

Учреждение образования «Белорусский государственный педагогический  
университет имени Максима Танка»

Факультет психологии

Кафедра психологии образования

(рег. № \_\_\_\_\_)

СОГЛАСОВАНО

Заведующий кафедрой

\_\_\_\_\_ А.В. Музыченко

\_\_\_\_\_ 2016 г.

СОГЛАСОВАНО

Декан факультета

\_\_\_\_\_ Д.Г. Дьяков

\_\_\_\_\_ 2016 г.

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС ПО УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЕ

«Психология искусства» (по выбору студента)

для специальности 1-23 01 04 Психология

Составители:

доктор психологических наук, профессор Л.Н. Рожина,

преподаватель И.М. Бычкова

Рассмотрено и утверждено

на заседании Совета БГПУ «\_\_» \_\_\_\_\_ 20\_\_ г. протокол № \_\_\_\_

**СОДЕРЖАНИЕ**

- |                           |   |
|---------------------------|---|
| 1. ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА  | 3 |
| 2. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ   | 5 |
| 3. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ    |   |
| 4. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ |   |

РЕПОЗИТОРИЙ БГПУ

## ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Электронный учебно-методический комплекс (ЭУМК) по учебной дисциплине «Психология искусства» предназначен для студентов специальности 1-23 01 04 Психология как дисциплина по выбору студента.

Учебно-методический комплекс предназначен для ознакомления студентов с основами теории и практики курса психологической коррекции, как формой психологической деятельности, включающей в себя систему мероприятий, направленных на исправление недостатков психологического развития или поведения человека с помощью специальных средств психологического воздействия.

**Цель УМК** – информационно-методическое обеспечение процесса подготовки студентов по учебной дисциплине «Психология искусства».

**Основные задачи УМК:**

- ознакомление студентов с основами психологии искусства, ее прикладными и практическими возможностями в работе педагога-психолога;
- Обеспечить усвоение студентами категориального аппарата, основных понятий, современных подходов и тенденций развития психологии искусства.
- Сформировать представление о специфике познания в художественной реальности и возможности психотерапевтической функции искусства.
- Познакомить студентов с многоуровневостью, комплексностью и многокомпонентностью художественного воздействия.
- Познакомить студентов с особенностями понимания и интерпретации произведений искусства.
- Способствовать овладению студентами приемами интерпретации художественных и визуальных текстов.
- Способствовать овладению студентами умений анализировать психологические механизмы и условия воздействия произведений искусства на личность.

УМК призван помочь будущим специалистам освоить знания: об основных категориях и понятиях психологии искусства; истории и современных тенденциях развития психологии искусства; специфике и основных структурных компонентах художественных произведений; специфике познания в художественной реальности и возможности психотерапевтической функции искусства. УМК призван помочь будущим психологам приобрести умения: анализировать и оценивать виртуальный мир искусства как психологическую реальность; понимать сложный язык современного искусства, ориентированный на многоликость и многозначность социального мира; анализировать психологические механизмы и условия воздействия произведений искусства на личность. УМК содержит методические рекомендации для возможности овладения методами психологии искусства для решения исследовательских и

прикладных задач; приемами интерпретации художественных и визуальных текстов.

УМК разработан с учетом требований компетентностного подхода в высшем образовании, которые определены образовательным стандартом высшего образования первой ступени по специальности 1-23 01 04 04 Психология.

УМК «Психология искусства» включает 4 раздела. Теоретический раздел – содержит тезисы лекций по изучаемым темам. Изучение конспекта лекций предусматривает введение студента в изучаемую тему и получение необходимого минимума знаний по ней. Для получения полного объема знаний студент в обязательном порядке изучает рекомендуемую по теме учебную литературу. Для подготовки конспекта лекций использовались материалы, содержащиеся в учебных пособиях, перечисленных в списке литературы. Практический раздел – включает материалы для проведения семинарских и лабораторных занятий со студентами, выполнение практико-ориентированных заданий, связанных с составлением развивающих программ. Раздел контроля знаний – содержит контрольные материалы для текущего и итогового контроля по учебной дисциплине, включает в себя тестовые задания, направленные на проведение текущего контроля уровня знания знаний студентами, а также вопросы для проведения итоговой формы контроля (зачета). Вспомогательный раздел – содержит примерный тематический план учебной дисциплины, глоссарий, перечень учебных изданий и информационно-аналитических материалов, рекомендуемых для изучения учебной дисциплины, включающий в себя основной и дополнительный список литературы.

## ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

### КРАТКИЙ КОНСПЕКТ ЛЕКЦИЙ

#### ТЕМА 1.1. ПРЕДМЕТ, ЗАДАЧИ ПСИХОЛОГИИ ИСКУССТВА

##### План

1. Психология искусства как область психологии, рассматривающая общие закономерности всех видов художественной деятельности и художественного восприятия.
2. Предмет психологии искусства.
3. Основные проблемы психологии искусства.
4. Задачи психологии искусства.

**ПСИХОЛОГИЯ ИСКУССТВА** (англ. *psychology of art*) — отрасль психологии, которая изучает закономерности процесса восприятия и понимания людьми произведений искусства, исследует особенности психической деятельности, которые имеют место у писателей, живописцев, композиторов и т. д. при создании задуманных и произведенных произведений, а также разрабатывает психологические вопросы художественного воспитания и эстетического развития.

**Искусство** - форма творчества, способ духовной самореализации человека посредством чувственно-выразительных средств (звука, пластики тела, рисунка, цвета, света, природного материала и т.д.). Особенность творческого процесса в искусстве - в нерасчетности его субъективно-объективной обусловленности. Возникая как результат творчества конкретного субъекта, произведение искусства в своем бытии обретает надличностный характер. Свойства содержания и формы произведения искусства, а также способ его восприятия свидетельствуют уже не только о психическом своеобразии творца, но и характеризуют коллективные формы переживания, направленность мышления, свойственные культуре породившей его эпохи.

Особенность истолкования художественных произведений состоит в том, что заложенный в них смысл оказывается непереводимым на язык понятий, невыразим до конца никакими иными средствами. В этом находит свое подтверждение идея самоценности искусства. Парадокс состоит в том, что только в том случае искусство способно удовлетворять художественную потребность, когда выступает не в качестве средства, а в качестве цели. Лишь обнаруживая свою изначально самобытную, уникальную природу, незамещаемую никакой иной - моральной, религиозной или научной

деятельностью - искусство выступает оправданием самого себя, утверждая необходимость своего места в жизни человека.

Искусство и психология — две грани единой области человековедения. Они познают не человека вообще, а прежде всего конкретного индивида. Идя от живой конкретной личности, индивидуальности, они строят обобщенные представления о типическом в человеке, активно утверждают и реализуют свою социально-мировоззренческую функцию. Д. Д. Шостакович писал о Пятой симфонии, которую справедливо считают первым произведением советской симфонической классики: «Тема моей симфонии — становление личности. Именно человека со всеми его переживаниями я видел в центре замысла этого произведения».

Психология и искусство как области человековедения имеют общий объект. Но вместе с тем подход к этому объекту со стороны психолога и художника таков, что они выявляют разные грани художественного и собственно психологического видения человека. Для ученого психолога при изучении психических явлений на первый план выступают закономерности, определяющие, как протекает восприятие, мышление и т. д. Для художника восприятие, мышление выступают как конкретное переживание, как содержание жизни личности: выявление смысла и значения того, что воспринимается и осмысливается человеком. Психолог в центр своего внимания ставит процесс психического отражения.

Существует несколько подходов к изучению психологии искусства:

- **искусствоведческий:** в центре внимания находится произведение искусства;
- **теоретико-нормативный:** исходит из нормативной модели полноценного, адекватного, развитого типа эстетического восприятия. Здесь главное — насколько процесс восприятия близок к эталонному, предусмотренному теоретической моделью. Такой подход уводит исследователя от качественного анализа индивидуального своеобразия различных вариантов взаимодействия личности и произведения искусства;
- **механистический** подход рассматривает восприятие искусства как результат механического функционирования неких интрапсихических механизмов, а не активности самой личности. Личности отводится пассивная роль;
- **когнитивно-аффективный** подход связывает искусство с эмоциональной сферой человека: эмоции, «работающие» в искусстве, отличаются от других эмоций тем, что они сублимированные;
- **деятельностный** подход рассматривает искусство как механизм трансляции смыслов;

- **системно-типологический** подход в психологии искусства выдвигает на первое место фигуру творца.

