейн С.М. Избранные произведения. Т1, с86

определенные эмоциональные потрясения»¹¹⁶. Он заявляет, что старые изобразительно-повествовательные методы в театре устарели и им на смену идет динамический, эксцентрический, аттракционный театр. Задачей такого искусства является обработка зрителя, воздействие на него. Спектакль, по его мнению, это свободный монтаж произвольно выбранных, самостоятельных воздействий (аттракционов), объединенных единым тематическим заданием. Сюжет и фабула излишне.

Круг теорий не ограничивался рефлексологическим подходом. Уже в 20-е годы существовали психологические теории, позволявшие взглянуть на восприятие произведений искусства иначе. Мы имеем в виду теорию установки Д.Узнадзе. В частности для объяснения процесса восприятия фильма он предлагал принять существование двух планов или уровней сознания

- **Плана импульсивного поведения**
- **Плана объективации**

Отличительным свойством первого уровня, по мнению Узнадзе, является непосредственная включенность человека в процесс поведения, ставший привычным и автоматизированным. В этом случае Узнадзе отмечает «механизированную» активность субъекта. Субъект отражает действительность как бы не во всей ее совокупности, а лишь в некоторых ее проявлениях, имеющих отношение к целям поведения. В том случае, когда по какой-то причине возникает препятствие, внимание обостряется и приковывается к причине задержки. Его поведение становится целиком осознаваемым. Возникает уровень «объективации», а полувидение сменяется видением познающим. Какой-либо предмет или явление приобретают «свое собственное, не зависимое от условий актуально протекающего поведения существование и свои особенности, которые предварительно нужно осознать для того, чтобы снова использовать это звено целесообразно, снова включить его в процесс поведения»¹¹⁷.

Критикуя рефлексологию за односторонность и неспособность объяснить процесс восприятия искусства в его полноте, Л.С.Выготский предложил свое понимание феномена эстетической реакции. Л.С.Выготский уже в те годы придавал огромное значение внутреннему процессу восприятия, связанному с фантазией, утверждая, что эмоция выражается «не столько в мимических, пантомимических, соматических реакциях нашего организма, сколько посредством фантазии. Искусство пробуждает в нас очень сильные эмоции, которые могут внешне не проявляться. Л.С.Выготский пишет: «Эмоции искусства суть умные эмоции. Вместо того, чтобы проявиться в сжимании кулаков и в дрожи, эмоции разрешаются преимущественно в образах фантазии»¹¹⁸.

¹¹⁶ Эйзенштейн С. Психологические вопросы искусства./Под ред. Е.Я.Бассина. М: Смысл, 2002, 335с.

¹¹⁷ Узнадзе Д.Н. Психологические исследования. М, 1966, с254

¹¹⁸ Выготский Л.С. Психология искусства. М, 1984, с265

Л.С.Выготский предположил, что специфика любого художественного текста состоит не в единстве формы и содержания, а в их противоречии. Он исходил из того, что произведение искусства, прежде всего, должно вызывать какие-то чувства, эмоциональные переживания. Для объяснения природы этого воздействия нужно понять природу эмоций, а эта природа, на первый взгляд, парадоксальна. С одной стороны, чувства всегда смутны, т.е. лишены сознательной ясности. Стоит сосредоточить внимание на чувстве удовольствия, как само удовольствие пропадает. С другой стороны, сущность чувства состоит в том, что оно чувствуется, т.е. известно сознанию. Чувство не может быть бессознательным. Л.С.Выготский предложил разрешение этого парадокса. Вслед за У.Джеймсом он считал, что эмоция дает нашему сознанию сигнал о таких внутренних процессах, которые мы не можем осознать. А сами эти внутренние процессы не осознаются, то и причина эмоциональных переживаний не осознается, а осознается лишь смутный сигнал согласия или несогласия, удовольствия или неудовольствия. Эмоция, пишет Л.С.Выготский, это «внутриорганическая реакция, в которой выражается как бы согласие или несогласие нашего организма с реакцией отправления отдельного органа».

Форма и содержание – две равноправные составляющие произведения искусства. Если они в произведении находятся в противоречии, то вполне вероятно, по Выготскому, что они могут быть способны одновременно вызывать разные, в том числе противоположные эмоции. В итоге Л.С.Выготский выводит закон **эстетической реакции**. Эта реакция опирается на противоречие формы и содержания и «заклучает в себе аффект, развивающийся в двух противоположных направлениях, который в завершающей точке, как бы в коротком замыкании, находит свое уничтожение». Эмоция, добавляет Выготский, это всегда разряд или расход энергии. В результате взаимоуничтожения эмоций возникает специфическое состояние очищения.

Примеры Л.С.Выготского, доказывающие противоречивость формы и содержания, просто блистательны - (Басня «Ворона и лисица» И.А.Крылова, «Легкое дыхание» Бунина). Он везде обнаружил двусмысленность, разводя понятия фабула – события, составляющие содержание, и сюжет - художественная обработка фабулы. Основная идея Л.С.Выготского такова: Бунин берет некий, в основном малопривлекательный жизненный материал и с помощью специальных художественных средств ослабляет источники тяжелых чувств и усиливает радостные и красивые моменты. Самым мощным средством такого осветления событий является перестановка эпизодов на хронологической оси. Возникает какая-то волнообразная гармония, при которой темные факты меняются светлыми так, что побеждает красота. Кроме того, о плохом говорится вкратце, вскользь, в тех местах, которые ускользают от внимания (в придаточных предложениях, в уточняющих оборотах и т.п.). Все эти наблюдения Выготского бесспорны и убедительны. По Выготскому, главный художественный эффект производится из-за того, что форма уничтожает материал. Однако, форма,

т.е. создание парадоксальной ситуации многоязычия нужна не для уничтожения материала, а для развенчания его очевидности, легкодоступности в понимании. Умные эмоции потому и умны, что преодолевают поверхностные приговоры с первого взгляда, помогают создать тот язык данного текста, который адекватен изображенным событиям (Вс.Иванов).

В.Изер предположил, что механизмом, с помощью которого художник вовлекает воспринимающего человека в процесс воссоздания смысла произведения, является наличие в нем так называемых лакун («пустых мест»), не описанная деталь, внешний вид, не сформулировать какой-то вывод, оставляя эту работу воображению реципиента. Чем больше в произведении таких мест, тем больше оно становится неопределенным и тем активнее должен становиться человек, воспринимающий искусство, дополняя, дорисовывая, содержательно обогащая свое восприятие произведения. В этой связи уместно вспомнить слова Лессинга, что «плодотворно только то, что оставляет свободное поле воображению». Таким образом, чем больше в произведении таких пустот, чем больше простора для творчества реципиента и меньше ограничений для наполнения их образами его собственной картины мира. Однако у этого свободного поля должен быть некий оптимальный размер: если поле чрезмерно, то произведение превращается в ребус, в предмет для разгадывания, любителей которого всегда немного. Если простора недостаточно, то произведение приобретает менторский характер, что тоже отталкивает от него реципиентов¹¹⁹. В настоящее время эта концепция продолжена в так называемых non-finished концепциях.

Интересным является взгляд А.Н.Леонтьева. Он считает, что искусство обеспечивает переход значений в смысл. Под значениями подразумевается ясно фиксируемое, всеми примерно одинаково понимаемое, достаточно абстрактное, очищенное от мелочей содержание. А смысл – это лично пережитая, наделенная чертами уникальности, тесно связанная с индивидуальным опытом и поведением семантическая единица. Следовательно, значения внешни и формальны, а смыслы – конкретны, интимны, неповторимы и ценны принадлежностью именно субъективной реальности. При восприятии искусства процесс перевода значений в смысл происходит не в связи с ужасно сложившимися биографическими обстоятельствами, а в ситуации лишь смысловой невыносимости.

Одной из последних теорий, касающихся психологического анализа искусства, является концепция В.М.Аллахвердова¹²⁰, которая основана на теории сознания и ее применении к психологии искусства. Аллахвердов предложил концепцию, которая расширяет границы применения правила гештальтистов: фигура обладает последствием, потому что в дальнейшем даже предъявленная частично воспринимается как фигура. Он доказал, что

¹¹⁹ Жидков В.С., Соколов К.Б. Искусство и картина мира. С.258

¹²⁰ Аллахвердов В.М. Психология искусства или... СПб, 2001

последствием обладает фон, сформулировав такую закономерность: все отвергнутое сознанием имеет тенденцию отвергаться и впоследствии, т.е. механизм сознания стремится повторить однажды сделанный позитивный выбор. Когда механизм сознания принимает решение нечто осознать, то он одновременно принимает решение не осознавать другие возможные догадки, т.е. совершает негативный выбор. Следовательно, позитивный выбор гипотезы всегда предполагает отвержение каких-то других возможных гипотез. При этом оказывается, что сознание не только упорно придерживается однажды позитивно выбранных гипотез, но столь же упорно отказывается от осознания однажды уже отвергнутых. Предложенный взгляд на природу сознания позволяет понять роль эмоций. Психологи всегда связывали эмоции с оценкой. Оценка – это результат сличения, например, ожидаемого с реальным. Следовательно, эмоции – это качественный сигнал, предназначенный для того, чтобы сообщить сознанию о том, о чем само сознание не знает. Любое противоречие, любая двусмысленность включает в работу механизм сознания, сущность которого заключается в том, чтобы избавляться от возникающих противоречий, сгладить когнитивный диссонанс.

Таким образом, согласно рассмотренной точки зрения, художественный текст стимулирует работу сознания над противоречиями и порождает нахождение таких решений (смыслов), которые одновременно с осознаваемыми загадками решает и неосознаваемые. Решение последних и вызывает положительные эмоции. Одновременно с этим общение с произведением обучает читателя/зрителя осознанно преодолевать противоречия и, тем самым, развивает интеллектуальные способности. А самое главное учит смотреть на мир с самых разных точек зрения. Отсюда вытекает главное предназначение искусства в контексте культуры – оно учит творческому восприятию мира. Влияние художественного текста имитирует для читателя и зрителя творческий процесс, порождает эмоциональное переживание инсайта, творческого открытия. А получаемая эмоциональная подзарядка вдохновляет на поиск творческих решений и новых идей во всех областях человеческой жизнедеятельности.

Вопросы для самопроверки

1. С чем связан исторический поворот в исследовании фигуры зрителя?
2. Назовите основные типы читателей/зрителей и охарактеризуйте каждый из них.
3. Подумайте, можно ли рассматривать различные модусы зрителя (наблюдатель, собеседник, сотворец), как специфические динамические этапы процесса взаимодействия зрителя и произведения искусства.
4. В чем состоит отличие художественного переживания от реального, характерного для повседневной жизни?
5. Какие психологические и эстетические механизмы лежат в основе катарсиса?

Тест № 4

Выбрать правильный ответ.

1. Наличие в тексте элементов, функция которых состоит в указании на связь данного текста с другими текстами или же отсылке к определенным историческим, культурным и биографическим фактам, называется

- А) цитатой
- Б) аллюзией
- В) контекстом
- Г) интертекстом

2. Реципиент, обладающий текстуальной компетенцией, способный вступить в диалог с Автором и расшифровать его культурные смыслы и коды обозначается термином

- А) образцовый;
- Б) эмпирический;
- В) идеальный читатель

3. Термин визуальное мышление впервые был введен

- А) Л.С.Выготским;
- Б) Р.Арнхеймом
- В) Г. Мюнстерберг

4. Одна из наиболее разработанных концепций восприятия кино, основанных на рефлексологических представлениях, принадлежит

- А) С.Эйзенштейну
- Б) Н.Ф.Агаджановой
- В) В.Бехтереву

5. Термин «аттракцион» как всякий зрелищный компонент театра, подвергающий зрителя чувственному или психологическому воздействию, опытно выверенному и математически рассчитанному на определенные эмоциональные потрясения, предложил

- А) Ю.М.Лотман
- Б) Л.С. Выготский
- В) С.Эйзенштейн

6. Функции интертекста сводятся к трем основным:

- А) металитературная рефлексия;
- Б) цитирование классиков;
- В) смысловое обогащение текста;
- Г) выстраивание литературной традиции.

7. При восприятии искусства процесс перевода значений в смысл происходит не в связи с ужасно сложившимися биографическими обстоятельствами, а в ситуации лишь смысловой невыносимости. Назовите автора этой точки зрения

- А) Л.С.Выготский
- Б) А.Н.Леонтьев
- В) С.Эйзенштейн
- Г) В.М.Аллахвердов

8. Среди теорий психологического воздействия искусства особое место занимает теория эстетической реакции, автором которой является

- А) Л.С.Выготский
- Б) А.Н.Леонтьев
- В) С.Эйзенштейн
- Г) В.М.Аллахвердов

9. Автором теории вчувствования является

- А) Р.Арнхейм
- Б) Т.Липпс
- В) С.Эйзенштейн
- Г) Г.Мюнстерберг

10. Кто из отечественных психологов предлагал для объяснения процесса восприятия фильма принять существование двух планов или уровней сознания: плана импульсивного поведения и плана объективации

- А) Л.С.Выготский
- Б) Д.Н.Узнадзе
- В) А.Н.Леонтьев
- Г) В.М.Аллахвердов

11. В.Изер предположил, что механизмом, с помощью которого художник вовлекает воспринимающего человека в процесс воссоздания смысла произведения, является наличие в нем так называемых лакун, т.е. человек, вовлеченный в ситуацию встречи с искусством, становится своеобразным со-автором. В настоящее время эта идея нашла свое продолжение в

- А) культурологических концепциях;
- Б) гуманитарных концепциях;
- В) non-finished концепциях.

13. Человек, вступивший в субъект-субъектное отношение с культурным артефактом, когда он из неорганического конструкта превращается в некий анимистический живой организм, наделенный рядом душевных и духовных свойств называется

- А) наблюдателем;
- Б) собеседником;
- В) со-творцом.

ТЕМА 9. Этапы развития фотографии: от отображения к конструированию психологической реальности

1. История возникновения фотографии.
2. Фотография как продолжение взгляда.
3. Фотография как способ конструирования реальности.
4. Теоретические взгляды Р.Барта.

Ключевые слова: дагерротип, негативно-позитивный метод, оригинал, репродукция, фотообраз, фотоязык, фотография как новый способ интеракции с миром и новый вид визуального искусства, Operator, Spectrum, Spectator.

Основоположниками фотографии считают французского художника и изобретателя Л.Дагера и английского ученого и мастера фотоискусства У.Г.Ф.Толбота. Л.Дагер, используя опыты Н. Ньепса, в 1839г. разработал первый пригодный способ фотографирования – дагерротипию, где светочувствительным веществом служил иодид серебра. Толбот предложил негативно-позитивный метод с использованием бумажных негативов, отпечатки с которых можно было тиражировать и применение именно этого метода можно считать началом современной фотографии. Фотография становилась все более и более популярной, несмотря на то, что не все могли позволить себе иметь такую дорогую технику и, тем более, не все могли овладеть сложным процессом изготовления фотографического снимка.

В это время фотография рассматривалась как результат отражения, копирования и точного воспроизведения реальности в таких деталях и подробностях, которые даже человеческий глаз не в состоянии заметить. Считалось, что открытие фотографии имеет высокое значение для науки и весьма ограниченное для искусства. По словам Ш.Бодлера появление фотографии – «это акт жаждущего отмщения Бога, который послал на землю Дагера как своего мессию, удовлетворив просьбу вульгарной толпы, жаждущей искусства как точного воспроизведения природы». Ш.Бодлер называл фотографию явлением «материального прогресса», несовместимого с понятием Прекрасного, и отводил ей роль «смирненной служанки науки и искусства», призванной выполнять документальную функцию. Бодлер писал: «Но если ей будет дозволено покуситься на область неуловимого, на плоды воображения, на всё то, что дорого нам лишь своей причастностью к человеческой душе, - тогда горе нам!»¹²¹. Его слова оказались отчасти пророческими, фотография обратилась к области Неуловимого, Воображаемого, Психического, Символического и это обусловило следующий период ее развития.

Новый этап развития фотографии, связанный со статусом фотографии и с ее взаимоотношениями с искусством, был направлен на самоопределение фотографии, которое могло быть достигнуто за счет расширения уже

¹²¹ Бодлер Ш. Об искусстве. М, 1986.

существующих рамок. Фотография, только возникнув, очутилась в культурной среде, весь визуальный опыт которой был оформлен и маркирован живописью. Зрение всех участников культурной жизни и художественного процесса было предопределено художественной традицией и канонами живописи. Фотограф, легализуя свое существование в общем художественном пространстве, вписывал свое творчество в те перспективы, которыми традиционно пользовались живописцы. В наши задачи не входит анализ взаимоотношений живописи и фотографии, подчеркнем лишь, что при обсуждении этого вопроса высказывались различные точки зрения: от рассмотрения фотографии как «вырождающейся живописи» (Деларош) до признания ее разновидностью современной живописи, углубляющей её функции, модификацией живописи, изменяющей социально-культурную и художественно-эстетическую значимость традиционной живописи. В целом спор шел в рамках различия/сходства живописи и фотографии как в эстетической плоскости (идея - образ), так и в функциональной (оригинал - репродукция).

На этом этапе за фотографией (а скорее за фотографом) признавалась способность выбирать объект изображения, изменять его, продуцировать оригинал, а не копию, именно это привело к изменению статуса фотографа, приблизив его к статусу художника. При восприятии фотографии акценты устойчивого внимания и извлекаемого смысла распределяются через опознание заданных автором визуальных доминант и того, что их дополняет, поддерживает, окружает. Восприятие внутренних отношений в такой фотографии с точностью воспроизводит логику заданной автором иерархии значимости, начиная с объекта внимания и заканчивая фоном¹²². Следовательно, фотограф создаёт язык, которым выражает свою мысль, чувства, идеи и с помощью которого он может транслировать собственную картину мира, и «оставить в материальном изображении живой свет личности», а фотография существует как различимая и полноценная художественная практика, отношение которой к живописи регулируется не первородством последней, а ситуативным контекстом самого художественного акта. На этом этапе фотография позиционировала себя как искусство, изменяющее и трансформирующее реальность, способное характеризоваться не только в терминах документальности и репортажности, но и художественности, которые сливаются и перекрывают друг друга.