**Предмет психологии искусства**, с одной стороны, связан преемственно с общей психологией (взаимосвязь личности и психических процессов в художественной деятельности, раскрытие общественно значимых свойств психического в условиях художественного общения), с другой стороны — он своеобразен, что определяется особенностями художественной деятельности как общения и специальной исследовательской задачей психологии искусства (исследование психологических механизмов и условий активного воздействия искусства на личность).

В своей статье «Задачи психологии искусства» Б.Г. Ананьев рассматривает ряд **проблем**, существующих в этой области. Кратко рассмотрим некоторые из них.

Психологии искусства не может быть без анализа личности творца.

Нужна психология искусств, а затем психология искусства (конкретного). Психология искусств призвана установить наиболее общие закономерности всех видов художественной деятельности, раскрыть механизмы становления личности человека-творца, проанализировать различные формы воздействия искусств на человека.

Далее Ананьев анализирует взаимоотношения науки и искусства и считает, что искусство способно идти за наукой. С искусством (так же как и с наукой) происходит с одной стороны дифференциация, специализация, появление новых видов и жанров искусств, с другой - интеграция систем различных искусств.

Ни культура, ни жанр, ни направление в искусстве не влияют на многостороннее развитие таланта. Это в первую очередь связано с природой человека, с историей его развития.

Ананьев также обращается к проблеме способностей. Опираясь на данные различных исследований, он отмечает, что у детей в онтогенезе раньше всего формируются способности к хореографической деятельности (психомоторика), несколько позже - музыкальные способности. Однако, музыкальные способности - редкое дарование, абсолютный слух не характерен для большинства людей. Более частое явление - изобразительное творчество. Очень много детей рисует, но очень мало тех, кто продолжает рисовать, когда сензитивный период завершается.

Б.Г. Ананьев большое внимание уделяет рассмотрению музыкального искусства, считая его наиболее эмоциональным по силе воздействия на человека. Эмоциональное воздействие музыки таково, что вызывает у многих людей ассоциации. Кроме этого, на многих людей действует только такая музыка, которая стимулирует работу представлений. Буря, молния, блеск, гром, высочайшие проявления любви - все это человек видит и слышит в музыке. А

как быть с теми, кто не видит этого, а эмоционально реагирует на музыку на грани истерической реакции, судорожного состояния? Слышимая музыка у многих вытесняет все другое.

Оказывается, что те, кого можно считать профессиональными музыкантами, а также люди с хорошей музыкальной подготовкой воспринимают музыку эмоционально, чувствуя то или иное настроение и не испытывая никаких зрительных ассоциаций. Более того, зрительные ассоциации иногда им мешают. Музыкальные люди переживают движение в музыке, ее ритм, тональность. Многие тяготеют к графическому воплощению музыкального звуковедения, либо цветовому.

По Ананьеву, природа зрительно-слуховых синкретизов связана с типологическими особенностями человека и не детерминирована ни характером деятельности, ни свойствами музыки

***Среди основных задач психологии искусства можно выделить следующие:***

- 1) создание современных общих и частных теорий психологии искусства;
- 2) изучение специфики художественного творчества как в общих его характеристиках, так и в специфических;
- 3) исследование проблем художественного сознания, специфичного в различные эпохи, в разных странах, несущее на себе печать этноса;
- 4) исследование проблем художественного восприятия;
- 5) изучение психологических механизмов воздействия искусства на личность;
- 6) изучение психологических особенностей художественного мышления;
- 7) изучение эмоциональной сферы личности творца и реципиента;
- 8) модификация и создание методов и методик изучения художественного восприятия, художественных способностей, художественного сознания.

#### **Литература**

1. Аллавердов, В. М. Психология искусства. Эссе о тайне эмоционального воздействия художественных произведений / В. М. Аллавердов. - СПб.: Издательство ДНК, 2001. - 200 с.
2. Ананьев, Б.Г. Задачи психологии искусства. // Психология художественного творчества: Хрестоматия /Сост.:К.В.Сельченко. - Минск,1999 - с. 452-464.
3. Выготский, Л. С. Психология искусства / Л. С. Выготский. - СПб.: Азбука, 2000. - 416 с.
4. Кривцун, О.А. Эстетика: Учебник / О.А. Кривцун. - М.: Аспект Пресс, 2000.- 434 с.

## ТЕМА 1.2. ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ ТЕОРИИ ИСКУССТВА

### План

#### 1. Отечественные психологические теории искусства:

Л.С. Выготский о структуре произведения искусства, соотношении материала и формы, их диалектическом противоречии;

С.Л. Рубинштейн об искусстве как отражении действительности;

А.А. Леонтьев о личности как субъекте искусства и объекте его воздействия.

#### 2. Зарубежные психологические теории искусства:

психоаналитическая теория,

когнитивная теория,

проблемы психологии искусства в гештальтпсихологии.

### Отечественные психологические теории искусства

#### Л.С. Выготский

Существенной вехой в развитии психологической проблематики искусства в советский период явилось творчество Льва Семеновича Выготского (1896-1934). Основные работы по психологии искусства ученый создал в 20—30-х годах. Большинство из них были изданы под названием «Психология искусства» только в 1968 г.

Особенность художественно-психологического анализа, осуществленного Л.С. Выготским, состоит в тщательном изучении разных аспектов *психологии художественного текста и его восприятия*. Он перефокусирует свое внимание на результат этого процесса и его психологическое своеобразие.

Любой художественный текст - произведение литературы, музыки, изобразительного искусства - Выготский рассматривает как образование, воплотившее *уяснившийся в нем творческий процесс*. Следовательно, все сопряжения этого текста, проявляющиеся в художественной композиции, ритмо-синтаксических формулах, сюжетной схеме, могут быть рассмотрены в аспекте их психологических функций, предопределяющих характер воздействия данного произведения.

В «Психологии искусства» главный вопрос, который Выготский ставит перед собой: что делает произведение художественным, что превращает его в творение искусства?

В своей книге он выступает против традиционного психологизма в трактовке искусства. Избранный им метод является объективным, аналитическим. Его замысел состоял в том, чтобы, анализируя особенности структуры художественного произведения, воссоздать структуру той реакции, той внутренней деятельности, которую оно вызывает. В этом Выготский видел

путь, позволяющий проникнуть в тайну непреходящего значения великих произведений искусства.

Л.С. Выготский утверждал тезис о «двойственности» и амбивалентности художественного произведения. Структура произведения искусства выстраивается благодаря особому соотношению *материала и формы*. Соотношение материала и формы в литературном произведении есть соотношение фабулы и сюжета. «Если мы хотим узнать, в каком направлении протекало творчество поэта, — пишет Л. С. Выготский, — ... мы должны исследовать, какими приемами и с какими заданиями данная в рассказе фабула переработана поэтом и оформлена в данный поэтический сюжет».

Более того, *форма воюет с содержанием*, борется с ним, преодолевает его и в этом диалектическом противоречии содержание и форма заключает истинный психологический смысл эстетической реакции воспринимающего искусство и психологического воздействия искусства на воспринимающего.

Суть этого воздействия в том, что во всяком художественном произведении следует различать эмоции, вызываемые материалом, и эмоции, вызываемые формой, что эти два ряда эмоций находятся друг с другом в соотношении постоянного диалектического противоречия.

Главное в произведении искусства — это движение, которое Выготский называет движением «противочувствования». Оно и создает воздейственность искусства, порождает его специфическую функцию. «Противочувствование» состоит в том, что эмоциональное, аффективное содержание произведения развивается в двух противоположных, но стремящихся к одной завершающей точке направлениях. В этой завершающей точке наступает как бы короткое замыкание, разрешающее аффект: происходит преобразование, просветление чувства.

Для обозначения этого главного внутреннего движения, кристаллизованного в структуре произведения, Выготский пользуется классическим термином *катарсис*. Катарсис для Выготского это, скорее, решение некоторой *личностной задачи*, открытие более высокой, более человеческой правды жизненных явлений, ситуаций.