Третий этап связан с бесспорным признанием того, что фотография – феномен культуры, способный конструировать и создавать социальную и психическую реальность. В этом контексте нас будет интересовать, прежде всего, школа сюрреализма, которая пыталась осуществлять сюрреалистическими средствами *реставрацию* если не самой реальности, то своего *мировидения*. Сюрреалисты сразу признали фотографию своей. Автоматизм механического участия человека в фотографической фиксации действительности и, одновременно, субъективная спонтанность фотозрения,

¹²² Бекус Н. Соматическая идентичность. Фотографические поиски. //http: photoscape.by

синектоха¹²³ как доминирующая фигура фотографической визуальности, безграничные монтажные возможности - фотографизм как таковой совпадает с сюрреалистическим проектом не *воссоздания* (представления) реальности, но *создания* (иной) реальности.

Таким образом, на основании предложенного нами критерия можно выделить 3 этапа развития фотографии:

1. фотография как техническое изобретение и способ отражения (копирования) реальности;
2. фотография как «среднее» искусство и средство преобразования и трансформации мира;
3. фотография как визуальный, социокультурный феномен и способ конструирования социально-психологической реальности.

Теоретические взгляды Р.Барта.

Р.Барт рассматривал фотографическое изображение как полисемичный образ, утверждая, что фотография открыта различным толкованиям и интерпретациям, которые обусловлены **отчасти** содержанием, **отчасти** контекстом и **всегда** тем, что привносит в нее читатель. Фотография балансирует между различными смысловыми полюсами «Наши фото не просто сопровождают печатный текст они помогают лучше понять его. Прямое обращение к глазу, где только это возможно, дополнит печатное слово с его обращением к разуму».

Р.Барт полагал, что фото «может быть предметом трех способов действия, троякого рода эмоций или интенций: его делают, претерпевают (будучи заснятым) и разглядывают»¹²⁴, т.е. он выделял 3 субъекта фотографического опыта:

- Operator – фотографирующий, снимающий человек;
- Spectrum – фотографируемый, снимающийся человек;
- Spectator - рассматривающий фотографии человек.

Барт, не склонный отождествлять фотографию и искусство, проводил следующую аналогию. В продуктах подражательных искусств «содержится два сообщения: денотативное, то есть собственно аналог реальности, и коннотативное, то есть способ, которым общество в той или иной мере дает понять, что оно думает о ней»¹²⁵. Как справедливо замечает В.Круткин «это близко к тому, что называют еще контентным и контекстным в изображении»¹²⁶

¹²³ Синектоха – фигура, допускающая употребление части вместо целого.

¹²⁴ Барт Р. Camera lucida: комментарии к фотографии. М: Ad Marginem, 1997.

¹²⁵ Барт Р. Фотографическое сообщение//Система моды: статьи по семиотике культуры. М, 2003. С.380.

¹²⁶ Круткин В. Фотографический опыт и его субъекты//Визуальная антропология: новые взгляды на социальную реальность. Саратов: Научная книга, 2007. С.55.

ТЕМА 10. Фотография как инструмент психотерапевта.

1. Функции фотографии.
2. Основное содержание фототерапии.
3. Реконструирующая фототерапия Р.Мартин

Ключевые слова: функции фотографии, фиксирующая, эмоциональная, терапевтическая, эстетическая, расширения пространства, сокращения дистанции, фототерапия, самопрезентация, нарратив, трансформация травматического опыта.

В.В. Нуркова выделяет такие функции фотографии как:

- обретение субъектом новых форм телесной идентичности,
- идентификация социумом своих членов,
- отражение, открытие, конструирование (иногда искажение) новых физических и социальных миров;
- символическое обладание;
- психологическая экспансия;
- объективация и опосредование индивидуальной и коллективной автобиографической памяти¹²⁷.

Фотография выступает как средство записи (архивации прошлого) и расшифровки реальности. Она предоставляет доказательства того, что какое-либо событие действительно произошло, и что кто-то действительно имел место быть. В связи с этим фотография – это исторический документ. Благодаря фотографиям человек имеет возможность визуально познакомиться с событиями прошлого и со своими прауродителями - предками - прабабушками и прадедушками, следовательно, с помощью фотографий мы осознаем непрерывность жизни и времени, осуществляем связь поколений, чувствуем себя частью семейного рода. Как утверждает Джойн Ховард, характеризуя эффективные семьи, у них «есть чувство связи поколений, т.е. члены семьи чувствуют нечто, с чем они связаны, что было до них, и будет, когда они умрут»¹²⁸.

Это чувство принадлежности дает человеку ощущение порядка, уверенности, солидарности и уважения к предкам. Актуализация чувства Мы приводит к осознанию собственной целостности, а как считает Б.Хеллингер «только на основе этой целостности мы можем развить себя»¹²⁹.

В связи с этим, на наш взгляд, можно ввести понятие семейная идентичность, которое будет отражать сознательное или бессознательное отождествление себя с семейным родом, с определенной семейной системой. При этом под семейной системой мы будем понимать не только конкретную семью, в которой происходит первичная социализация, но и

¹²⁷ Нуркова В.В. Зеркало с памятью М, 2006. С.12-13.

¹²⁸ Гринберг Дж. Управление стрессом. СПб: Питер, 2004. С.397.

¹²⁹ ¹²⁹ Хеллингер Б. Порядки любви: разрешение семейно-системных конфликтов и противоречий. М: из-во института Психотерапии. 2001ю. с.215

трансгенерационные связи поколений, «трансгенерационную контекстуальную психогенеалогия», о которой пишет А.А.Шутценбергер¹³⁰.

Кроме того, фотография в повседневной жизни представляет собой средство фиксации жизненного пути индивида: мы фотографируем значимые этапы развития (рождение, появление первых зубов, первую улыбку, первые самостоятельные шаги, школа, свадьба, профессиональные достижения). Тем самым мы имеем наглядное подтверждение непрерывности и тождественности индивидуального бытия.

При этом фотография включает обязательства. Люди чувствуют, что они не могут пропустить какие-либо события, иначе возможности фотографирования будут упущены¹³¹. Фотография является результатом практики активной сигнификации: тот, кто фотографирует, - отбирает, структурирует и формирует то, что собирается зафиксировать. Речь идет о попытках конструировать биографические события.

Документирование жизненных событий для многих связано с созданием семейного альбома. Однако он, по сути, является идеологическим конструктом, поскольку содержащиеся в нем фотографии, во-первых, фиксируют только определенные моменты жизни, а, во-вторых, эти фотографии подвергаются тщательному редактированию. Это делается для того, как считает Р.Мартин, чтобы сформировать миф о счастливой семье¹³². Семейный альбом выступает своеобразным документом по PR: люди демонстрируют его другим, как бы убеждая всех, что у них все нормально. Кроме того, семейный альбом является посредником между самими членами семьи, помогая им ощутить свою принадлежность к определенной семейной системе, солидарность в противостоянии окружающему миру, вызвать у них удовлетворенность своими достижениями и убедиться в семейной гармонии и сплоченности.

Рассматривание семейного альбома часто вызывает ностальгию, связанную с потребностью в возвращении домой, в идеальное прошлое, свободное от противоречий, где все было на своем месте и вполне реально.

Несмотря на то, что фотографии в семейных альбомах представляют собой «глянцевые картинки», отражающие наиболее поверхностный смысл событий, вместе с тем семейные альбомы служат для психологов ценным источником биографического материала, т.к. являются для любого человека стимулом для сочинения историй о своем прошлом, выявляют систему ценностей и смыслов. Исследования семейной системы помогают клиенту понять, как его прошлое влияет на настоящее.

¹³⁰ Шутценбергер А.А. Синдром предков

¹³¹ Urry J. Tourism, Culture and Social Inequality // The Sociology of Tourism. Theoretical and Empirical Investigations / Ed.by Y.Apostolopoulos, S. Leivadi and A. Yiannakis - L, NY: Routledge, 1996. P.118-119.

¹³² Мартин Р. Наблюдение и рефлексия: возвращение взгляда, отреагирование воспоминаний и представление будущего посредством фотографии // Арт-терапия в эпоху постмодерна. СПб: Речь, 2002. С.203

Оживление воспоминаний укрепляет идентичность и помогает осознать свою уникальность. Понятие формирующего взгляда было использовано такими теоретиками как Винникотт, Лакан, Фокольт. Все они пытались понять, каким образом механизм отражения позволяет сформировать идентичность человека. Формируясь первоначально неосознанно во множестве отражающих нас зеркал, мы продолжаем затем постигать свою идентичность посредством языка и культуры и становимся субъектами различных социальных дискурсов, которые продолжают ее конструировать. Как известно, Лакан пишет о стадии зеркала, с которой начинается усвоение ребенком гендерной субъективности и ассоциирование себя с определенным символическим порядком¹³³. Смотрясь в зеркало, ребенок видит не себя, но гештальт – тотальный внешний образ субъекта. Расхождение между визуальным гештальтом и ощущаемой субъективной реальностью означает, что образ Я одновременно является буквальным образом и идеализированной репрезентацией, поскольку включает ту целостность и те умения, которыми ребенок не обладает. Фаза зеркала является началом процесса идентификации ребенка, предполагающим формирование у него зависимости от своей репрезентации, каковой является его физический облик.

Поскольку жизнь запечатлена на фотографиях далеко не полностью, можно предположить, что имеющиеся фото отражают только часть Я-концепции. Однако с ее помощью можно реконструировать прошлые события, отражающие множество наших Я-образов или субличностей (Ассаджоли). Множественность Я связана с разными видами опыта и теми ролями, которые мы играем в разных обстоятельствах, выступая перед разными аудиториями. Следовательно, посредством фото можно деконструировать систему репрезентаций и сконструировать новую систему значений.

Рассматривание фотографий и семейных альбомов может играть терапевтическую роль, а сам процесс фотографирования, по мнению Розы Мартин, позволяет клиенту ощутить себя центром внимания, что само по себе может быть терапевтическим¹³⁴.

В последнее время в арттерапии наряду с такими направлениями как драмотерапия, сказкотерапия, маскотерапия, музыкальная, танцевально-двигательная терапия, библиотерапия появилось новое направление – фототерапия.

Фототерапия связана с применением фотографии для решения разного рода психологических проблем, а также для развития и гармонизации личности. Фотография может быть средством самовыражения и самопознания, социализации и "эмоционального воспитания", принося значительную пользу психическому и физическому здоровью самых разных людей. В фотографии может происходить соприкосновение и соединение

¹³³ Лакан, 1977

¹³⁴ Арт-терапия с210

реальности и фантазии. Благодаря своим игровым возможностям фотография может приносить удивительное ощущение свободы, которое переживает во время игры ребенок. Фотографирование часто связано с самопрезентацией - представлением себя в определенном образе реальной или воображаемой аудитории. И хотя мы часто не осознаем, в какой мере при это наши внешность и поведение изменяются, а "сценарий" разыгрываемой перед фотоаппаратом не ведом, в это время все равно происходит нечто, напоминающее мини-спектакль, воздействие которого и на его участников, и на зрителей порой весьма значительно.

Таким образом, основным содержанием фототерапии является создание или восприятие фотографических образов, дополняемое их обсуждением и разными видами творческой деятельности, включая изобразительное искусство, движение и танец, драматическое исполнение, художественные описания.

Реконструирующая фототерапия Розы Мартин.

Использование фотографии позволяет объективировать переживания и дает возможность клиенту увидеть себя, принять и осознать свои чувства. В конечном счете, достигается интеграция отчужденных или отрицаемых клиентом аспектов своего Я и более глубокое понимание, кем он является на самом деле. Все это связано с раскрытием клиента в контексте психотерапевтических отношений, не только с возможностью рассказать психотерапевту о том, что он считает для себя постыдным и старается скрыть от окружающих, но и с возможностью увидеть это и тем самым лишить той власти, которую оно имеет над клиентом. Таким образом, клиент может рассказать о том, о чем он раньше не рассказывал, увидеть нечто раннее ему не видимое и актуализировать те чувства, которые раньше он актуализировать не решался. Клиент может благодаря этому осознать динамику отношений силы и беспомощности, идентифицируясь с разными ролями, а также значительно расширить диапазон своих возможностей и понять скрытые стороны своего Я. Посредством проигрывания различных связанных с прошлым ситуаций, клиент может осознать, что он являлся и является предметом институционального и семейного манипулирования и понять разные фрагменты своего Я, возникшие как результат проецирования на него потребностей и взглядов других людей.

Для фототерапии важно зафиксировать тот момент прошлого, с которым связаны текущие проблемы клиента, и найти возможность трансформации травматического опыта в позитивное переживание клиентом своего Я.

Основным моментом фототерапии, реконструирующей терапии, по мнению ее автора Розы Мартин, является важность трансформации, которая связана с иным бытием и иным действием – не только с новым переживанием когда-то пережитой боли, дистресса и травм, но таким их переживаниям, которые ведут к новым результатам здесь-и-сейчас. В определенный момент, здесь-и-сейчас, клиенту дается возможность сказать или сделать то, что он раньше никогда не говорил и не делал, быть тем, кем

он раньше не был, сделать нечто совершенно не так, как раньше. Это часто является моментом освобождения, и для того, чтобы психотерапия являлась достаточно успешной, подобная трансформация должна иметь место и должна быть отражена на фотографиях.

При этом фототерапия предполагает обязательное соблюдение правила конфиденциальности отношений клиента и специалиста. Фотография обеспечивает «картографирование сессий». Нередко, как пишет Мартин, снимки вызывают у клиента удивление, поскольку отражают тот материал, который был им вытеснен. Однако они продолжают существовать, и тем самым являются маркерами пережитого раньше, обеспечивая возможность его реконструирования и напоминая о том, что произошло в ходе сессии.

Имея возможность видеть множество созданных в ходе фототерапии снимков и осознавая изменчивость их смыслов, клиент может постичь комплексный характер своего Я. Это освобождает его от необходимости найти свое идеальное Я и убеждает в том, что оно – не что иное, как процесс.

Таким образом, фототерапия объединяет в себе фотографию как новый вид визуального искусства и психотерапию и выходит за рамки сложившихся теорий. Фототерапия является инструментом утверждения творческого взгляда человека на самого себя, открытия посредством закона отражения множества перспектив постижения того, кем он является на самом деле. Разыгрывая различные роли, отражающие составляющие личность культурные и исторические формации, запечатлевая себя в этих ролях и обсуждая их, человек вырабатывает в себе способность к активному восприятию самого себя, созданию новых систем значений и новых историй о себе.

Вопросы для самопроверки:

1. Прокомментируйте путь развития фотографии от отображения к конструированию реальности.
2. Назовите основные положения теории Р.Барта относительно фотографического изображения.
3. Раскройте с помощью примеров основные функции фотографии.
4. Почему фототерапия Р.Мартин имеет название «реконструирующая»?

Творческое задание №1. Написать эссе на тему: «Психологический смысл фотографии в повседневной жизни»

Тест №5

Выбрать правильный ответ.

1. Основоположниками фотографии принято считать
 - А) французского художника и изобретателя Дагера
 - Б) французского изобретателя Ньепса
 - В) английского физика, химика и мастера фотоискусства Толбота

2. Рассмотрение фотографии как средства преобразования и трансформации мира можно рассматривать как
- А) первый этап становления фотографии;
 - Б) второй этап становления фотографии;
 - В) третий этап становления фотографии;
3. Автор выделения 3-х различных субъектов фотографического опыта является
- А) Р.Арнхейм;
 - Б) С.Зонтаг;
 - В) Р.Барт
4. Возможность проследить связь времен и зафиксировать прошлое составляет сущность следующей функции фотографии:
- А) обретение субъектом новых форм телесной идентичности,
 - Б) отражение, открытие, конструирование (иногда искажение) новых физических и социальных миров;
 - В) объективация и опосредование индивидуальной и коллективной автобиографической памяти
5. Демонстрация фотографий известных людей или мест составляет содержание следующей функции фотографии:
- А) идентификация социумом своих членов,
 - Б) отражение, открытие, конструирование (иногда искажение) новых физических и социальных миров;
 - В) психологическая экспансия;
 - Г) символическое обладание.
6. Какой известный психоаналитик, рассматривая процесс развития человека, выделяет в нем стадию зеркала
- А) З.Фрейд;
 - Б) Ж.Лакан
7. Укажите то, что не относится к арттерапии
- А) драмотерапия,
 - Б) сказкотерапия,
 - В) ароматерапия;
 - Г) маскотерапия
8. Основным моментом реконструирующей фототерапии терапии, по мнению ее автора Розы Мартин, является важность
- А) трансформации
 - Б) переживания
 - В) осознания

Темы семинарских занятий

Семинар 1. Виртуальный мир искусства как психологическая реальность

1. Предмет психологии искусства.
2. Искусство как динамическая система (взгляды Ю.М.Лотмана на природу искусства)
3. Искусство и картина мира.
4. Анализ постмодернизма как социокультурной ситуации современного этапа развития цивилизации.
5. Искусство и религия.

Рекомендуемая литература

1. Арт-терапия в эпоху постмодерна. Под ред. А.И.Копытина. СПб, 2002. 234с.
2. Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб: "Искусство - СПб", 1998, 704 с.
3. Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма. СПб, 2000
4. Постмодернизм: энцикл./Под ред. А.А.Грицанова, М.А.Можейко. Минск, 2001
5. Серов В.А. Цвет культуры. М, 2003.
6. Тарасов Г.С. О психологии искусства //Вопр. 1992, №1. С.105-111
7. Хренов Н.А. Социальная психология искусства: переходная эпоха. М, 2005. 624с

Семинар 2. Искусство как мир опыта

1. Интрапсихический мир переживаний
2. Множественность Я у Канта и Джеймса.
3. Я-реальное, Я-идеальное в концепции К.Роджерса.
4. I и Me в теории Обобщенного Другого Мида.
5. Различные модусы Я во взглядах Розенберга.
6. Я- ценностное.

Рекомендуемая литература

1. Аллахвердов В.М. Психология искусства. Эссе о тайне эмоционального воздействия художественных произведений. СПб: ДНК, 2001. 200с.
2. Василюк Ф.Е. Психология переживания. М, 1984
3. Василюк Ф.Е. Переживание и молитва. М, 2005.
4. Иванов М.В. Психологический смысл искусства. Комментарий к «Психологии искусства» В.М. Аллахвердова. СПб: ДНК, 2001, С.103-156
5. Рягузова Е.В., Черняева Т.И. Искусство как мир опыта. //Вопросы психологии творчества. Межвуз. сб. научных статей. Саратов, 2005. Вып. 7. С.42-50
6. Хьелл Л., Зиглер Д. Теории личности СПб: Питер, 1997.
7. Холл К.С., Линдсей Г. Теории личности. М, 1997

Семинар 3,4,5. Социально-психологические функции искусства

1. Специфика познавательной функции искусства.