Он писал: «Восприятие искусства требует творчества, потому что и для восприятия искусства 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».

Катарсис — сложнейший и тяжелейший «труд души», вызывающий глубокое потрясение личности и совершающий перестройку ее структуры, преобразующий и гармонизирующий личность.

Выготский вводит понятие «*умные эмоции*»: «Задержка наружного проявления является отличительным симптомом художественной эмоции при сохранении ее необычайной силы. Мы могли бы показать, что искусство есть центральная эмоция или эмоция, разрешающаяся преимущественно в коре головного мозга. Эмоции искусства суть **умные эмоции**. Вместо того чтобы проявиться в сжимании кулаков и в дрожи, они разрешаются преимущественно в образах фантазии».

Конечная точка устремлений Выготского: понять функцию искусства в жизни общества и в жизни человека как общественно-исторического существа.

Многие из разработанных Выготским подходов были подхвачены исследованиями по *исторической психологии*, ставившими своей задачей рассмотреть художественный текст в качестве культурного памятника, воплощающего своеобразие эмоциональных, мимических, психических состояний людей ушедших эпох.

### **С.Л. Рубинштейн**

Субъект, согласно Рубинштейну, обладает двумя, как было принято считать, отношениями к миру, познавательным и деятельным, а третьим: третьим является *созерцание* как совершенно *особое отношение к миру*, включающее в себя и этическое, и эстетическое отношения.

Сущность созерцания раскрывается, например, в соотношении человека и природы: «...Прекрасное в природе, - пишет Рубинштейн, - есть то, что выступает в этом качестве по отношению к человеку».

Сущность, согласно Рубинштейну выделяется не с познанием, а с созерцанием. Но, в отличие от сущности, выявляемой теорией познания путем абстракции от явлений, обобщения множества явлений, созерцание обнаруживает сущность в самом явлении. А сущность, выступившая в своей непосредственной данности, согласно Рубинштейну, и есть красота. «Красота, - пишет он, - есть совпадение сущности и явления путем выявления сущности в непосредственно данном».

Для характеристики существования интересна и на первый взгляд парадоксальная мысль Рубинштейна об *усилении существования*. Он высказывает ее в разделе книги «Человек и мир», посвященном любви человека к человеку. «Быть любимым, - пишет он, - значит *быть самым существующим* из всего и всего». И далее: «Любовь есть явление всего этого неповторимого образа человека и утверждения его существования».

Согласно обыденным представлениям, жизнь, существование есть нечто объективное, что не обладает модальностью быть более или менее жизнью. Она есть голый факт существования, от нас всецело не зависящий. Но именно здесь мы подходим к пониманию всей глубины лишь подсознательно или эмпирически

знаемого нами различия между подлинной жизнью и тем, что называется «влачить существование».

Таким образом, красота, прекрасное есть такая сущность, которая не только становится существующей, проявляет себя в явлении, но *придает существованию последнего максимальную завершенность*: «Завершенность, - пишет Рубинштейн, - выступает в искусстве как совершенство и как законченность "в себе" бытия».

Искусство создает законченную, максимально выраженную в своем существовании сущность и отвечает соответствующей потребности человека в совершенстве, гармонии, законченности.

Произведение искусства, как особая форма существования, являющаяся во времени, одновременно становится более или менее существующим в *реальном времени субъекта*, воспринимающего произведение творца. Свое существование произведение искусства *приобретает* и благодаря усилиям, и *таланту творца, и таланту восприимчивости субъекта*, встречающегося с его творением.

Талант творца заключается в мастерстве владения эстетическими средствами, глубине его души и способности придать глубинный смысл своему творению. Что касается субъекта, воспринимающего произведение искусства, то центральным понятием в этом процессе является восприятие. Это не восприятие в узком смысле слова, а способность воспроизведения, воссоздания своими душевными, духовными и эстетически развитыми чувствами и содержания, и смысла, и выразительности произведения, которая является духовно-душевно-эстетическим действием (по Гегелю) и дает личности переживание чувства гармонического, прекрасного.

Эта способность, как полагал Рубинштейн и многие другие психологи, возникает из стремления личности к самоосуществлению, самореализации, самовыражению.