2. Психотерапевтическая функция искусства.
3. Эмоциональность искусства.
4. Коммуникативная функция искусства.
5. Развивающая функция искусства.

Рекомендуемая литература

1. Бахтин М.М. Искусство и ответственность <http://www.philosophy.ru/library/bahtin/otv.html>
2. *Бахтин М.М.* Философия поступка. М, 1996.
3. Выготский Л.С. Психология искусства. М: Искусство, 1986. 573 с.
4. Даниленко О.И. Индивидуальность в контексте культуры: психология душевного здоровья. Учебное пособие. СПб: изд-во Санкт-Петербургского университета, 2008. 193с.
5. Дорфман Л.Я. Эмоции в искусстве: теоретические подходы и эмпирические исследования. М: Смысл, 1997.
6. Знаков В.В. Психология понимания: проблемы и перспективы. М, 2005. 448с.
7. Приходько А.И. Проблема эмоций в зарубежной социальной психологии //Вопросы психологии, 2009. №1. С. 141-152.
8. Рягузова Е.В. Искусство как постижение себя //Известия Саратовского университета. Новая серия. Философия. Психология. Педагогика, 2009. том 9, выпуск 2. С.73-78. ISSN 1814-733X ISSN 1819-7671 С.82-87.
9. Рягузова Е.В. Социальная психология искусства: полилог с Другими и диалог с собой. Саратов: Приволжское изд-во, 2010.
10. Семенов В.Е. Искусство как межличностная коммуникация. СПб: изд-во Санкт Петербургского университета, 1995.

Семинар 6. Психологический анализ фигуры автора

1. Сущность биографического метода.
2. Геносоциогамма - разновидность биографического метода.
3. Вдохновение как творческое состояние.
4. Гениальность - «дегенеративный психоз» (концепция Ч.Ломброзо).
5. Норма, патология, гениальность, безумие.

Рекомендуемая литература

1. Гончаренко Н.В. Гений в искусстве и науке. М, 1991, С.351-369
2. Ломброзо Ч. Гений и помешательство.
3. Мещеркина Е.Ю. Биографический метод в социологии
4. Страхов И.В. Психология творчества. Саратов, 1999.
5. Шутценбергер А.А. Синдром предков: трансгенерационные связи, семейные тайны, синдром годовщины, передача травм и практическое использование геносоциогаммы. М, 2005

Семинар 7. Текст, контекст, интертекст

1. Текст – маркер эпохи.
2. Полисемичность и гетерохронность текста.
3. Художественное произведение как информационный ресурс.
4. «Текстовое удовольствие» (концепция Р.Барта).

Рекомендуемая литература

1. *Барт Р. S/Z.* 2001
2. *Барт Р. Удовольствие от текста.* 1987.
3. *Ролан Барт. Введение в структурный анализ повествовательных текстов (1966)* (перевод Г.К. Косикова, 1987, 2000)
4. Фатеева Н.А. Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов. М., 2000. С.16.
5. Фуко М. Кризис европейских наук и трансцендентальная феноменология.

Семинар 8. Фотография как способ воссоздания реальности и визуальный текст

1. Фотография – новое видение мира.
2. Структура фотографического изображения.
3. Функции фотографии
4. Взгляды Р.Барта и С.Зонтаг на фотографию.
5. Фотография и биография

Рекомендуемая литература

1. *Арнхейм Р. О природе фотографии. Новые очерки по психологии искусства.* М.: Прометей, 1994.
2. *Арт-терапия в эпоху постмодерна.* Под ред. А.И.Копытина. СПб, 2002. 234с.
3. *Барт Р. Camera Lucida.* – М.: Ad Marginem, 1997.
4. *Визуальная антропология: новые взгляды на социальную реальность.* Саратов: Научная книга, 2007.
5. *Зонтаг С. Взгляд на фотографию //Мир фотографии Составители: В. Стигнеев, А.Липков. Москва, Планета, 1998.*
6. *Круткин В.Л. Антологический смысл фотографий семейного альбома //Ж социологии и социальной антропологии, 2005, т.8, №1, С.171-178*
7. *Нуркова В.В. Зеркало с памятью. Феномен фотографии. Культурно-исторический анализ М: изд-во РГГУ, 2006. - 288с.*
8. *Петровская Е. Непроявленное: очерки по философии фотографии.* М, 2004
9. *Савчук В.В. Философия фотографии.* СПб, 2005
10. *Рягузова Е.В. Семейные лики идентичности //Проблемы психологической науки в XXI веке: Материалы юбилейной межд. научно-практ. конф. Саратов, 2006. С. 132-134.*
11. *Рягузова Е.В. Социальная психология искусства: полилог с другими и диалог с собой.* Саратов: Приволжское изд-во, 2010.

12. Рягузова Е.В. Психологические перекрестки фотографии и биографии. //Альманах современной науки и образования. Тамбов: Грамота, 2008. №10 (17), часть 2. С. 148-150.ISSN 1993-5552

13. Slater, D. 'Photography and modern vision: the spectacle of "natural magic"', in C. Jenks (ed) Visual Culture. London: Routledge, 1995.

Семинар 9. Психологические особенности реципиента, зрителя, читателя, публики.

1. Характеристика идеального читателя/зрителя.
2. Психологические особенности аудитории.
3. Сравнительный анализ механизмов заражения толпы и аудитории.
4. Кино как массовое искусство.

Рекомендуемая литература

1. *Эйзенштейн С.* Психологические вопросы искусства./Под ред. Е.Я.Бассина. М: Смысл, 2002, 335с.
2. Staiger J. Interpreting Films. Studies in the Historical Reception of American Cinema (Princeton University Press,1992), p25
3. Жидков В.С., Соколов К.Б.
4. Гращенкова И.Н. Кино серебряного века. М, 2005
5. Семенов В.Е. Искусство как межличностная коммуникация. СПб: изд-во Санкт Петербургского университета, 1995.

Семинар 10. Психологические теории эстетического воздействия

1. Концепция эстетической реакции Л.С.Выготского.
2. Визуальное мышление во взглядах Р.Арнхейма.
3. Монтаж аттракционов С.Эйзенштейна.
4. Концепция В.М.Аллахвердова.

Рекомендуемая литература

1. *Аллахвердов В.М.* Психология искусства. Эссе о тайне эмоционального воздействия художественных произведений. СПб: ДНК, 2001. 200с.
2. *Арнхейм Р.* Новые очерки по психологии искусства. М: Прометей, 1994
3. *Арнхейм Р.* Визуальное мышление //Хрестоматия по общей психологии. М, 1981, С.97-107
4. *Выготский Л.С.* Психология искусства. М: Искусство, 1986. 573с.
5. *Эйзенштейн С.* Психологические вопросы искусства./Под ред. Е.Я.Бассина. М: Смысл, 2002, 335с.

ПЕРСОНАЛИИ (к курсу «ПСИХОЛОГИЯ ИСКУССТВА»)

АЛЛАХВЕРДОВ Виктор Михайлович – доктор психологических наук, профессор. Президент Санкт-Петербургского психологического общества. Автор оригинальной концепции психологики, в рамках которой дается нестандартное объяснение различных феноменов: порогов чувствительности, забывания, инсайта, защитных механизмов личности. Автор психологической теории, объясняющей природу эмоционального воздействия произведений искусства.

АРНХЕЙМ (Arnheim) Рудольф (род. 15 июля 1904) — американский психолог, один из создателей современной психологии искусства. Получил степень доктора философии в Берлинском университете (1928). Работал в Международном институте учебных фильмов в Риме (1933— 1938). В 1940 г. переехал в США, преподавал в ряде высших учебных заведений, с 1968 г.— профессор психологии в Центре визуальных искусств при Гарвардском университете. Член Американской психологической ассоциации (избирался президентом отделения психологии искусства) и других психологических обществ. Р. Арнхейм — ведущий специалист в области изучения функциональных и структурных особенностей визуального мышления (сам термин «визуальное мышление» введен Арнхеймом), его работы положили начало современным исследованиям роли образных явлений в познавательной деятельности.

БАРТ Ролан (Barthes) Ролан (1915-80), французский культуролог семиотического направления. Исследователь языков литературы, моды, рекламы, фотографии, автор книг «Мифологии» (1957), «Система моды» (1967), «С/З» (1970), «Фрагменты любовного дискурса» (1977), «Камера люцида» (1980).

БЕХТЕРЕВ Владимир Михайлович (1857-1927) – российский невропатолог, психиатр, рефлексолог, физиолог и психолог. Доктор медицины (1881), профессор (с 1894). Окончил гимназию (1873) и Медико-хирургическую академию (1878) в Петербурге. С 1878 г. работал на кафедре нервных и душевных болезней Петербургской медико-хирургической академии. В 1884 г. стажировался по невропатологии и психиатрии в Германии (у В. Вундта и др.), Франции (у Ж. Шар-ко) и Австрии (у Т. Мейнерта и др.). С 1885 г. работал ординарным профессором и зав. кафедрой психиатрии Казанского университета, заведовал психиатрической клиникой окружной лечебницы Казани. В 1885 г. создал первую в России экспериментальную психофизическую лабораторию. В 1890 г. разработал новый вариант метода самовнушения («Бехтерева методика самовнушения»), В 1892 г. организовал в Казани первое в России Общество невропатологов и психиатров, ориентированное на комплексное изучение психических процессов. В 1893 г. основал первый русский журнал по неврологии: «Неврологический вестник». С 1893 по 1913 г. работал профессором невропатологии и психиатрии и зав. кафедрой Петербургской медико-хирургической (военно-медицинской) академии. С 1897 г. преподавал также в Женском медицинском институте. Организовал в Петербурге Общество

психоневрологов и Общество нормальной и экспериментальной психологии и научной организации труда. Редактировал журналы «Обозрение психиатрии, неврологии и экспериментальной психологии», «Изучение и воспитание личности», «Вопросы изучения труда» и др. В 1908 г. организовал и возглавил Психоневрологический институт – оригинальное неправительственное заведение, многочисленные и разнообразные структуры которого были ориентированы на комплексное изучение человека и интеграцию науки, образования и практической деятельности. В 1918 г. организовал и возглавил Государственный институт по изучению мозга и психической деятельности (позже – Государственный рефлексологический им. В.М. Бехтерева, затем Институт по изучению мозга). Основал в Петрограде несколько институтов, клиник, бюро и т.п. Организовал и руководил Государственной психоневрологической академией. Исследовал ряд психиатрических, неврологических, физиологических, морфологических и психологических проблем. Ориентировался на комплексное изучение проблем мозга и человека. Осуществляя реформацию современной психологии, разработал собственное учение, которое последовательно обозначал как объективную психологию (с 1904), затем как психорефлексологию (с 1910) и как рефлексологию (с 1917). Уделял особое внимание разработке рефлексологии как комплексной науки о человеке и обществе (отличной от физиологии и психологии), призванной заменить психологию. Широко использовал понятие «нервный рефлекс». Ввел в оборот понятие «сочетательно-двигательный рефлекс» и разработал концепцию этого рефлекса. Открыл и изучил проводящие пути спинного и головного мозга человека, описал некоторые мозговые образования. Установил и выделил ряд рефлексов, синдромов и симптомов. Описал некоторые болезни и разработал методы их лечения («Бехтерева постэнцефалитические симптомы», «Бехтерева психотерапевтическая триада», «Бехтерева фобические симптомы» и др.). Создал лекарственные препараты («микстура Бехтерева» и др.). Многие годы исследовал проблемы гипноза и внушения. Более 20 лет изучал вопросы полового поведения и воспитания ребенка. Многократно критиковал учения З. Фрейда, А. Адлера и другие психоаналитически ориентированные доктрины. Но вместе с тем способствовал проведению теоретических, экспериментальных и психотерапевтических работ по психоанализу, (А.С.Грибоедов, А.К.Ленц, В.Н.Мясищев, И.А.Перепель, Т.К.Розенталь и др.), которые осуществлялись в плановом порядке в возглавляемом им Институте по изучению мозга и психической деятельности. Подготовил когорту российских психиатров и невропатологов. Автор книг: «Роль внушения в общественной жизни» (1898); «Психика и жизнь» (1902); «Объективная психология» (1904); «Психорефлексология» (1910); «Гипноз, внушение и психотерапия» (1911); «Общая диагностика болезней нервной системы» (тт. 1-2, 1911-1915); «Общие основы рефлексологии человека» (1917); «Рефлексология» (1918); «Коллективная рефлексология» (1921); «Внушение и воспитание» (1923); «Объективное изучение личности» (1923); «Психология, рефлексология и

марксизм» (1925); «Проводящие пути спинного и головного мозга» (1926); «Мозг и его деятельность» (1928) и многих др.

ВЫГОТСКИЙ Лев Семенович (1896-1934) – российский психолог, внесший большой научный вклад в сферу общей и педагогической психологии, философию и теорию психологии, психологию развития, психологию искусства, дефектологию, Автор культурно-исторической теории поведения и развития психики человека. Профессор (1928). Окончив юридический факультет Первого государственного московского университета и одновременно историко-филологический факультет Народного университета А.Л. Шанявского (1913–1917), преподавал с 1918 по 1924г. в нескольких институтах Гомеля (Белоруссия). Играл важную роль в литературной и культурной жизни этого города. Еще в дореволюционный период Выготский написал трактат о «Гамлете», где звучат экзистенциальные мотивы об извечной «скорби бытия». Организовал психологическую лабораторию в Педагогическом училище Гомеля и приступил к работе над рукописью учебника по психологии для учителей средних школ («Педагогическая психология. Краткий курс», 1926 г.). Являлся бескомпромиссным сторонником естественнонаучной психологии, ориентированной на учение И.М. Сеченова и И.П. Павлова, которое он считал фундаментом для выстраивания новой системы представлений о детерминации человеческого поведения, в том числе при восприятии произведений искусства. В 1924 г. Выготский переезжает в Москву, становится сотрудником Института психологии МГУ, директором которого был назначен К.И. Корнилов и перед которым была поставлена задача перестройки психологии на основе философии марксизма. В 1925 г. Выготский публикует статью «Сознание как проблема психологии поведения» (Сб. «Психология и марксизм», Л.-М., 1925) и пишет книгу «Психология искусства», в которой обобщает свои работы 1915-1922 гг. (издана в 1965 и 1968 гг.). К теме искусства впоследствии он возвращается только в 1932 г. в единственной статье, посвященной творчеству актера (и уже с позиций общественно-исторического понимания психики человека). С 1928 по 1932 Выготский работает в Академии коммунистического воспитания им. Н.К. Крупской, где создал психологическую лабораторию на факультете, деканом которого был А.Р.Лурия. В этот период интересы Выготского концентрировались вокруг педологии, которой он пытался придать статус отдельной дисциплины и вел исследования в этом направлении («Педология подростка», 1929-1931). Совместно с Б.Е. Варшавой издал первый отечественный «Психологический словарь» (М., 1931). Однако политическое давление на советскую психологию все возрастало. Работы Выготского и других психологов подвергались в печати и на конференциях резкой критике с идеологических позиций, что очень затрудняло дальнейшее развитие исследований и внедрение их в практику педагогики. В 1930 г. в Харькове была основана Украинская психоневрологическая академия, куда были приглашены А.Н. Леонтьев и А.Р. Лурия. Выготский часто навещал их, но Москву не оставил, т.к. у него в

этот период налаживались отношения с Ленинградским государственным университетом. В последние 2-3 года жизни он занялся формулировкой теории детского развития, создав теорию «зоны ближайшего развития». За десять лет пути в психологической науке Выготский создал новое научное направление, основу которого составляет учение об общественно-исторической природе сознания человека. В начале же своего научного пути он считал, что новая психология призвана интегрироваться с рефлексологией в единую науку. Позднее Выготский осуждает рефлексологию за дуализм, поскольку, игнорируя сознание, она выносила его за пределы телесного механизма поведения. В статье «Сознание как проблема поведения» (1925) он наметил план исследования психических функций, исходя из их роли в качестве неперенных регуляторов поведения, которое у человека включает речевые компоненты. Опираясь на положение К. Маркса о различии между инстинктом и сознанием, Выготский доказывает, что благодаря труду происходит «удвоение опыта» и человек приобретает способность «строить дважды: сперва в мыслях, потом на деле». Понимая слово как действие (сперва речевой комплекс, затем – речевую реакцию) Выготский усматривает в слове особое социокультурного посредника между индивидом и миром. Он придает особое значение его знаковой природе, благодаря чему качественно меняется структура душевной жизни человека и его психические функции (восприятие, память, внимание, мышление) из элементарных становятся высшими. Трактую знаки языка как психические орудия, которые, в отличие от орудий труда изменяют не физический мир, а сознание оперирующего ими субъекта, Выготский предложил экспериментальную программу изучения того, как благодаря этим структурам развивается система высших психических функций. Эта программа успешно выполнялась им совместно с коллективом сотрудников, образовавших школу Выготского. В центре интересов этой школы было культурное развитие ребенка. Наряду с нормальными детьми Выготский большое внимание уделял аномальным (страдающим от дефектов зрения, слуха, умственной отсталости), став основоположником особой науки – дефектологии, в разработке которой отстаивал гуманистические идеалы. Первый вариант своих теоретических обобщений, касающихся закономерностей развития психики в онтогенезе, Выготский изложил в работе «Развитие высших психических функций», написанной им в 1931 году. В этой работе была представлена схема формирования человеческой психики в процессе использования знаков, как средств регуляции психической деятельности – сперва во внешнем взаимодействии индивида с другими людьми, а затем перехода этого процесса извне вовнутрь, в результате чего субъект обретает способность управлять собственным поведением (этот процесс был назван интериоризацией). В последующих работах Выготский делает упор на исследовании значения знака, то есть на сопряженном с ним (преимущественно интеллектуальном) содержании. Благодаря этому новому подходу, он, совместно с учениками, разработал экспериментально обоснованную теорию умственного развития ребенка, запечатленную в его