Способ соединения эстетических впечатлений, образов, смыслов с душевными состояниями и духовными потребностями глубоко индивидуален. Но для психологии важно, что, во-первых, произведение искусства получает свой *способ существования вторично в переживаниях человека, его воссоздающего*; во-вторых, что это воссоздание отвечает не только разным потребностям человека, но главной потребности личности в самовыражении. Поэтому психология искусства объединяет двух субъектов - творца и читателя, слушателя, зрителя, «встреча» которых происходит в акте или процессе восприятия. Это объединение осуществляется на основе единого стремления обоих к выражению, самовыражению, выразительности. Еще точнее, психология искусства имеет не единого субъекта, а «содружество субъектов», выражаясь словами Рубинштейна - «Республику Мы».

Восприятие искусства несводимо к отражению художественного произведения. Оно есть отношение к нему, к его автору и к его смыслу.

В момент эстетического восприятия личность выражает себя чувственно-эмоционально, т. е. в форме переживания. «Эмоции выражают состояние субъекта и его отношение к объекту». Далее: «не всякое отношение к окружающему обязательно выражается в форме эмоций. То или иное отношение к окружающему может быть *выражено* и в абстрактных положениях мышления». Таким образом, отношение может быть выражено и эмоционально, и рационально.

Искусство, его произведения дают человеку *опыт самовыражения* в широком смысле слова, опыт развития своей способности переживания, опыт выражения своего отношения к миру и людям.

Искусство развивает и способность человека к переживанию, способствуя превращению стихийных эмоций в чувства, давая особый опыт борьбы и победы тех или иных чувств, и формирует его потребность в этом *опыте, т. е. душевно-эстетическую* потребность. Оно дает личности образцы и способы самовыражения, выразительности. Оно отвечает его имманентной потребности в гармонии, целостности, завершенности.

В специальном разделе книги «Бытие и сознание» Рубинштейн подробнейшим образом анализирует путь формирования способностей больших музыкантов - Глинки и Римского-Корсакова. Этот раздел можно назвать одним из лучших образцов исследований в области психологии искусства, психологии творчества.

Следуя концепции Рубинштейна, можно описать процесс воспроизведения художественного произведения как обобщение. Но не субъективное пространство создается из смыслов, а процесс построения целостного пространства сопровождается переживанием, нахождением, открытием смысла. В эстетическом воспроизведении, обобщении смыслы открываются субъекту через их переживание. В конкретизирующих обобщениях интегрируются эстетические значения, художественные образы и сугубо индивидуальные смыслы, возникающие в процессе воспроизводства произведения. Обобщения создают определенную архитектуру, придают пространственную (образы, представления) определенность процессуально-временным, динамическим особенностям и произведения, и самого переживания. В более абстрактных обобщениях субъект приближается к авторским обобщениям, о которых, применительно к музыкальному творчеству, писал Рубинштейн. В конкретизирующих обобщениях преобладает тема индивидуального субъекта, в абстрагирующих - автора.

Категория созерцания, разработанная Рубинштейном, позволяет сказать, что в психологии существует переживание ради переживания. Грубый мир предметности, жесткий мир социальных отношений, в которых должен действовать человек, растрачивая на их проблемы свои переживания, не исчерпывает всего

существующего для него мира, где есть обетованная земля искусства и бесценная радость бескорыстного переживания. Это переживание вбирает в себя всю гамму чувств, дарованную данному человеку, его страданий и сомнений и, осуществляясь в нем, очищает и укрепляет, возвышая человеческую душу.

### **А.Н. Леонтьев**

А.Н. Леонтьев выдвигает некоторые гипотезы, касающиеся психологии эстетической деятельности.

Художественное творчество – это вид человеческой деятельности, а именно деятельности эстетической. Как и всякая человеческая деятельность, она является продуктивной, т.е. имеет свой продукт, реализует и кристаллизуется в продукте. Это может быть как продукт материальный, вещественный, так и продукт идеальный. Что касается эстетической деятельности, то эстетическая творческая деятельность создает именно идеальные продукты — произведения искусства, эстетические объекты.

Всякое произведение искусства существует в некоторой материи: в звуках музыки, в красках, положенных на холст, в мраморе или бронзе и т. д. Тем не менее, продукт эстетической деятельности является действительно продуктом идеальным, и несет в себе отражение некоторой реальности. Как и всякая деятельность, эстетическая деятельность отвечает известной потребности. Ее продукт – потребляется, но не в форме физического потребления, уничтожающего продукт, а в форме усвоения, духовного, *идеального присвоения* этого продукта.

Поэтому эстетическая деятельность выступает в двух формах: в форме производства (т.е. создания художественного творения) и в форме потребления (т.е. в форме эстетического восприятия), так что обе эти формы необходимо рассматривать в их реальной взаимосвязи.

Поэзия, живопись, музыка, никем не воспринимаемые, не обнаруживают идеального, т.е. существенного своего содержания, того, в чем, собственно, кристаллизуется эстетическая деятельность человека. Таким образом, 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.

Эстетическая деятельность всегда адресована своим продуктом человеку, людям; иными словами, *искусство по самой природе своей коммуникативно*. Недаром говорят, что всякий писатель должен иметь своего читателя.

А.Н. Леонтьев задается следующими вопросами: «Что отражают, что несут в себе людям продукты эстетической деятельности, и какова их функция в жизни человека и человечества?» Отвечая на эти вопросы, он отмечает, что эстетическое и познавательное отношения человека к действительности не одно

и то же. Специфика эстетической деятельности вовсе не состоит просто в познании на уровне чувственных образов и еще менее в переводе его на язык образов, которые в этом случае становятся символами. Продукты эстетической деятельности не только не похожи, но и в известной мере даже противоположны наглядным символам.

Функция выражения эмоций и эмоционального воздействия на людей и функция эстетической деятельности не совпадают между собой. Ведь чувства, эмоции, страсти, аффективные состояния или аффективные процессы выражаются людьми и вне эстетической деятельности, причем выражаются ярко и непосредственно и могут оказывать могучее воздействие на других людей.

Таким образом, продукт эстетической деятельности — это не простое выражение или воспроизведение эмоций, не их отражение. Продукт эстетической деятельности может включать в себя элементы собственно познавательные, непосредственно чувственно воспринимаемые, образные. Эстетическая деятельность и ее продукты затрагивают эмоциональную сферу.

Далее Леонтьев отмечает, что эстетическая деятельность, будь то эстетическое творчество или эстетическое восприятие, есть деятельность сознательная, есть работа сознания.

Леонтьев разделяет понятия *значения*, т.е. общественно-исторического опыта, опредмеченного в орудиях труда, социальных нормах, ценностях и понятиях языка, и *личностного смысла*. Во взаимосвязи значения и личностного смысла и заключена главная динамика сознания человека.

Перед сознанием всегда стоит двоякая задача, оно всегда функционирует в двух направлениях. Прежде всего, это «познающее сознание», задача которого — осознание в системе значений, познание. Другая задача — это задача на смысл, и она также двояка. Во-первых, задача на открытие «значения для меня» моего собственного действия, моего поведения, меня самого и, во-вторых, задача выражения открытого, найденного.

Искусство и есть та единственная деятельность, которая отвечает задаче открытия, выражения и коммуникации личностного смысла действительности, реальности.

Познание строится, формируется в результате решения двух задач:

1. задачи познания реальности (что сие есть?);
2. задачи на смысл, на открытие смысла (что сие есть для меня?).

Смысл для субъекта его действия, его операций, его предметных условий определяется отношением мотива к цели. Осознать действительные мотивы — это и есть то же самое, что решить задачу на смысл.

Открытие задач на смысл, их решение и передача этого решения и есть специфическая функция искусства, т.е. искусство есть проникновение за значения, за то объективное знание, которое мы усваиваем как продукт

исторического развития практической и познавательной деятельности человечества (понятия, представления, этические нормы).

Операции искусства (техника борьбы с прозаизмом значений) отвечают на вопрос «как», т.е. они соотносятся не с содержанием, а с формой. Они подчинены цели искусства – открытию личностного смысла. А так как оно скрывается за значением, то они должны снимать значение.