главном труде «Мышление и речь» (1934). Эти исследования он тесно связывал с проблемой обучения и его воздействия на умственное развитие, охватывая широкий круг проблем, имеющих большое практическое значение. Среди выдвинутых им в этом плане идей особую популярность приобрело положение о «зоне ближайшего развития», согласно которому только то обучение является эффективным, которое «забегает вперед развития», как бы «тянет» его за собой, выявляя возможности ребенка решить при участии педагога те задачи, с которыми он самостоятельно справиться не может. Важное значение в развитии ребенка Выготский придавал кризисам, которые ребенок испытывает при переходе от одной возрастной ступени к другой. Умственное развитие трактовалось Выготским как нераздельно сопряженное с мотивационным (по его терминологии аффективным), поэтому в своих исследованиях он утверждал принцип единства «аффекта и интеллекта», однако реализовать программу исследований, анализирующих этот принцип развития ему помешала ранняя смерть. Сохранились лишь подготовительные работы в виде большой рукописи «Учение об эмоциях. Историко-психологическое исследование», основное содержание которого составляет анализ «Страстей души» Р.Декарта – работы, которая, согласно Выготскому, определяет идейный облик современной психологии чувств с ее дуализмом низших и высших эмоций. Выготский полагал, что перспектива преодоления дуализма заложена в «Этике» Б. Спинозы, однако каким образом удастся перестроить психологию, опираясь на философию Спинозы, Выготский не показал. Труды Выготского отличала высокая методологическая культура. Изложение конкретных экспериментально-теоретических проблем неизменно сопровождалось философской рефлексией. Наиболее ярко это сказалось как в работах о мышлении, речи, эмоциях, так и при анализе путей развития психологии и причин ее кризиса в начале XX века. Выготский полагал, что кризис имеет исторический смысл. Его рукопись, которая была впервые опубликована только в 1982 г., хотя работа была написана в 1927 г., так и называлась – «Исторический смысл психологического кризиса». Этот смысл, как считал Выготский, заключался в том, что распад психологии на отдельные направления, каждое из которых предполагает собственное, несовместимое с другими понимание предмета и методов психологии, закономерен. Преодоление этой тенденции к распаду науки на множество отдельных наук требует создание особой дисциплины «общей психологии» как учения об основных общих понятиях и объяснительных принципах, позволяющих этой науке сохранить свое единство. В этих целях философские принципы психологии должны быть перестроены и эта наука должна быть избавлена от спиритуалистических влияний, от версии, согласно которой главным методом в ней должно стать интуитивное понимание духовных ценностей, а не объективный анализ природы личности и ее переживаний. В связи с этим Выготский намечает (также нереализованный, как и многие другие его замыслы) проект разработки психологии «в терминах драмы». Он пишет о том, что «динамика личности –

это драма». Драматизм выражен во внешнем поведении в том случае, когда происходит столкновение людей, исполняющих различные роли «на сцене жизни». Во внутреннем плане драматизм связан, например, с конфликтом между разумом и чувством, когда «ум с сердцем не в ладу». Хотя ранняя смерть не позволила Выготскому реализовать многие перспективные программы, его идеи, раскрывшие механизмы и законы культурного развития личности, развития ее психических функций (внимания, речи, мышления, аффектов), наметили принципиально новый подход к коренным вопросам формирования этой личности. Это существенно обогатило практику обучения и воспитания нормальных и аномальных детей. Идеи Выготского получили широкий резонанс во всех науках, исследующих человека, в том числе в лингвистике, психиатрии, этнографии, социологии и др. Они определили целый этап в развитии гуманитарного знания в России и поныне сохраняют свой эвристический потенциал. Труды Выготского изданы в «Собрании сочинений» в 6-ти т. – М., Педагогика, 1982-1984, а также в книгах: «Структурная психология», М., МГУ, 1972; «Проблемы дефектологии», М., Просвещение, 1995; «Лекции по педологии, 1933-1934», Ижевск, 1996; «Психология», М., 2000.

ГРЯЗЕВА-ДОБШИНСКАЯ В.Г. - доктор психологических наук, профессор, заведующая кафедрой общей психологии и психологии личности Южно-уральского государственного университета. Руководит лабораторией «Психология творчества».

ДАНИЛЕНКО О.И. – доктор культурологи, профессор кафедры общей психологии факультета психологии Санкт-Петербургского государственного университета. Исследовательская работа ведется в следующих направлениях: психология культурных моделей поведения, влияние культуры на развитие индивидуальности, психология эмоций, психология искусства. Автор более 60 работ, в том числе учебного пособия «Культура общения и ее воспитание» (1989), монографии «Душевное здоровье и поэзия» (1996), главы «Душевное здоровье и культура» в учебнике «Психология здоровья» (2003), учебного пособия «Индивидуальность в контексте культуры: психология душевного здоровья» (2008).

ДОРФМАН Л.Я. – академик международной академии информатизации, академик Российской академии гуманитарных наук, доктор психологических наук, профессор, заведующий кафедрой психологии и педагогики Пермского государственного института искусств и культуры. Автор более 160 работ в области индивидуальности, эмоций, искусства.

ДЕЛЕЗ Жиль и ГВАТТАРИ Феликс – основатели шизоанализа. Первая совместная книга Делеза и Гваттари «Анти-Эдип», задуманная как начало многотомника "Капитализм и шизофрения" (в 2-х тт.; т. 1 "Анти-Эдип", 1972, т. 2 "Тысячи плато", 1980), произвела в свое время эффект разорвавшейся бомбы. Авторы решительно критиковали различные варианты психоанализа, противопоставляя им собственный метод - шизоанализ.

ДЖЕЙМС (James) Уильям (1842-1910) – американский психолог, философ и теоретик психологии. Получил медицинское образование, окончив Гарвардский университет (доктор медицины, 1869; профессор, 1885). Следовал идее о том, что жизненная ценность сознания уясняется, только исходя из эволюционной теории, считающей его орудием адаптации к среде. На этом основании разработал моторно-биологическую концепцию психики как особой формы активности организма, призванной обеспечить его эффективное выживание («Принципы психологии», 1890). Членение сознания на элементы отвергалось, и выдвигалось положение о его целостности и динамике («поток сознания»), реализующей нужды индивида. Эти положения стали основополагающими для философии психологических исследований в США. Особое значение придавалось активности и избирательности сознания, а также его функции в жизнедеятельности личности как системы, не сводимой к совокупности ощущений, представлений и т. п. Согласно Джеймсу, сознание соотносилось не только с телесными адаптивными действиями, но и с природой личности, под которой понималось «все, что человек считает своим». Личность отождествлялась с понятием «Я», рассматриваемым в качестве особой тотальности, имеющей несколько форм: материальную, социальную, духовную. Тем самым намечался переход от чисто гносеологического понимания «Я» к его системно-психологической трактовке и поуровневому анализу. Стремясь трактовать психику в единстве ее внешних и внутренних проявлений, Джеймс предложил (одновременно с датским анатомом Х.Г. Ланге) теорию эмоций, согласно которой испытываемые субъектом эмоциональные состояния (страх, радость и др.) представляют собой эффект физиологических изменений в мышечной и сосудистой системах. Это отражало установку на то, чтобы дать детерминистское, естественнонаучное объяснение чувствам. Большое внимание Джеймс уделил детальному анализу навыков, идеомоторных актов, а также аномальных психических явлений («Многообразие религиозного опыта», 1902; в рус. пер. 1910).

ДЮШАН Марсель (**Duchamp, Marcel**) (1887-1968 гг.), французский художник и теоретик искусства. Творческое наследие невелико, однако благодаря оригинальности своих идей Дюшан считается одной из самых влиятельных фигур в искусстве 20 века. В 1912 г. ввёл в употребление термин "реди-мейд" (англ. - "готовое изделие"), то есть взятое наобум изделие массового производства, выставленное в качестве произведения искусства. Позднее Дюшан вообще отказался от традиционных выразительных средств. Один из его "реди-мейдов" "Фонтан" состоял из водружённого на табуретку велосипедного колёсика, полки для бутылок и писсуара. "Я швырнул им в лицо полку с писсуаром, и теперь они восхищаются их эстетическим совершенством", - писал он в 1962 г. "Реди-мейды" Дюшана зачастую ставили под вопрос существование самого понятия "вкус". Тем не менее работы Дюшана оказали огромное влияние на такие течения в искусстве, как сюрреализм и, позднее, концептуализм.

КАНДИНСКИЙ Василий. В 1910 году **Василий Кандинский** создал акварель - хаотичное размещение красочных пятен и линий, ничего не изображающих и не обозначающих. Так художник покончил с предметностью, которая, как он считал, мешала его картинам. С этого момента, с "часа" Кандинского, в искусстве XX столетия стало развиваться новое направление, получившее название "абстрактное"; потом оно приобретало разные другие наименования ("чистое", "конкретное" и др.), существенно менялось по своим формам, нередко вызывая острые дискуссии. Тем не менее в некоторых своих разновидностях, пусть уже мало напоминающих об опыте 1910 года, абстрактное искусство существует и по сегодняшний день. Ничего не представляя, оно апеллировало к чувствам зрителя, стремясь дать ему новый опыт восприятия действительности, некую особую философию духа. Стиль Кандинского приобрел известность благодаря многокрасочным полотнам, объединенным художником в циклы: "импровизации", "композиции" и "впечатления", нередко имеющие порядковые номера и подзаголовки. Период с 1909 по 1914 год был самым интенсивным, художник написал около двухсот картин, некоторые из них большого формата. Пятна цвета, то крупные, то мелкие, парящие в неведомом пространстве, словно сливаются или разбегаются; часто они оконтурены и имеют "мягкие", наподобие биологических, формы. Сверкающие, как молнии, зигзагообразные линии прорезают эти таинственные миры. Зритель словно погружается в атмосферу тайны, пятна как бы оживают, стремясь заманить зрителя в бездонные пространства, где они обитают. То, что отдельные пятна крупнее, другие меньше - не является знаком их реальной величины; такая живопись, как космос, топографически и хронологически неоднородна, погружение в нее должно зрителя "растворить", дать новый духовный опыт. Так, по крайней мере, виделось самому Кандинскому, о чем он рассказывал в своих книгах "Взгляд назад" (1913, в русском переводе "Текст художника") и "О духовном в искусстве". Кандинский часто брался за перо (ему принадлежит свыше шестидесяти выступлений в прессе), чтобы пояснить свои замыслы. Философия его, конечно, наивна, наивна так, как только может быть у поэта. А Кандинский и был поэтом, и не только потому, что писал стихи, а потому, что поэтически воспринимал всю действительность, видел отражения одних свойств материи в других, ступени многих миров, раскрывающиеся один в другом. Он увлекался оккультными науками, теософией. Его рассуждения о "вибрациях", "космических законах", "всепроникающих лучах" опираются на эзотерические учения мистиков рубежа XIX-XX веков, романтическую традицию и тексты французских и русских символистов. Есть прямые параллели в его текстах с мистическими учениями западных и индийских философов, рассматривающими вопросы о духовном сверхсозерцании, о космической эволюции "как манифестации духовного абсолюта" и борьбе астрального и материального миров. Но, естественно, живопись Кандинского не есть бессмысленная иллюстрация невероисповедальных мистических утопий. Она выражает преклонение перед богатством мира и его

ослепляющей красочностью, перед возможностью вызывать различные эмоции посредством оркестровки красок, звучащих как музыка. Он верил в единство всех искусств. Поэтому двенадцать гравюр, изданных в 1904 году, могут иметь название "Стихи без слов". Размышления о музыке были не случайны, так как Кандинский играл на виолончели, любил музыку Вагнера. Известно, что Кандинский поздно обратился к профессиональным занятиям искусством, в тридцать лет отправившись в Мюнхен, чтобы учиться живописи. Однако отметим, что до этого, еще в 1880 году он приобрел первые в своей жизни краски и кисти. А увлечение цветом мира начинается вообще чуть ли не с первых детских лет, когда трехлетним он с родителями побывал в Италии, запомнив на всю жизнь краски этой страны. Блистательные гимны цвета посвятил Кандинский Москве в своих автобиографических записках. Его сборник "Созвучия" (1913) включал тринадцать поэм, многие из которых посвящены краскам желтой, белой, голубой. До 1896 года Кандинский изучал римское и русское право, уделял внимание "рабочему вопросу". Он слышал "подземный грохот политических движений", но не это захватило его, властно проявилось желание стать художником. Большое значение имело увлечение этнографией, через которую он хотел "открыть тайники народной души". Поездка в Вологодскую губернию по поручению Московского общества естествознания, антропологии и этнографии дала большое впечатление о красочности быта русских крестьян, об особом чувстве пространства в избах и храмах, о декоративной силе орнамента. Не тут ли появился его "византизм", отмечаемый в последствии многими критиками? Через всю жизнь художник, как он сам говорил, "пронес любовь к глубокой сущности русского народа". В 1900-е годы он в декоративной манере писал фольклорные сюжеты, почерпнутые из истории и быта русского народа. Россия была его "первым" домом, Германия - "вторым". Затем волей судеб "третьим" стала Франция, где он скончался в местечке Нёйи-сюр-Сен близ Парижа. В Мюнхене Кандинский недолго посещал мастерские Антона Ажбе, у которого встретил массу соотечественников, и Франца Штука. Уже в 1901 году он со своими сподвижниками создает группу "Фаланга". В этот момент осязательно влияние символической традиции Беклина, Россетти, Сегантини, желавших во внешней форме раскрывать "внутреннее", и особенно югендстиля - немецкого стиля модерн, проповедовавшего в журналах интерес к "бессюжетной" орнаментации форм, к "жесту" линий, символике цвета. Кандинский много путешествует, посетив Северную Африку, Италию, Францию; наездами бывает в Одессе и Москве. Свое искусство художник считал продолжением традиции мирового искусства. Он знал и ценил таких художников, как Грюневальд, Эль Греко, Делакруа, Уистлер; в русской традиции любил Поленова (его копировал), Репина и Левитана, вовсе не считая их "враждебными" своему творческому методу. Особым вниманием, как "духовидец", пользовался Рембрандт. Вместе с Габриэль Мюнтер Кандинский снимает дом в местечке Мурнау, расписывает его интерьеры русским орнаментом, много читает. Среди современных художников особо

оценил Клода Моне, с его картиной "Сток сена" он познакомился еще в Москве. Затем привлекали Сезанн, Матисс, Пикассо. В Мурнау он пишет пейзажи, яркие по световой силе, которая, правда, его не удовлетворяла. В 1909 году он начинает работать над импровизациями, где все более зашифровывает реальные формы, вплоть до того, что вскоре они полностью исчезают. Кандинский вместе со своими сподвижниками создает "Новую ассоциацию художников" и, что более важно - объединение "Синий всадник" (в 1911 году, совместно с Францем Марком). Художники организуют ряд выставок, налаживают издание одноименного с объединением альманаха. В начале Первой мировой войны Кандинский покидает Германию, и в декабре 1914 года появляется в Москве. С началом революции Кандинский активно включается в художественную жизнь обновленной России. Он участвует в создании Музея живописной скульптуры, преподает в Университете и во Вхутемасе. Когда при А. В. Луначарском в Наркомпросе был создан отдел ИЗО, Кандинский вошел в московскую коллегия, председателем которой был В. Е. Татлин. В мае 1920 года Кандинский выступает инициатором создания Инхука (Института художественной культуры), составляет программу науки, которая бы исследовала "аналитические и синтетические элементы искусств", то есть цвет, плоскость, объем, пространство, время, движение, слово и их воздействие на психику. Однако "психологизм" теорий Кандинского заставил выступить против него "вещевиков" В. Ф. Степанову, А. В. Бабичева, А. М. Родченко, тяготевших к конструктивизму. Кандинский со своими сторонниками продолжил работу в Российской Академии художественных наук. Он делает доклады, печатает в журнале "Искусство" (1923, 1) статью "К реформе художественной школы", присланную уже из Германии. Многие идеи, которые излагал в программе Инхука, художник использует уже в Баухаузе, где начинает профессорствовать в конце 1921 года после отъезда с родины до момента его закрытия нацистами. В 1933 году Кандинский переезжает во Францию. Художник отказывается от своего раннего стиля абстракций; теперь его интересуют геометрические формы, четко обозначенные. Отражением новых идей стала книга "Точка и линия на плоскости", изданная в 1926 году. Это систематический анализ живописных элементов - линий и их исходного пункта - точки, сочетание "рисуночной формы" и "формы красочной", ритмов и пропорций, отношение углов, разработка плоскости. В основе этого имелась своя философия - "победа над злом в мире". Продолжая преимущественно заниматься станковой живописью, художник в духе времени обращает внимание и на производственные объекты, делает росписи чашек. В 1931 году Кандинский создает проект оформления музыкального салона, предложенного зодчим Мисом ван дер Роэ. В геометрическом стиле абстракций Кандинский больше внимания обращает на "игру" различных сочетаний фигур, иногда напоминая Пауля Клее, с ним дружившего. За традицией Кандинского последовали многие художники; в 1930-е годы он - признанный лидер современного искусства, хотя в это время само абстрактное искусство как-то академизируется, склоняется к однообразным штампам. Казалось, что время

его вообще должно вскоре закончиться. Однако, прогноз этот не оправдался, и опыт Кандинского все еще продолжает привлекать молодежь разных стран мира.

ЛАКАН Жак – французский ученый, который начал свою карьеру как практикующий врач. В 30-е годы изучает философию, психологию, эстетику, искусство, литературу, результатом этого серьезного изучения является докторская диссертация на тему «О параноидальном психозе и его отношении к личности». Выводы, полученные в этой работе, широко использовались западными эстетиками, искусствоведами, деятелями культуры. Начиная с середины 30-х годов Лакан работает в Парижском психологическом, Французском психоаналитическом обществах и возглавляет Парижскую фрейдистскую школу до 1980г. Проведенные научные исследования выдвигают Ж.Лакана в ряд наиболее известных европейский психоаналитиков, его работы позволяют проследить эволюцию психоаналитических взглядов на протяжении трех десятилетий – с 1973 по 1991, когда вышли в свет «Семинары Жака Лакана», которые раскрывают психоаналитическую концепцию автора, в том числе в эстетике и искусстве. На русском языке они появились в 1995-96гг. Впервые с концепцией структурного психоанализа Лакан выступил на 14 Международном психоаналитическом конгрессе в 1936 г, но его выступление не имело научного резонанса и только на 16 Конгрессе в Цюрихе в 1949 году, когда он вновь повторил свое выступление о нем заговорили всерьез.

ЛЕОНТЬЕВ Алексей Николаевич (1903-1979) – российский психолог, философ и педагог. Специалист в области общей и экспериментальной психологии, инженерной и когнитивной психологии, проблем методологии и философии психологии. Доктор психологических наук (1940), профессор (1941). Действительный член АПН РСФСР (1950), АПН СССР (1968), в 1950-е гг. был секретарем и вице-президентом АПН РСФСР. Лауреат медали К.Д. Ушинского (1953), Ленинской премии (1963), Ломоносовской премии I степени (1976), почетный доктор ряда зарубежных университетов, в том числе Сорбонны. Окончил факультет общественных наук МГУ (1924) и начал свою профессиональную деятельность в Московском институте психологии и других московских научных учреждениях (1924-1930). В 1930 г. переехал в Харьков, где заведовал сектором Всеукраинской психоневрологической академии (до 1932 г. – Украинский психоневрологический институт) и кафедрой Харьковского педагогического института (1930-1935). Вернувшись в 1936г. в Москву, работал в Московском институте психологии и одновременно в ЛГП И им. Н.К. Крупской. В 1940 защитил докторскую диссертацию: «Генезис чувствительности и основные этапы развития психики», в 1941 г. получил звание профессора. В 1942-43 гг. Леонтьев – научный руководитель эвакуационного госпиталя на Урале. С 1943 г. – зав. лабораторией, затем отделом детской психологии Института психологии, а с 1949 г. – зав. кафедрой психологии МГУ. С 1966 по 1979 г. – декан факультета психологии МГУ и зав. кафедрой общей психологии. Лейтмотивом научного творчества

Леонтьева на протяжении всей его жизни была разработка философско-методологических оснований психологической науки. Профессиональное становление Леонтьева как ученого произошло в 1920-е гг. под влиянием его прямого учителя Л.С. Выготского, который буквально взорвал традиционную психологию своими методологическими, теоретическими и экспериментальными работами, заложившими основы новой психологии. Своими работами конца 20-х гг. Леонтьев также внес вклад в разработку созданного Выготским культурно-исторического подхода к становлению человеческой психики. Однако уже в начале 1930-х гг. Леонтьев, не порывая с культурно-исторической парадигмой, начинает дискутировать с Выготским о путях ее дальнейшего развития. Если для Выготского основным предметом изучения было сознание, то Леонтьев более важным представлялся анализ формирующей сознание человеческой практики, жизнедеятельности. В работах Леонтьева 30-х гг., опубликованных лишь посмертно, он стремился утвердить идею о приоритетной роли практики в формировании психики и понять закономерности этого формирования в фило- и онтогенезе. Его докторская диссертация была посвящена эволюции психического в животном мире – от элементарной раздражимости у простейших до человеческого сознания. Господствовавшей в старой психологии картезианской оппозиции «внешнее – внутреннее» Леонтьев противопоставляет тезис о единстве строения внешних и внутренних процессов, вводя категориальную пару «процесс-образ». Леонтьев разрабатывает категорию деятельности как действительного (в гегелевском смысле) отношения человека к миру, которая и выступает как основа этого единства. Это отношение не является в строгом смысле индивидуальным, а опосредованно отношениями с другими людьми и социокультурно выработанными формами практики. Сама структура деятельности по своей природе социогенна. Идея о том, что формирование психических процессов и функций происходит в деятельности и посредством деятельности, послужила основой многочисленных экспериментальных исследований развития и формирования психических функций в онтогенезе, выполненных Леонтьевым и его сотрудниками в 1930-60-е гг. Эти исследования заложили основу для целого ряда новаторских психолого-педагогических концепций развивающего обучения и воспитания, которые в последнее десятилетие получили широкое распространение в педагогической практике. К периоду конца 30-х – началу 40-х годов относится также разработка хорошо известных представлений Леонтьева о структуре и единицах анализа деятельности и сознания. Согласно этим представлениям, в структуре деятельности различаются три психологических уровня: собственно деятельности (акт деятельности), выделяемой по критерию ее мотива, действий, вычленяемых по критерию направленности на достижение осознанных целей, и операций, соотносящихся с условиями осуществления деятельности. Для анализа сознания принципиально важной оказалась введенная Леонтьевым дихотомия «значение – личностный смысл», первый полюс которой характеризует «безличное», всеобщее, социокультурно усвоенное содержание сознания, а второй – его пристрастность,

субъективность, обусловленную неповторимым индивидуальным опытом и структурой мотивации. Во второй половине 1950-60-х гг. Леонтьев формулирует тезис о системном строении психики и вслед за Выготским разрабатывает на новой концептуальной основе принцип исторического развития психических функций. Практическая и «внутренняя» психическая деятельность не только едины, но могут переходить из одной формы в другую. По сути, речь идет о единой деятельности, которая может переходить из внешней, развернутой формы во внутреннюю, свернутую (интериоризация) и наоборот (экстериоризация), может одновременно включать в себя собственно психические и внешние (экстрацеребральные) компоненты. В 1959 г. вышла первым изданием книга Леонтьева «Проблемы развития психики», обобщавшая его работы 1930-50-х гг., за которую он был удостоен Ленинской премии. В 1960-70-х гг. Леонтьев продолжает разрабатывать «деятельностный подход» или «общепсихологическую теорию деятельности». Аппарат деятельностной теории он применяет для анализа восприятия, мышления, психического отражения в широком смысле слова. Рассмотрение их как активных процессов, имеющих деятельностную природу, позволило продвинуться на новый уровень их понимания. В частности, Леонтьевым была выдвинута и подкреплена эмпирическими данными гипотеза уподобления, гласящая, что для построения чувственных образов необходима встречная активность органов восприятия. В конце 1960-х гг. Леонтьев обращается к проблеме личности, рассматривая ее в рамках единой системы с деятельностью и сознанием. В 1975 г. выходит книга Леонтьева «Деятельность. Сознание. Личность», в которой он, подводя итоги своим работам 60-70-х гг., излагает философско-методологические основания психологии, стремится «психологически осмыслить категории, наиболее важные для построения целостной системы психологии как конкретной науки о порождении, функционировании и строении психического отражения реальности, которое опосредствует жизнь индивидов». Категория деятельности вводится Леонтьевым в этой книге как путь преодоления «постулата непосредственности» воздействия внешних раздражителей на индивидуальную психику, который нашел наиболее завершенное выражение в бихевиористской формуле «стимул – реакция». Деятельность выступает как «молярная, не аддитивная единица жизни телесного, материального субъекта». Ключевым признаком деятельности выступает ее предметность, в понимании которой Леонтьев опирается на идеи Гегеля и раннего Маркса. Сознание есть то, что опосредует и регулирует деятельность субъекта. Оно многомерно. В его структуре выделяются три основных составляющих: чувственная ткань, служащая материалом для построения субъективного образа мира, значение, связывающее индивидуальное сознание с общественным опытом или социальной памятью, и личностный смысл, связывающий сознание с реальной жизнью субъекта. Основанием для анализа личности также выступает деятельность, вернее система деятельностей, осуществляющих разнообразные отношения субъекта с миром. Их иерархия, а точнее иерархия

мотивов или смыслов, и задает структуру личности человека. В 1970-е гг. Леонтьев вновь обращается к проблемам восприятия и психического отражения, но по-иному. Ключевым для него становится понятие образа мира, за которым стоит прежде всего идея непрерывности воспринимаемой картины действительности и образов отдельных объектов. Невозможно воспринять отдельный объект, не воспринимая его в целостном контексте образа мира. Этот контекст задает перцептивные гипотезы, направляющие процесс восприятия и опознания. Это направление работ не успело получить какого-либо завершения. Леонтьев создал обширную научную школу и психологии, его работы оказали заметное влияние на философов, педагогов, культурологов и представителей других гуманитарных наук. В 1986 г. было создано Международное общество исследований по теории деятельности. Леонтьев также автор книг: «Развитие памяти», М, 1931; «Восстановление движения», в соавт., М., 1945; «Избранные психологические произведения», в 2-х тт., М., 1983; «Философия психологии», М., 1994.

ЛЕОНТЬЕВ Дмитрий Алексеевич (р. 28.07.1960, Москва) — специалист по психологии личности, психологии искусства, теории и истории психологии; д-р психол. наук (докторская диссертация — "Психология смысла". 1999). После окончания ф-та психол. МГУ (1982) и до настоящего времени работает на ф-те психологии МГУ. Основные задачи — построение общепсихологической концепции смысла, описание его форм и механизмов функционирования. В своих исследованиях Леонтьев интегрирует идеи философов и психологов экзистенциализма с деятельностным подходом в отечественной психологии. Согласно последнему, смысл порождается реальными отношениями, связывающими субъект с объектом действительности, под которыми Леонтьев понимает соответственно индивида и его жизненный мир, причем человеческая личность рассматривается в качестве органа регуляции этих отношений. Выделяя две наиболее общие характеристики смысла: контекстуальность (смысл определяется через отнесение к более общему контексту) и интенциональность (присутствие целевой направленности), Леонтьев определяет смысл как "место и роль (назначение) в более общей структуре" ("Психология смысла". С.105). Однако вместе с тем Леонтьев не видит возможности полностью охватить суть понятия смысла однозначной дефиницией, т. к. признает скрывающуюся за ним сложную смысловую реальность, принимающую разнообразные формы и нуждающуюся в описании и классификации. Леонтьев выделяет три аспекта смысла: *онтологический*, *феноменологический* (под этим термином Леонтьев понимает личностный смысл, т.е. форму осознания индивидом его собственных жизненных смыслов) и *деятельностный* (психологический субстрат смысла: неосознаваемые механизмы внутренней регуляции жизнедеятельности). В качестве важнейшего понимается онтологический аспект, характеризующий место и роль носителя смысла в жизненном мире субъекта. Его определяющая роль формулируется в виде принципа бытийного опосредования смысловых процессов. Понятие смысла изучается

в синхроническом и диахроническом планах. В *рамках синхронического подхода* вводится классификация смысловых структур (эти структуры — личностный смысл, смысловая установка, мотив, смысловая диспозиция, смысловой конструкт, личная ценность) и обосновывается представление о динамической смысловой системе как единице структурной организации личности. Динамическая смысловая система включает в себя ряд разноуровневых смысловых структур, функционирующих как единое целое. В русле *диахронического подхода* Леонтьев описывает формы и механизмы динамических трансформаций смысла, индивидуальные особенности смысловой регуляции и ее нарушения при девиантном развитии. В онтогенезе Леонтьев обнаруживает несколько линий развития (иерархизацию, интеграцию и структурное усложнение; распространение осмысления за пределы наличной ситуации; прогрессирующее опосредование социальными ценностями и прогрессирующую рефлексию своих смысловых регуляторов). Для понимания изменения смыслов Леонтьев обращается к механизмам самодетерминации (свободы и ответственности), надстраиваемым над смысловой сферой и связанным с личностным здоровьем и зрелостью. Леонтьев исследует и систематизирует также на основании принципа бытийного опосредования смысловую реальность во вне- и межличностных формах существования, в том числе во взаимодействии индивида с культурой. В теории и экспериментальном исследовании взаимодействия искусства и личности Леонтьев анализирует переходы смыслов и образов из объективированных в субъективированные формы существования и обратно.

ЛОМБРОЗО Чезаре (18.11.1836, Верона - 19.10.1909, Турин) - итальянский психиатр и криминалист, родоначальник антропологической школы криминологии. В молодости испытал материальные лишения, был посажен в крепость по подозрению в заговоре, участвовал в военных действиях 1859-1860гг. С 1855 г. стал публиковать свои статьи по психиатрии, в частности по кретинизму. С 1862 г. Ломброзо - профессор психических болезней в Павийском университете, затем директор Клиники душевных заболеваний в Пейзаро, с 1876 г. - профессор юридической психиатрии и криминальной антропологии в Турине. Один из первых предпринял систематическое исследование преступников, опираясь на строго фиксируемые антропометрические данные, используя, в частности, 'краниограф', предназначенный для измерения размеров частей лица и головы. Преступник, по его мнению, - это дегенерат, отставший в своем развитии от развития человечества, который не может затормаживать свое преступное поведение; наилучшая стратегия общества в отношении такого 'прирожденного преступника' - избавиться, лишая свободы или жизни. Владея большим фактическим материалом, Ломброзо смог выявить, что некоторые преступления носят сезонный характер. Выдвинул тезис, что гениальность соответствует ненормальной деятельности мозга, граничащей с эпилептоидным психозом. Оказал влияние на создание морфологической теории темперамента Э. Кречмера. В дальнейшем эта механистическая

теория о биологической предрасположенности к преступлениям была опровергнута большинством специалистов

ЛОТМАН Юрий Михайлович (1922-1993), русский литературовед, семиотик, культуролог. Член Академии наук Эстонии, член-корреспондент Британской академии наук, член Норвежской академии наук. Создатель широко известной Тартуской семиотической школы и основатель целого направления в литературоведении в университете Тарту в Эстонии (до 1991 Эстония входила в состав СССР). Лотман родился в Петрограде 28 февраля 1922. Школьником Лотман слушал на филологическом факультете Ленинградского государственного университета лекции знаменитого Г.А.Гуковского. В 1939-1940 учился на филологическом факультете ЛГУ, где тогда преподавали блестящие филологи: В.Ф.Шишмарев, Л.В.Щерба, Д.К.Зеленин, В.М.Жирмунский, В.Я.Пропп, М.К.Азадовский, Б.М.Эйхенбаум, Б.В.томашевский, В.В.Гиппиус. В 1946-1950 возобновил учебу на филологическом факультете ЛГУ, где возглавлял студенческое научное общество факультета. По окончании университета не смог получить работу в Ленинграде, поскольку в то время началась известная борьба с космополитизмом". В 1950 получил место старшего преподавателя Педагогического института в Тарту. В 1952 защитил кандидатскую диссертацию на тему "А.Н.Радищев в борьбе с общественно-политическими воззрениями и дворянской эстетикой Н.М.Карамзина". В 1960 защитил докторскую диссертацию: "Пути развития русской литературы преддекабристского периода".

Вся дальнейшая жизнь Лотмана связана с Тарту, где он впоследствии стал заведующим кафедрой русской литературы Тартуского университета, куда совместными усилиями с женой, З.Г.Минц, и Б.Ф.Егоровым привлекал талантливых людей и создал блестящую школу изучения русской классической литературы. На протяжении всей жизни Лотман исследовал русскую литературу второй половины 18 — середины 19 вв. (Радищев, Карамзин, писатели-декабристы, Пушкин, Гоголь и др.). В сферу чисто литературоведческую Лотман вводит активное изучение фактов быта и поведения соответствующих эпох, создает литературные "портреты" известных русских людей. Комментарий к *Евгению Онегину* и исследования Лотмана о быте и поведении декабристов стали классическими литературоведческими трудами. Позже Лотман читал циклы лекций о русской литературе и культуре на телевидении.

Особый интерес Лотмана вызывало соотношение "литературы" и "жизни": он умел обнаруживать случаи воздействия литературы на жизнь и формирование человеческой судьбы (например, как бы предрешающая судьбу императора Павла I идея "Северного Гамлета"). Лотману удавалось выявлять потаенное содержание текста при сопоставлении его с реальностью (например, он доказал, что подлинное путешествие Карамзина по Европе отличалось от его маршрута в *Письмах русского путешественника*, и предположил, что истинный маршрут был скрыт, ибо был связан с участием Карамзина в обществе масонов). Подобные сопоставления

позволили Лотману сделать вывод о наличии "лжи" в мемуарных и эпистолярных текстах ряда деятелей русской культуры (например, у декабриста Завалишина). Существенным и новым для пушкиноведения явилось открытие Лотманом содержательной доминирующей антитезы в пушкинских текстах: "джентльмен — разбойник" или "денди — злодей", которая могла воплощаться в разных персонажных моделях.

Существенной новацией Лотмана было введение в анализ художественного текста обращения к описываемому в нем географическому пространству, которое, как показал Лотман на примере повестей Гоголя, часто выполняет сюжетообразующую функцию.

Важным моментом в творческой биографии Лотмана было знакомство в начале 1960-х годов с кругом московских семиотиков (В.Н.Топоров, Вяч.Вс.Иванов, И.И.Ревзин и др.), организовавших в 1962 Симпозиум по структурному изучению знаковых систем в Институте славяноведения АН СССР. Комплекс новых идей начала 1960-х годов — кибернетика, структурализм, машинный перевод, искусственный интеллект, бинаризм в культурологическом описании и др. — привлек Лотмана и заставил его во многом пересмотреть первоначальную марксистскую литературоведческую ориентацию.

В 1964 в Кяэрику (Эстония) под руководством Лотмана была организована Первая летняя школа по изучению знаковых систем, где собрались представители новых направлений науки. Эти школы затем собирались каждые два года до 1970. На одну из школ смог (с большими трудностями) приехать и Р.Якобсон с К.Поморской.

Сближение Москвы и Тарту воплотилось в знаменитой серии *Трудов по знаковым системам*, издававшейся в Тарту (в 1998 вышел 26-й выпуск) и на протяжении долгого времени служившей трибуной новых идей. С рядом участников летних школ Лотманом написаны совместные теоретические работы, в частности, с А.М.Пятигорским и особенно — с Б.А.Успенским, с которым Лотман много сотрудничал, где ставились принципиальные вопросы о сущности знака.

Преследования властей, которое московские семиотики испытали сразу же после проведения Симпозиума, а также общее ужесточение советского режима сказалось и на положении Лотмана в Тартуском университете: он покинул пост заведующего кафедрой, был вынужден перейти на кафедру зарубежной литературы. Семиотические труды выходили все с большими осложнениями, Летние школы прекратились. Но популярность Лотмана продолжала расти и в эти годы: он часто приезжал в Москву и Ленинград с докладами и лекциями. Труды Лотмана стали переводить за рубежом.

Увлечение семиотическими идеями привело Лотмана к углубленным занятиям семиотикой кино, искусственным интеллектом, функционированием полушарий головного мозга. Центральным трудом этого периода явилась обобщающая книга *Universe of the Mind*, готовившаяся для английского издания (в русской версии: *Внутри мыслящих миров*, 1996). Рассматривая символ как наиболее значимый для культурологии тип знака,

Лотман в основном занимается именно символами (меньше — индексами и иконическими знаками) и показывает сохранность символов при смене культурологических парадигм.

Лотману принадлежит определение семиосферы — семиотического пространства, которое принципиально гетерогенно и которое он сравнивает с музеем, где функционирует ряд упорядоченных семиотических пространств: экспонаты, картотеки, служащие, экспозиция и др. "Сюжет" начинается при выходе за семиосферу; такую роль играют, например, "скандалы" у Достоевского. Выходом из семиосферы Лотман считает чудо, сочетание скандала и чуда — это азартная игра у того же Достоевского и Пушкина. Территориальный выход за границу семиосферы характеризует особый пласт личностей: колдун, разбойник, палач. Они живут, как правило, в лесу, и с ними общаются ночью. Центр и периферия в семиосфере могут меняться местами: Петербург становится столицей, хиппи — добропорядочными гражданами, римские генералы оказываются родом из варварских провинций и т.д. Обращаясь к географическому пространству как части семиосферы, Лотман показывает роль границы в Дантовском *Аде* и демонстрирует совмещенность географических и моральных перемещений в поэтике Средневековья. Существенно и введение Лотманом пространственной оппозиции у Булгакова, в произведениях которого "рай" равен Дому в противопоставленности "аду" — советской коммунальной квартире. Вторая важная работа последних лет — книга *Культура и взрыв* (1992), показывающая влияние идей И.Пригожина и Р.Тома о взрыве и катастрофах как двигателях истории. В постсоветский период популярность Лотмана способствовала новой волне публикации тартуских изданий и книг самого Лотмана, а также его контактам с рядом западноевропейских университетов и академий. В 1992 в Тартуском университете под руководством Лотмана была создана кафедра семиотики.

МАРТИН Роза – фотограф, дизайнер, психотерапевт, начиная с 1983 года разрабатывала новый метод – реконструирующую фототерапию, ее работы экспонировались в разных странах, является автором многочисленных публикаций по фототерапии.

МАСЛОУ (Maslow) Абрахам Харольд (1908-1970) – американский психолог, специалист в области психологии личности, мотивации, абнормальной психологии (патопсихологи). Один из основателей гуманистической психологии. Образование получил в Висконском университете Мэдисона (бакалавр, 1930; магистр, 1931; доктор философии, 1934). Профессиональную деятельность начал в качестве преподавателя на факультете психологии Колумбийского педагогического колледжа (1935-1937) и Бруклинского колледжа (1937-1951). С 1951 по 1969 г. Маслоу – профессор университета Брэндесаю. В 1967 г. – президент Американской психологической ассоциации (АРА). Имеет награду «Гуманисту» Американской гуманитарной ассоциации (1967). Почетный доктор ряда университетов. Основатель журнала «Eupsychian Management». Начав свою научную карьеру с исследований социального поведения приматов в 1930-е

гг., уже в начале 1940-х гг. Маслоу обратился к изучению высших сущностных проявлений человека, присущих ему одному – любви, творчества, высших ценностей и др. Толчком к этому послужил эмпирически выделенный Маслоу тип так называемых самоактуализирующихся личностей, наиболее полно выражающих человеческую природу. Выдвинув требование целостного подхода к человеку и анализа его специфически человеческих свойств в противовес безраздельно господствовавшему в послевоенной американской психологии биологическому редукционизму и механицизму, Маслоу вместе с тем усматривает источник этих свойств в биологической природе человека, приняв взгляд К. Гольдштейна на развитие как на развертывание заложенных в организме потенций. Маслоу говорит об инстинктоидной природе базовых человеческих потребностей, в том числе постулируемой им потребности в самоактуализации – раскрытии заложенных в человека потенций. В 40-е гг. Маслоу разрабатывает теорию человеческой мотивации, которая до сих пор относится к числу наиболее популярных. Теория Маслоу основана на идее иерархии удовлетворения потребностей, начиная от самых насущных физиологических и кончая высшей потребностью в самоактуализации. Всего Маслоу выделяет 5 иерархических уровней потребностей (так называемая «пирамида Маслоу»). Низшие потребности удовлетворяются в первую очередь; высшие начинают мотивировать поведение лишь тогда, когда низшие удовлетворены. Поведение большинства людей направляется низшими потребностями, поскольку им не удается обеспечить их удовлетворение и перейти на более высокий уровень. В середине 50-х гг. Маслоу отказался от жесткой иерархии, выделив два больших класса сосуществующих друг с другом потребностей: потребности дефицита (нужды) и потребности развития (самоактуализации). Продолжая изучение самоактуализирующихся личностей, жизненные проблемы которых качественно отличны от невротических псевдопроблем, стоящих перед незрелой личностью, Маслоу приходит к выводу о необходимости создания новой психологии – психологии Бытия человека как полноценной, развитой личности, в отличие от традиционной психологии становления человека человеком. В 60-е гг. Маслоу занимается разработкой такой психологии. В частности, он показывает фундаментальные различия познавательных процессов в тех случаях, когда они движимы нуждой, и тогда, когда в их основе лежит мотивация развития и самоактуализации. Во втором случае мы имеем дело с познанием на уровне Бытия (Б-познанием). Специфическим феноменом Б-познания выступают так называемые пиковые переживания, характеризующиеся чувством восторга или экстаза, просветленностью и глубиной понимания. Краткие эпизоды пиковых переживаний даны всем людям; в них каждый на мгновение становится как бы самоактуализирующимся. Религия, по Маслоу, возникла изначально как образно-символическая система для описания пиковых переживаний, которая впоследствии приобрела самостоятельное значение и стала восприниматься как отражение некоей сверхъестественной действительности. Обычная мотивация на уровне Бытия сменяется так называемой метамотивацией.

Метамотивами выступают ценности Бытия (Б-ценности): истина, добро, красота, справедливость, совершенство и др., которые принадлежат как к объективной действительности, так и к структуре личности самоактуализирующихся людей. Эти ценности, как и базовые потребности, Маслоу выводит из биологии человека, объявляя их универсальными; социокультурная среда играет лишь роль фактора, влияющего на их актуализацию, причем чаще отрицательно, чем положительно. В последние годы Маслоу двинулся еще дальше, разрабатывая проблему трансценденции самоактуализации и перехода на еще более высокие уровни развития. Маслоу стоял у истоков трансперсональной психологии, был одним из лидеров этого движения в начальный период его становления. Представления Маслоу о направлении развития человека привели его к идеальной модели «эвпсихического» общества, которое создает и поддерживает возможности максимальной самоактуализации его членов. Эвпсихическая идеология Маслоу нашла практическое применение в менеджменте, в который благодаря Маслоу проникли идеи о самоактуализации как побудительной силе поведения людей в управлении организациями. В последние годы Маслоу обратился к проблемам образования, посвятив им ряд оригинальных работ. Маслоу оказал большое влияние на развитие западной психологии в 1960-70-х гг., придав мощный импульс гуманистическому течению в ней. В конце 1950-х гг. Маслоу стал инициатором объединения нетрадиционно мыслящих психологов, интересующихся специфически человеческими проявлениями человека, в новое сообщество, из которого выросла Американская ассоциация гуманистической психологии (1962) и журнал гуманистической психологии (1961). Маслоу был главным вдохновителем и до самой смерти одним из лидеров движения гуманистической психологии, во многом его лицом. Главные труды Маслоу: «Motivation and Personality», N.Y., 1954; «Toward a Psychology of Being», N.Y., 1962; «Religions, Values, and Peak-experiences», Columbus, 1964; «The Psychology of Science», N.Y., 1966; «The Farther Reaches of Human Nature», N.Y., 1971. В русском переводе «Самоактуализация» / «Психология личности. Тексты». М., МГУ, 1982; «Мотивация и личность», СПб

УЗНАДЗЕ Дмитрий Николаевич (1886-1950) – грузинский психолог и философ, один из основоположников психологической науки в Грузии, создатель психологической школы установки. Доктор философии (1909), профессор. Действительный член АН ГССР со дня ее основания (1941), член Президиума общественных наук Академии. Организатор и директор Института психологии АН ГССР (1941-1950), названный в 1950 г. его именем. Заслуженный деятель науки Грузии (1946). За участие в революционном движении был исключен из последнего класса гимназии. Образование по философии получил в Лейпцигском университете (1909), где занимался у В. Вундта, И. Фолькельта, П. Барта. Здесь в 1907 г. за труд, посвященный философии Г. Лейбница, получил премию, в 1909 г. защитил докторскую диссертацию на тему «Метафизическое мировоззрение В. Соловьева». В 1913 г. экстерном окончил историко-филологический

факультет Харьковского университета. Профессиональную научную и преподавательскую деятельность начал в 1910 г. Создал первую в Грузии женскую школу с преподаванием на грузинском языке (1915). Был одним из организаторов Тбилисского Государственного университета (1918), где заведовал созданной им кафедрой психологии и психологической лабораторией (1918-1950). В 1927 г. по его инициативе было организовано Общество психологов Грузии. Создал кафедры психологии и руководил ими в педагогических институтах г. Кутаиси (1932-1940) и г. Сухуми (1938-1940). В годы ВОВ работал при госпитале в реабилитационном патопсихологическом кабинете. В 1943 г. – возглавил организованный им институт психологии АН ГССР, которым руководил до последних дней своей жизни. Узнадзе – автор широко известной общепсихологической теории установки, объясняющей особенности бессознательных процессов, целесообразной деятельности, а также закономерности социального поведения человека. Предпосылкой его теории был философско-психологический анализ трудов В.Соловьева, А.Бергсона, Г.Лейбница. При этом психологию трактовал как науку о целостной духовной личности, мотивы и поступки которой могут носить неосознаваемый характер. В 1920-е гг. разработал основы общепсихологического учения об установке (явление установки было открыто немецким психологом Л.Ланге в 1888 г. при изучении ошибок восприятия), которое отчасти противопоставлялось психоаналитической концепции бессознательного психического. Установка понималась им как целостное психическое состояние готовности субъекта к осуществлению определенного поведения. Она возникает на основе мотивационных и ситуативных факторов, благодаря чему приобретает способность регулировать осуществление целесообразного поведения. Разработав простую и эффективную экспериментальную модель изучения установки (метод фиксированной установки), Узнадзе вместе с сотрудниками выявил целый ряд существенных общепсихологических и дифференциально-психологических свойств установки (целостность, возбудимость, прочность, динамичность, пластичность, иррадиированность и др.). На этой основе им была построена установочная типология личности. В работах Узнадзе раскрыта и обоснована целостно-личностная природа установки, ее бессознательный характер, законы ее формирования и протекания. Узнадзе – автор многочисленных исследований в различных областях психологии. Им выполнены теоретико-экспериментальные исследования, посвященные вопросам мышления, речи, внимания, воли. Особое внимание он уделял исследованиям языка, образования понятий, наименования, постижения значений. В сфере его интересов находились также проблемы методологии и истории психологии. Он разрабатывал вопросы психотехники, педологии, возрастной и педагогической психологии, зоопсихологии. Внес существенный вклад в развитие философской и педагогической мысли Грузии. Узнадзе автор трудов: «Анри Бергсон», 1920; «Основы экспериментальной психологии», 1934; «К психологии установки», 1938; «Общая психология», 1940; «Психология ребенка», 1947;

«Экспериментальные основы психологии установки», 1949; «Психологические исследования», М., 1966; «Труды», т 1-6, Тб., 1966–67 (на грузинском языке).

ФРЕЙД (Frued) Зигмунд (1856-1939) – австрийский психолог, психиатр и невропатолог, создатель психоанализа. Докторр медицины (1881), профессор Венского университета (1902-1938). Почетный доктор права университета Кларка (1909), Иностраннный член Королевского общества. Основатель Венского психоаналитического общества. Редактор журнала «International journal of psychoanalysis». Образование получил в Венском университете, куда поступил в 1873 г. (доктор медицины, 1881). С 1876 по 1882 г. работал в лаборатории физиологии животных. Проводил исследования по анатомии и физиологии нервной системы. После получения степени доктора медицины работал в качестве клинического невролога, а с 1902 г. – в качестве профессора Венского университета. В 1938 г., после захвата фашистами Австрии, эмигрировал в Великобританию. Вместе с И. Брейером опубликовал в 1890-х гг. работы о происхождении истерии и о гипнозе. В дальнейшем отказался от применения гипноза. Начав свои исследования как физиолог и врач-невропатолог, пришел к выводу, что источником многих заболеваний являются неосознаваемые больными комплексы, которые, будучи вытесненными из сознания, вызывают патологические симптомы (расстройства движений, восприятий, памяти, эмоциональной сферы и др.). На этом основании решающую роль в организации поведения придавал бессознательному ядру психической жизни, образуемому мощными влечениями, прежде всего сексуальными (либидо). В работах «Исследования истерии» (1895, совм. с И. Брейером) и «Толкование сновидений» (1900, 1913) выдвинул основные положения психоанализа как концепции личности и техники лечения нервно-психических расстройств. Применяя гипноз, используя методику расшифровки свободных ассоциаций, сновидений и трансфера, пришел к выводу, что избавление от некогда пережитых в детстве травм путем их осознания дает положительный лечебный эффект. В психической жизни Фрейд выделял три уровня: бессознательный, предсознательный и сознательный. Бессознательное является источником инстинктивного заряда мотивационной энергии. Предсознательное содержит психические акты и явления, которые без особого напряжения могут быть осознаны субъектом. Сознательное не является пассивным отражением того, что происходит в сфере бессознательного, но находится с ним в неизменном конфликте, вызванном необходимостью подавлять сексуальные влечения. Первоначально эта схема применялась к объяснению клинических фактов, затем она была перенесена на некоторые обычные проявления психической жизни – обмолвки, шутки, описки, провалы памяти и др. («Психопатология обыденной жизни», 1901, 1910). Во всех случаях предполагалось, что либидо прорывается сквозь «цензуру» сознания и ищет различные обходные пути, разряжаясь в формах, являющихся внешне нейтральными и случайными, однако имеющими для личности смысл значимого символа и симптома. Считалось, что в период развития организма от младенчества до зрелого

возраста сексуальный инстинкт претерпевает ряд метаморфоз или фаз (оральная, анальная, фаллическая). Задача усматривалась в выявлении этих фаз, с тем чтобы найти источник сексуальных нарушений, вызывающих у личности невроз в поздний период ее жизни. Особое место отводилось «Эдипову комплексу». Продолжая практику психотерапевта, Фрейд обратился от исследования индивидуального поведения к истории человеческой культуры, полагая, что и в ней (мифах, памятниках литературы и искусства) воплощены сексуальные комплексы. В структуре личности Фрейд выделял три взаимодействующих компонента: Оно, Я и Сверх-Я, выступая против теорий, отождествлявших личность с ее сознанием и самосознанием или с ее психофизиологическими особенностями. В поздний период творчества Фрейд сосредоточился на социокультурных проблемах («Будущность одной иллюзии», 1927, 1930; «Цивилизация и недовольные ею», 1929, «Моисей и монотеизм», 1939). Фрейд автор многочисленных трудов, переведенных на многие языки, в русском переводе издано: «Психопатология обыденной жизни», М., 1910; «Толкование сновидений», М., 1913; «Лекции по введению в психоанализ», т. 1-2, М., 1922, 2001; «Тотем и табу», М., 1923, 1998; «Основные психоаналитические теории в психоанализе». М.-Пг., 1923; «Я и Оно», М., 1924; «Остроумие и его отношение к бессознательному», М., 1925; «Психология масс и анализ человеческого Я», М., 1925; «Очерки по психологии сексуальности», М., 1989; «Будущее одной иллюзии» / в кн. «Сумерки богов», М., 1989; «Введение в психоанализ. Лекции», М.: Наука, 1989; и др.

ФУКО Мишель (Foucault, Michel) (1926–1984), французский философ и историк культуры, книги которого о безумии, социальных науках, медицине, тюрьмах и сексуальности сделали его одним из самых влиятельных мыслителей в современной французской литературе. Фуко родился в Пуатье 15 октября 1926 в семье врача. Получив образование в Сорбонне, преподавал в университете Клермон-Феррана в 1960–1968, а затем в новом университете в Венсене. В 1970 занял кафедру истории систем мышления в Коллеж де Франс. Умер Фуко в Париже 25 июня 1984. Фуко впервые изложил свои идеи в книге *История безумия в классическую эпоху*, 1961, где утверждал, что в «эпоху разума» (конец 17–18 вв.), когда разум пытается определить себя, исключая любые элементы неразумия, возникает совершенно новое понимание безумия. Безумных людей начинают заключать в больницы. В конце этого периода изобретают дома умалишенных, а также возникает новая врачебная профессия, в задачи которой входит контроль над больными и жесткое обращение с ними. Общий урок: человеческая мысль характеризуется радикальной дискретностью, понятия внезапно возникают и так же внезапно исчезают. Фуко пытается дать определение безумия, как оно понимается в данную эпоху, принимая во внимание все, что говорилось о безумных, и все, что с ними делали. Подразумевается, что эта концептуальная схема, принадлежавшая прошлому, является предпосылкой нынешних представлений. Другой пример такой исторической трансформации понятий приводится в книге *Рождение клиники*, 1963,

прослеживающей появление клинической медицины в период Великой французской революции. Новые клиники – не просто изменение в медицинской практике, но также изменение в мышлении врача. Теперь лечатся отдельные органы больного, а не человек в целом. Медики переключают внимание на совершенно иной класс объектов. Фуко также прослеживает связи этого феномена с другими изменениями и утверждает, что философские движения позитивизма и феноменологии являются необходимыми следствиями новых способов «смотрения» и «видения». Ряд подходов объединяет Фуко со структурализмом: 1) холизм, т.е. видение системы знания как связного целого, а не совокупности отдельных единиц; 2) внимание к слову, т.е. видение системы знания прежде всего как изолированной сети связей между высказываниями; 3) презрение к «смыслу». Дискурс должен анализироваться не с точки зрения того, что он означает или подразумевает; он представляет собой более или менее бессознательное отражение прочно укоренившихся предпосылок и установок; 4) стремление к выявлению «глубинных структур» дискурса, лежащего в его основе набора принципов, определяющих то, что высказывается. Поиски такого архе, или руководящего принципа дискурса, Фуко полусерьезно называет «археологией»; 5) предпочтение анонимных высказываний высказываниям известных авторов. Все эти темы разрабатываются в его главном труде – *Слова и вещи*, 1966, исследовании гуманитарных наук и тех структур мышления, которые им предшествовали. Публичный дискурс о труде, жизни и языке – экономика, биология и филология – имеет свое особое происхождение, это мутация классического (картезианского) анализа богатства, естественной истории и общей грамматики. «Человек», существо, являющееся одновременно и объектом изучения и его субъектом, есть побочный продукт нового дискурса о жизни, труде и языке. Фуко утверждает, что гуманитарные науки должны иметь другой предмет, и книга завершается драматическим, но не вполне ясным рассуждением, по которому выходит, что псевдопредмет «человек» скоро исчезнет и будет заменен анонимным и автономным дискурсом, в котором полярное противопоставление субъективного и объективного, присущее понятию «человек», будет преодолено. К главному труду примыкает попытка описать новую методологию, предпринятая в книге *Археология знания*, 1969. Исследование тюрьмы, *Надзирать и наказывать*, 1975), во многом сходно с предыдущими работами Фуко, однако содержит, кроме того, описание новых установлений во властной структуре общества. Его история сексуальности (1-й том – *Воля знать*, 1976; 2-й том – *Употребление удовольствий*, 1984; 3-й том – *Забота о себе*, 1984) начинается с типично иконоборческого наблюдения, что викторианская эпоха была одержима сексом. Но допускались лишь определенные формы соответствующего дискурса. Фуко полагает, что это способ контроля общества над самим собой, осуществляемый не с помощью явных мер, но через более глубокие структурные принципы, определяющие, какие слова можно говорить, а какие нельзя.

ШУТЦЕНБЕРГЕР Анн Анселин – одна из самых ярких фигур в современной психотерапии. Почетный профессор университета Ниццы, директор лаборатории социальной и клинической психологии, психотерапевт, групп-аналитик, психодраматист с мировым именем, автор многих известных работ, к числу которых относится «Синдром предков: трансгенерационные связи, семейные тайны, синдром годовщины, передача травм и практическое использование геносоциограмм», вышедшая впервые на русском языке в 2002 г.

ШУТЦ Альфред Schutz, A. (1899-1959) - австрийский социолог, основатель феноменологической парадигмы в социологии. Соч.: “Структура повседневного мышления”, “Возвращающийся домой”, “Феноменология социального мира”, “Структура жизненного мира”.

ЭЙЗЕНШТЕЙН Сергей Михайлович - (1898, Рига — 1948, Москва), режиссёр, художник, теоретик кино, заслуженный деятель искусств РСФСР (1935), доктор искусствоведения (1939). С 1920 в Москве, работал заведующим декорационной частью Театра Пролеткульта, преподавал в его режиссёрских мастерских. В 1921—22 учился в Государственных высших режиссёрских мастерских под руководством В.Э. Мейерхольда. Первая самостоятельная работа — спектакль «Мудрец» по комедии А.Н. Островского «На всякого мудреца довольно простоты» (1923) — агитобозрение с элементами цирка и мюзик-холла. С 1924 в кино. Поставил фильмы: «Стачка» (1925), «Броненосец "Потёмкин"» (1925), «Октябрь» (1927; совместно с Г.В. Александровым), «Александр Невский» (1938). Этапом в развитии исторического фильма стала кинотрагедия «Иван Грозный» (первая серия — 1945, вторая серия — выпуск 1958) и др. Драматическая напряжённость повествования и психологическая разработка характеров персонажей, обобщённый стиль актёрской игры, монументальность изобразительных решений, синтез выразительных возможностей разных искусств в полифонической структуре фильма сделали фильм одной из вершин мирового кино. В 1940 поставил оперу «Валькирия» Р. Вагнера в Большом театре. С 1932 преподавал во ВГИКе (с 1937 профессор). Разработанный им метод режиссёрского практикума заложил основы преподавания кинорежиссуры. Работал над теоретическими исследованиями проблем кино.

ЭКО Умберто - один из самых популярных ученых в современной культуре Западной Европы. Семиотик, эстетик, историк средневековой литературы, критик и эссеист, профессор Болонского университета и почетный доктор многих университетов Европы и Америки, автор десятков книг, число которых он ежегодно увеличивает со скоростью, поражающей воображение, Умберто Эко - один из самых бурлящих кратеров вулкана современной интеллектуальной жизни Италии.

ЭРИКСОН (Erikson) Эрик Хомбургер(1902-1994) – американский психолог, социолог и психоаналитик. Основатель психоистории, один из основателей эго-психологии. Профессор (с 1960) и почетный профессор Гарвардского университета (1970). Детство и юность провел в Германии. Увлекался живописью. После знакомства с А. Фрейд заинтересовался детским

психоанализом и начал работать преподавателем рисования в ее школе. Прошел курс персонального (дидактического) психоанализа у А.Фрейд. Испытал значительное влияние идей и личности З.Фрейда. Психологическое образование получил под руководством А.Фрейд в Венском психоаналитическом институте (1927-1933). В 1933 г. эмигрировал в США. Работал в университетах: Беркли (1939-1951), Питсбургском (1951-1960), Гарвардском (1960-1970). В США Эриксон поселился с семьей в Бостоне, где открыл первый в городе кабинет детского психоанализа. Осуществил работы по игровому анализу на медицинском факультете Гарвардского университета. Сотрудничал с К. Левиным, Г. Мюрреем и др. видными психологами. Практиковал в Общей больнице Массачусетса. В 1937 г. перешел в Йельский университет. Исследовал жизнь и психику индейцев племен сиу и юроков. Работал в Калифорнийском университете (Беркли), из которого демонстративно ушел в знак протеста против увольнения сорудников, отказавшихся публично заявить о своих политических симпатиях и лояльности. В годы второй мировой войны исследовал психологию подводников, занимался терапией «военных неврозов» («неврозов военного времени») и выполнил ряд других работ по заданиям Пентагона. Опубликовал психоаналитическую статью о роли образа Гитлера для немецкой молодежи. После окончания войны занимался преимущественно психоаналитически ориентированной психологией и детским психоанализом. Около 20 лет работал в Центре Остена Риггса в Беркшире, где сотрудничал с Д. Рапапортом, Р. Найтом и др. В 1960-1970 гг. вновь работал в Гарвардском университете. Осуществил пересмотр некоторых установок классического психоанализа З. Фрейда. Подчеркнул биосоциальную природу и адаптивный характер душевной деятельности человека, интегративным качеством которого считал психосексуальную идентичность. Создал учение об идентичности как динамичной конфигурации тождественности человека самому себе, собственному представлению о себе и способности к полноценному решению различных личностных задач. Показал, что изменение социокультурных условий порождает необходимость утраты прежней и формирования новой идентичности человека. Разработал концепцию и периодизацию эпигенетического развития личности через восемь кризисных альтернативных фаз решения возрастных и ситуативных «задач развития»: 1) доверие–недоверие, 2) автономия–стыд, сомнение, 3) инициатива–чувство вины, 4) созидание–чувство неполноценности, 5) идентичность–спутанная идентичность, 6) интимность–изоляция, 7) генеративность–стагнация и 8) итеративность–безысходность. Исследовал сексуальную этиологию кризисов развития человека. Установил автотерапевтический характер поиска и обретения психосоциальной идентичности. Разработал концепции «диффузии идентичности» и «психического моратория». Создал новые психотерапевтические методы, отчасти направленные на преодоление синдрома массовой «патологии идентичности». Подчеркивал важную роль психических и личностных факторов в развитии общества. Исследовал

взаимосвязь социальных потрясений (войн, революций и т.д.) и массовых неврозов. Развивал идеи об «исторической актуальности». Сформулировал «золотое правило» этического поведения: «Поступай по отношению к другому так, чтобы это могло придать новые силы другому и тебе». В 1958 г. опубликовал книгу «Молодой Лютер», ставшую первым серьезным опытом применения психоисторического метода и датой рождения созданной им психоистории. В дальнейшем развивал психоисторические идеи в ряде книг и статей. Исследовал современное «травматическое видение мира», проблемы социальной этики, этнологии, различных массовых движений и пр. Автор книг: «Childhood and society», 1963; «Identity: Youth and crisis», «Life history and the historical moment», N.Y., 1975; и др.

ЭРНСТ Макс – немецкий живописец, график, мастер коллажа и фроттажа, один из наиболее ярких представителей сюрреализма. Родился 2 апреля в Германии. С 1909 года он изучал философию в университете Бонна, но вскоре оставил это занятие, чтобы полностью посвятить себя искусству. Во время учебы он основательно изучал психологию и интересовался искусством психически больных людей. В 1919 году он создал свои первые коллажи и с Джохэннсом Барджелдом основал движение кельнского дадаизма. В начале 1920-х годов по приглашению Поля Элюара и Андре Бретона он становится участником движения французских сюрреалистов.

ЮНГ (Jung) Карл Густав (1875-1961) – швейцарский психолог, психиатр и психоаналитик. Один из основателей и лидеров международного психоаналитического движения. Создатель аналитической психологии. Образование получил в Базельском университете, окончив медицинский факультет (лицензиат медицины, 1900; доктор медицины, 1902). Был избран почетным доктором университета Кларка (1909), Фордхэмского (1920) и Калькуттского (1938) университетов; почетным доктором наук Гарвардского (1936), Оксфордского (1938) и др. университетов. Профессор медицинской психологии университетов в Цюрихе (1933-1941) и Базеле (1944-1961). Лауреат литературной премии г. Цюриха (1932). Был избран почетным представителем Германского медицинского общества психотерапии (1930) и Президентом Международного медицинского общества психотерапии (1933). В 1948 г. в Цюрихе был открыт Институт Юнга. С 1955 г. издается «Журнал аналитической психологии». С 1958 г. действует Международная ассоциация аналитической психологии. Почетный гражданин г. Кюснахта (1960). После окончания Базельского университета, где специализировался по внутренним болезням и психиатрии Юнг работал в психиатрической клинике Бургхелыдли (Цюрих) под руководством проф. Э. Блейера (1900-1905). С 1905 по 1909 гг. был главным врачом этой клиники. Разработал технику свободных ассоциаций, превратив ее в один из основных методов психиатрического исследования. В 1902 защитил диссертацию «К психологии и патологии так называемых оккультных феноменов». В 1902-1907 гг. стажировался по психологии под руководством П. Жане (Париж). В 1904 г. организовал в клинике экспериментальную лабораторию, в которой разрабатывались методы психиатрической диагностики. В 1903-1904 гг.

совместно с коллегами (Э. Блейлером, К.А.Абрахамом, М.Эйтингеном и др.) заинтересовался психоанализом З.Фрейда. Начал практиковать психоаналитическую терапию. Первой психоаналитической пациенткой Ю. была С.Н.Шпильрейн, впоследствии ставшая видным психоаналитиком. В 1905-1913 гг. Юнг – приват-доцент медицинского факультета Цюрихского университета. В 1906г. перешел на позиции психоанализа. В 1907 г. познакомился с З. Фрейдом и основал общество З. Фрейда в Цюрихе. В 1908 г. участвовал в работе 1-го Международного психоаналитического конгресса в Зальцбурге. С 1909 г. в течение пяти лет был редактором «Ежегодника психоаналитических и психопатологических исследований», издававшегося Э. Блейлером и З. Фрейдом. В 1909 по приглашению С. Холла совместно с З. Фрейдом и др. посетил США, где читал психоаналитически ориентированные лекции по ассоциативной диагностике и конфликтам детской души в университете Кларка (Вустер, близ Бостона). Вместе с З. Фрейдом был удостоен почетного титула «доктора обоих прав». В 1911 г. по предложению З. Фрейда был избран первым президентом Международной психоаналитической ассоциации (МПА) и оставался на этом посту до 1914 г. Активно разрабатывал собственные версии исследуемых проблем. Еще в начале века создал метод ассоциаций. От испытуемого требовалась быстрая реакция на предъявляемое слово любым другим словом; заторможенность реакции, непонимание слова-раздражителя или его механическое повторение расценивалось как «индикатор комплекса», т.е. свидетельство о наличии эмоционально окрашенных представлений. Ассоциативный метод был доведен им до уровня фундаментального метода психологического исследования. В 1906-1910 гг. разработал основы учения о комплексах, в том числе и комплексе Электры. Эти идеи использовались и развивались в учениях З.Фрейда, А.Адлера и др. В 1911г. проявились серьезные теоретические разногласия с З. Фрейдом, особо обострившиеся после выхода книги «Метаморфозы и символы либидо» (1912), в которой Юнг отверг сексуальную интерпретацию либидо З. Фрейдом, предложил понимание либидо как психической энергии вообще, выдвинул концепцию коллективного бессознательного и архетипов. В 1913 г. порвал с З.Фрейдом и интенсифицировал разработку собственных психологических воззрений, которые составили основу созданной им аналитической психологии – одного из наиболее представительных течений глубинной психологии. В работе «Структуры бессознательного» (1916) развил представление о существовании в психике человека, наряду с индивидуальным бессознательным, более глубокого слоя коллективного бессознательного, содержание которого составляют общечеловеческие первообразы – архетипы (образ матери-земли, мудрого старца, героя и др.), среди которых центральная роль принадлежит архетипу «самости» (das Selbst) – потенциальному ядру личности. Считал, что архетипы лежат в основе мифологии, символики сновидений, художественного творчества и т.д. В 1921 г. в книге «Психологические типы» изложил разработанную им типологию характеров, основанную на критерии направленности субъекта на

внешний или внутренний мир (экстравертивной или интровертивной установке) и доминировании определенной психической функции (эмоции, мышления, ощущения, интуиции). Исследовал обширный круг разнообразных проблем: мифы, обряды, ритуалы, символику, сновидения, фольклор, религии, алхимию, психические расстройства, культуру и др. Стремился подкрепить свои теоретические изыскания эмпирическими исследованиями. В этих целях совершил ряд путешествий и экспедиций, в том числе в 1924-1925 гг. к индейцам Пуэбло в Аризону и Нью-Мехико (США) и в 1925-1926 гг. к Элгонам (Восточная Африка) и др. Значительное внимание уделял разработке концепции личности, в том числе вопросам ее становления, структуры и самореализации, понимание которых частично изложил в работах «Отношение между Я и бессознательным» (1928), «Об энергетике души» (1928), «Проблемы души нашего времени» (1931) и др. Активно занимался психотерапевтической практикой. В качестве основной задачи психотерапии выдвигал восстановление нарушенных связей между различными уровнями и системами психики. Опубликовал ряд книг по различным проблемам психологии: «Психология и религия» (1940), «О психологии бессознательного» (1943), «Психология и алхимия» (1944), «Психология и воспитание» (1946) и др. В качестве основного содержания психической жизни человека принимал процесс «индивидуации» – стремление личности к полному воплощению своих возможностей. Считал, что его аналитическая психология может быть понята как учение, психотерапия и своеобразный «путь освобождения» людей. Оказал влияние на становление и развитие психоанализа и др. направлений глубинной психологии, психологию, социологию, философию, эстетику и культурологию. Основные труды Юнга: «Gesammelte Werke». 1958–1976; «Memories, dreams, reflections», 1961; «Man and his symbols», 1964.. В русском переводе: «Психоз и его содержание», СПб., 1909; «Психологические типы», М., 1924; «Избранные труды по аналитической психологии», т. 1-4., 1929-1939; «Архетип и символ», М., 1991; «Феномен духа в искусстве и науке», М., 1992; «О психологии восточных религий и философий», М., 1994; «Аналитическая психология: Прошлое и настоящее», М., 1995; «Психология переноса», М., 1997; «Психология бессознательного», М., 1998; «Работы по психиатрии. Психоанализ умственных расстройств», М., 2000.

ГЛОССАРИЙ

по курсу «ПСИХОЛОГИЯ ИСКУССТВА»

АБСТРАКЦИОНИЗМ - модернистское течение в искусстве 20 века, принципиально отказавшееся от изображения реальных предметов в живописи, скульптуре и графике. Произведения абстракционизма основаны исключительно на формальных элементах: линия, цветовое пятно, отвлеченная конфигурация. Различают геометрический и лирический абстракционизм.

АНАЛИТИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО - развитие кубизма за счет разработанных П.Филоновым принципов "органического роста" художественной формы и "сделанности" картин.

АВТОР – по законодательству РФ - физическое лицо, творческим трудом которого создано изобретение, полезная модель или промышленный образец. А. в отношении его произведения принадлежат исключительные права на использование произведения в любой форме и любым способом. В некоторых случаях автором является учреждение или организация, от имени которых публикуются материалы. Автор – аналог Бога (Бахтин).

АРТ-ТЕРАПИЯ - направление психотерапии, основанное на решении психологических проблем личности путем вовлечения человека в разыгрывание несвойственной ему роли. Метод активно развивался как комплекс психотерапевтических методик с 1940х годов под эгидой аналитической психологии К.Юнга. Направления арт-терапии в целом соответствуют видам искусств, а разнообразие техник практически не ограничено. Кроме арт-терапии (визуальные виды искусства) выделяют музыкотерапию, танцедвигательную терапию, драматерапию, сказкотерапию, библиотерапию, маскотерапию, артсинтезтерапию и т.д. Очевидно, что “лечение искусством” появилось тогда же, когда и само искусство. Во все времена и у всех народов в качестве “средства исцеления” различных болезней и состояний использовались музыка, пение, танец, рисование, скульптура, театр и ритуалы, мистерии и многое другое. Для многих людей народное творчество до сих пор является фактором сохранения душевного равновесия и здоровья. Для арт-терапевтического подхода характерно то, что в центре внимания находится не столько произведение искусства (продукт творчества пациента), сколько конкретная и уникальная личность автора с ее потребностями, мотивами, ценностями и стереотипами. При этом рассматриваются процессы взаимодействия личности с произведением искусства.

АТТРАКЦИОН – это всякий зрелищный компонент театра, подвергающий зрителя чувственному или психологическому воздействию, опытно выверенному и математически рассчитанному на определенные эмоциональные потрясения» (С.Эйзенштейн).

БИОГРАФИЧЕСКИЙ МЕТОД – история жизни, превращенная в текст. Биографию можно представить как структуру, состоящую из трех взаимосвязанных блоков – факты, переживание и Я-концепция.

ВДОХНОВЕНИЕ – сложное полисостояние, связанное с внезапным осознанием образов и их взаимной связи, состояние своеобразного напряжения и подъема духовных сил, творческого волнения человека, ведущее к возникновению или реализации замысла и идеи произведения науки, искусства, техники. В. при всей своей кажущейся самопроизвольности является результатом предварительного напряженного труда.

ВИЗУАЛЬНОЕ МЫШЛЕНИЕ - способ творческого решения проблемных задач в плане образного моделирования. Основой визуального мышления выступает наглядно-действенное и наглядно-образное мышление, где при уподоблении предметно-практических и чувственно-практических действий свойствам объектов формируются внешние перцептивные действия. В дальнейшем происходит сокращение и интериоризация этих действий. В развитой форме этот вид мышления характерен для успешных архитекторов и дизайнеров. Термин предложен Р. Арнхеймом.

ВИДЕО АРТ-ТЕРАПИЯ (от лат. video вижу, art искусство, therapeia лечение) форма когнитивной психотерапии, автор S.A. McNiff (1975г.). Основана на показе наиболее типичных приемов разрешения внутриличностных конфликтов на материале произведений кинематографического искусства. Наиболее частыми темами выступают темы секса и любви, ненависти и гнева.

ВНЕТЕКСТУАЛЬНЫЕ (ЭКСТРАТЕКСТУАЛЬНЫЕ) ФАКТОРЫ - ситуационные факторы (архитектура, музыкальное и вербальное сопровождение в кино).

ВНУРИТЕКСТУАЛЬНЫЕ (ИНТРАТЕКСТУАЛЬНЫЕ) ФАКТОРЫ: сам текст, жанр, стилевые особенности, поэтика и экспрессия;

ВОКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО - исполнение музыки голосом; искусство передавать выразительными средствами певческого голоса содержание музыкального произведения. Основными жанрами вокального искусства являются оперное и хоровое пение. Различают три основных способа пения (три вокальных стиля): певучий, декламационный и колоратурный.

ВООБРАЖАЕМОЕ – комплекс иллюзорных представлений, который человек создает сам о себе и который играет важную роль его психической защиты, или, вернее, самозащиты (Ж.Лакан)

ВПЕЧАТЛИТЕЛЬНОСТЬ - живость, острота восприимчивости и сила эмоциональной отзывчивости.

ГЕРМЕНЕВТИКА – учение о понимании, о принципах интерпретации текстов.

ДАДАИЗМ – одно из направлений абстрактного искусства 1916-1926г, представляющий собой бунт, тотальную критику западной цивилизации, т.е. это бунтарское направление, разрушившее традиционные изобразительные приёмы и существенно обновившее технику письма.

ЗАКОН ЭСТЕТИЧЕСКОЙ РЕАКЦИИ опирается на противоречие формы и содержания и «заключает в себе аффект, развивающийся в двух

противоположных направлениях, который в завершающей точке, как бы в коротком замыкании, находит свое уничтожение» (Л.С. Выготский).

ЗНАК воспринимается как целостное явление, т.е. как "полный знак", и предусматривает все элементы своей структуры, в которой означающее прикреплено к означаемому смыслу, и он представляет собой "наличие, сотворенное из отсутствия" (Лакан).

ИДЕАЛЬНЫЙ ЧИТАТЕЛЬ/ЗРИТЕЛЬ - реципиент, обладающий текстуальной компетенцией – каталогом текстов, способный вступить в диалог с Автором и расшифровать его культурные смыслы и коды.

ИНТЕРТЕКСТ - основной вид и способ построения художественного текста в искусстве модернизма и постмодернизма, состоящий в том, что текст строится из цитат и реминисценций к другим текстам. Интертекст состоит из аллюзий, метафор, стилизаций, явной или скрытой полемики, вторичной и последующих интерпретаций и реинтерпретаций текстов, пародирования, нарратива "чужого" текста, коллажа множества текстов в одном, их многократного зеркального отображения друг в друге.

ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ - связь текста с текстами предшествующих литератур или современными, которая может проявляться в прямом и скрытом цитировании, переработке тем и сюжетов, аллюзиях, пародировании, подражании.

ИСКУССТВО - одна из форм общественного сознания, составная часть духовной культуры человечества, специфический род практически-духовного освоения мира. В этом плане к искусству относят группу разновидностей человеческой деятельности - живопись, музыку, театр, художественную литературу, объединяемых потому, что они являются специфическими - художественно-образными - формами воспроизведения действительности. В более широком значении слово "искусство." относят к любой форме практической деятельности, когда она совершается умело, мастерски, искусно не только в технологическом, но и в эстетическом смысле. Искусство - специфический вид отражения и формирования действительности человеком в процессе художественного творчества в соответствии с определенными эстетическими идеалами.

ИСКУССТВО ПРЕДСТАВЛЕНИЯ - в актерском творчестве - способность актера демонстрировать на каждом спектакле готовый результат творчества.

КАТАРСИС (Catharsis От греч.Katharsis - очищение)

– по Аристотелю очищение души посредством сопереживания героям трагедии:

- в психоанализе процесс уменьшения или снятия тревоги, конфликта, фрустрации посредством их вербализации и эмоциональной разрядки.

КРЕАТИВНОСТЬ (от лат. creatio созидание) - творческие способности индивида, характеризующиеся готовностью к продуцированию принципиально новых идей и входящие в структуру одаренности в качестве независимого фактора. По мнению П.Торренса, креативность включает в себя повышенную чувствительность к проблемам, к дефициту или

противоречивости знаний, действия по определению этих проблем, по поиску их решений на основе выдвижения гипотез, по проверке и изменению гипотез, по формулированию результата решения. Для оценки креативности используются различные тесты дивергентного мышления, личностные опросники, анализ результативности деятельности. С целью содействия развитию творческого мышления могут использоваться учебные ситуации, которые характеризуются незавершенностью или открытостью для интеграции новых элементов, при этом учащиеся поощряют к формулировке множества вопросов.

КОГНИТИВНОЕ КАРТОГРАФИРОВАНИЕ - формирование у человека представления, образа какой-то местности, территории, среды. При этом структурирование или организация среды происходит только на уровне сознания, активного воздействия на окружающее оно не предполагает.

КОНТЕКСТ (в психолингвистике) (от лат. contextus — тесная связь, соединение) — обладающая смысловой завершенностью устная или письменная речь, позволяющая выяснить смысл и значение отдельных входящих в ее состав фрагментов (слов, выражений или отрывков текста). Для отдельного высказывания, слова или словосочетания, входящих в состав целостного текста, Контекстом являются другие (предшествующие или последующие) высказывания или весь текст в целом. Отсюда выражение: «понять по контексту». Для целостного текста в качестве контекста выступают все другие тексты, функционирующие в той же социальной сфере. Так, для отдельного научного текста контекстом является корпус других научных текстов по данной специальности, для художественного произведения — другие художественные тексты и т. д.

ЛАДОВОЕ ЧУВСТВО проявляется в эмоциональном восприятии и узнавании мелодии (Б.Теплов).

МЕЖТЕКСТУАЛЬНЫЕ (ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЕ) ФАКТОРЫ включают в себя разнообразные культурноопосредованные связи между различными текстами, аллюзии

МЕНЬШИНСТВО определяется как относительно небольшая часть группы или отдельный индивид, разделяющие иные, чем представители большинства, нормы и ценности и не обладающие авторитетом, властью, престижем, которые позволили бы им распространить свои взгляды (С.Московичи).

МУЗЫКАЛЬНО-РИТМИЧЕСКОЕ ЧУВСТВО - способность чувствовать ритм и воспроизводить его (Теплов).

ПЕРСОНАЛИЗАЦИЯ СРЕДЫ – включение некоторого места, объекта в сферу своего Я, экспозиция с его помощью себя другим.

ПОСТМОДЕРН – характеристика состояния современной культуры

ПОСТМОДЕРНИЗМ – понятие, используемое современной философской рефлексией для обозначения характерного для культуры сегодняшнего типа философствования, содержательно-аксиологически дистанцирующегося не только от классической, но и от неклассической

традиции и конституирующего себя как постсовременная, т.е. постнеклассическая философия.

ПРИЗРАК — образование бессознательного, особенностью которого заключается в том, что оно никогда не было осознанным и является результатом передачи из бессознательного родителя в бессознательное ребенка, механизм которой пока неясен (М.Терек, Н.Абрахам).

ПСИХОЛОГИЯ ИСКУССТВА — отрасль психологической науки, предметом которой являются свойства и состояния личности, обуславливающие создание и восприятие художественных ценностей и влияние этих ценностей на ее жизнедеятельность. П. и. развивалась, преодолевая воздействие, с одной стороны, психологизма (в Германии — В.Вундт, в России — Д.Н.Овсянко-Куликовский и другие последователи А.А.Потебни), выведившего форму художественных произведений и их содержание из особенностей индивидуального сознания, с другой — антипсихологизма (формальной школы, структурализма), отвергающего зависимость этих произведений от психической активности субъекта. Современная П. и. исходит из представлений о первичности искусства как особой исторически развивающейся системы по отношению к индивидуально-личностным свойствам творящих ее людей. Используя конкретно-научные методы (наблюдение, эксперимент, анализ продуктов деятельности, интервьюирование, биографический метод и др.), П. и. исследует процессы художественного творчества под углом зрения реализации в них способностей и характера личности, ее интеллекта и эмоций, мотивационных факторов, межличностных отношений. Поскольку в искусстве человек духовно-практически осваивает мир посредством художественных образов, П. и. выделяет механизмы их формирования, отпрываясь от опыта познания человеком действительности в системе других элементов культуры (языка, представлений, понятий и др.), прослеживая закономерности преобразования этого опыта с целью порождения художественных творений. Своеобразие работы мысли в этих условиях раскрывается при ее сравнении с оперированием субъектом теми чувственными и умственными образами, которые организуют его поведение вне сферы искусства. Такое сравнение позволяет объяснить уникальность актов художественного познания, их отличие от других форм отображения действительности. Для построения художественного образа используются заданные социально-историческим развитием культуры знаковые средства (речевые, визуальные, звуковые и др.), овладение которыми требует особых способностей, умений, навыков, выявляемых в П. и. Применяя указанные средства, личность создает произведение искусства, которое зарождается в ее психической организации в виде замысла, предвосхищающего будущее творение. Изучение ее переживаний и состояний (в частности, такого состояния, как вдохновение) на пути от замысла через различные пробы и варианты к итоговому результату позволяет проанализировать процессы в “мастерской художника” и тем самым пролить свет на роль личностного фактора в становлении эстетических ценностей. Эти ценности

продуцируются целостной личностью художника в единстве ее сознания и неосознаваемых психических проявлений. Специфика испытываемых в процессе творчества состояний дала повод для их различных иррационалистических трактовок, противопоставляющих осознанное постижение действительности особому “откровению”, сверхъестественному прозрению и т. п. Данные П. и. свидетельствуют о неправомерности попыток усматривать в продуктах искусства эффект действия подспудных духовных сил, непостижимых для рационального и опытного познания. Вместе с тем они показывают важное значение интуиции и особых эмоциональных способов постижения художником действительности (в частности, в виде эмпатии). Изучение переживаний, сопряженных с созданием и восприятием искусства, уже в древности выявило ключевую роль феномена катарсиса. Этот феномен позволил, во-первых, ограничить повседневные “житейские” чувства от эмоциональных потрясений, которые вызывает общение с произведениями искусства, во-вторых, обнажить внутреннее родство между психологией их создателя и тех, кто их воспринимает, в-третьих, указать на их воздействие на личность не только в плане художественного познания реальности, но также и преобразования глубинных оснований ее отношений к ней, к другим людям и самой себе. Эти аспекты определили основные проблемы П. и.: изучение специфических характеристик образно-эмоционального строя личности, создаваемых ее включенностью в процессы порождения и восприятия эстетических ценностей; анализ художественного восприятия как формы сотворчества в различные периоды развития индивида и у различных контингентов зрителей (читателей, реципиентов); воздействие искусства на ценностные ориентации и мотивацию поведения субъекта, его мировоззрения. В советской психологии первую программу разработки этой области знания изложил Л.С.Выготский.

РЕАЛЬНОЕ – самая проблематичная категория Лакана – включает непосредственные жизненные функции и отправления.

РЕДИ-МЕЙД (англ. — "готовое изделие") - взятое наобум изделие массового производства, выставленное в качестве произведения искусства.

САМОАКТУАЛИЗАЦИЯ (от лат. actualis — действительный, настоящий) — стремление человека к возможно более полному выявлению и развитию своих личностных возможностей. В некоторых направлениях современной западной психологии самоактуализация выдвигается (в противовес бихевиоризму и фрейдизму, считающим, что поведением личности движут биологические силы, а его смысл заключается в разрядке создаваемого ими напряжения и приспособлении к среде) на роль главного мотивационного фактора. Подлинная самоактуализация предполагает наличие благоприятных социально-исторических условий.

СЕМЕЙНАЯ ИДЕНТИЧНОСТЬ - сознательное или бессознательное отождествление себя с семейным родом, с определенной семейной системой.

СЕМИОТИКА – наука, исследующая свойства знаков и знаковых систем.

СИМВОЛИЧЕСКОЕ – сфера социокультурных норм и представлений, которые индивид усваивает в основном бессознательно, "символически", чтобы иметь возможность нормально существовать в обществе, т. е. это область сверхличных, всеобщих универсальных *смыслов*, задаваемых индивиду обществом (Ж.Лакан).

СОПЕРЕЖИВАНИЕ — уподобление эмоционального состояния субъекта состоянию другой личности (или социальной группы); при этом в индивидуальном сознании субъекта отражается отношение другого человека (или социальной группы) к происходящим с ним (или с нею) событиям. Различают два класса сопереживаний: 1) сопереживание, возникающие вследствие неосознаваемого непроизвольного эмоционального заражения и охватывающие субъекта при непосредственном, как правило, случайном контакте с испытывающими те или иные эмоции людьми. Такого рода сопереживания иногда называют непосредственными ответными эмоциями. 2) сопереживания, которые представляют в индивидуальном сознании субъекта соответствующий уровень межличностных отношений, опосредствованных совместной деятельностью, общими целями, нормами, ценностями социальной группы. В их основе лежит эмоциональная идентификация, когда индивид как бы ставит себя на место другого в совместной деятельности. Особенно рельефно сопереживание выступает в гуманном отношении личности к другим.

СПОСОБНОСТЬ К СЛУХОВОМУ ПРЕДСТАВЛЕНИЮ проявляется в воспроизведении мелодии по слуху и составляющая ядро музыкальной памяти (Теплов)

СЮРРЕАЛИЗМ – особый проект, посвященный повседневному опыту, буквально сюрреализм = сверхреализм.

ТВОРЧЕСТВО— деятельность, результатом которой является создание новых материальных и духовных ценностей. Будучи по своей сущности культурно-историческим явлением, творчество имеет психологический аспект: личностный и процессуальный. Оно предполагает наличие у личности способностей, мотивов, знаний и умений, благодаря которым создается продукт, отличающийся новизной, оригинальностью, уникальностью. Изучение этих свойств личности выявило важную роль воображения, интуиции, неосознаваемых компонентов умственной активности, а также потребности личности в самоактуализации, в раскрытии и расширении своих созидательных возможностей. Английский ученый Г. Уоллес выделил четыре стадии процессов творчества: подготовку, созревание, озарение и проверку. Центральным, специфически творческим моментом считалось озарение — интуитивное схватывание искомого результата. Экспериментальные исследования показали, что интуитивное решение возникает в предметной деятельности, доступной объективному анализу. Выделяя специфику психической регуляции процесса творчества, К. С. Станиславский выдвинул представление о сверхсознании как высшей концентрации духовных сил личности при порождении продукта творчества. С развитием кибернетики предпринимаются попытки моделировать

процессы творчества на ЭВМ (эвристическое программирование). Вместе с тем передача техническим устройствам доступных формализации умственных операций резко повысила интерес к процессам творчества, которые не могут быть формализованы. Зависимость от них научно-технического прогресса (открытий, изобретений и т. д.) направила усилия психологов на разработку методов диагностики творческих способностей и стимуляции творчества. Обусловленность творчества той сферой культуры, в которой оно реализуется (производство, техника, искусство, наука, политика, педагогика и др.), требует выявить своеобразие психологии творчества в каждой из них, а также характер отношений между ними.

ТЕКСТ — законченное, целостное в содержательном и структурном отношении речевое произведение: продукт порождения (производства) речи, отчужденный от субъекта речи (говорящего) и, в свою очередь, являющийся основным объектом ее восприятия и понимания. Нередко под текстом понимают только письменный текст, то есть продукт письменной речи; однако и структурные, в частности языковые (лингвистические), закономерности построения текста и закономерности его социального функционирования являются принципиально общими для устной и письменной речи. Любой текст, воспринимаемый как «нормальный», обладает признаками цельности и связности. Восприятие текста предполагает выделение в нем структурно-смысловых опор. Любой текст удовлетворяет требованиям конситуативности (соотнесенности с ситуацией общения) и контекстуальности (соотнесенности с другими текстом); с другой стороны, текст является контекстом для входящих в его состав отдельных высказываний. В предельном случае текст может являться и изолированное высказывание вплоть до однословного.

ТЕАТРАЛЬНОЕ ИСКУССТВО - род искусства, отражающий действительность, характеры, события, конфликты, их трактовки и оценки посредством драматического действия, возникающего в процессе игры актера перед публикой. В ходе исторического развития определились три основные вида театра, отличающиеся специфическими признаками и средствами художественной выразительности: драматический, оперный и балетный театры.

ФЕМИНИЗМ – женское движение за равные с мужчинами права. Возникло в 18в, сейчас феминистки ведут борьбу за социальные, политические и гражданские права женщин во имя охраны детей, материнства, против войны и насилия. Назначение феминизма в искусстве - выявить специфическое многообразие женского за пределами рутинного деления на мужское и женское, т.е. выявить Другое в гомогенной «мужской» культуре.

ФОТОГРАФИЯ – это запечатление объективного мира с помощью технических средств.

ФОТОТЕРАПИЯ связана с применением фотографии для решения разного рода психологических проблем, а также для развития и гармонизации личности.

ФОТОИСКУССТВО - пластическое искусство, произведения которого создаются средствами фотографии.

ФРЕЙМ (рамка) - отделяет значимое от незначимого. Внутри рамок разрешено особое развертывание событий: рамка как бы открывает иное пространство и одновременно препятствует проникновению в него, эта амбивалентность является основополагающим свойством искусства. Другим важнейшим аспектом отграничивания является то, что рамка повышает значимость того, что в нее помещается. Здесь термины «значимость» и «знаковость» необычайно близки.

ШИЗОАНАЛИЗ (от греч. scizo - раскалываю и греч. analysis - разложение, расчленение, разбор) - одно из новейших направлений в философии, социологии и психологии (главным образом во Франции), ориентированное на критику современного общества и его социальной мысли (Жиль Делез и Феликс Гваттари).

Я БИОГРАФИЧЕСКОЕ существует в мире повседневности, а неотъемлемой частью опыта повседневности выступает переживание объективного существования вещей и явлений, т.е. телесно-предметное переживание реальности.

Я ЦЕННОСТНОЕ существует в мире искусства, религии, науки и опирается на универсальные программы логики, справедливости, красоты, познавательной достоверности