Поэтому искусство всегда есть борьба со значениями, это борьба с прозаизмом значений, т.е. с их равнодушием к человеку. Но это не разрушение значений, а именно борьба с их «предметной объективностью», это снятие их равнодушия, с сохранением богатства того познания, которое они несут в себе. В эстетической деятельности происходит вечная борьба с материалом, его преодоление, снятие его косности. Трехмерный мир в живописи отражается в двухмерном мире, теплота человеческого тела — в холодном мраморе, его пластичность — в колющемся под резцом дереве.

Таким образом, специфическая функция продуктов эстетической деятельности, а следовательно, и задача этой деятельности не сводится к увеличению познаний об объективных свойствах мира, хотя эта задача иногда должна присутствовать. Задача эстетической деятельности не сводится также к вовлечению в мир эмоций и их передаче. Задача этой деятельности — в открытии жизни, показе того, что лежит за «равнодушными» значениями, и в этом отношении искусство эмоционально, потому что открытие личностного смысла есть акт высшей степени эмоционального напряжения.

Таким образом, преодолевая распространенное противопоставление искусства и реальной жизни, Леонтьев видит в искусстве не просто продукт творческой активности человека, но и реальную силу, которая раскрывает людям смысл жизни, подталкивает их на жизнь и одновременно помогает им бороться с отчуждением, омертвлением их жизни, жить «в истине жизни, а не в истине вещей». «Необходимость и тайна искусства в том, что порождаясь отчуждением, оно ведет борьбу против отчуждения человека, его жизни».

### **Зарубежные психологические теории искусства**

#### **Зигмунд Фрейд**

Сугубо рационалистический подход к искусству позволил Фрейдю выявить именно иррациональную природу искусства, показать, что искусство является наиболее полной и адекватной формой сублимации вытесненных влечений художника. В искусстве осуществляется игра психических энергий, освобожденных от внешних ограничений. Художник в своих формах и образах «обходит» запреты цензора (Я) и выводит на поверхность запретные зовы и вожделения плоти, до того бушевавшие в бессознательном. Наслаждение искусством — это наслаждение от реализации в нем, хотя и в символической

форме, вытесненных влечений, запретных желаний и подавленных сознанием комплексов. При этом он различает предварительное, заманивающее наслаждение произведением, которое происходит на основе мастерски организованной формы (Фрейд называет это наслаждение эстетическим), и «подлинное наслаждение» художественным произведением, уводящее нас в самые глубины психики, — оно «возникает из снятия напряженностей в нашей душе. Быть может, именно это способствует тому, что художник приводит нас в состояние наслаждения нашими собственными фантазиями, но этот раз без всяких упреков и без стыда».

Фрейд подчеркивал, что не может наслаждаться произведением искусства (например, музыкой вообще), если не понимает, что доставляет это наслаждение. Он описывал свое отношение к искусству так: "Хочу сразу жеговориться, что я не большой знаток искусства, скорее дилетант. Часто замечал, что содержание художественного произведения притягивает меня сильнее, чем его формальные и технические качества, которым сам художник придает первостепенное значение. Для оценки многочисленных средств и некоторых воздействий искусства мне, собственно, недостает правильного понятия... И все же произведения искусства оказывают на меня сильное воздействие, в особенности литература и скульптура, в меньшей степени живопись. Я склонен, когда это уместно, долго пребывать перед ними и намерен понимать их по-своему, то есть постигать, почему они в первую очередь впечатлили меня. Там, где мне это не удастся, например, в музыке, я почти не способен испытывать наслаждение. Рационалистическая или, быть может, аналитическая склонность во мне противится тому, чтобы я был захвачен художественным произведением и не сознавал, почему я захвачен и что меня захватило".

Таким образом психоанализ не раскрывает тайну искусства, он способен в известной мере раскрыть побудительные мотивы и механизмы художественного творчества (фантазирования).

Фрейд открывает дверь новому восприятию искусства. Он пишет: "По моему личному убеждению, в наибольшей степени нас захватывает лишь замысел художника, насколько ему удалось воплотить его в произведении и насколько он может быть понят нами. И понят не только рациональным путем; мы должны вновь почувствовать те аффекты художника, особое состояние его психики, то, что стимулировало его к творческому акту и вновь воспроизводится в нас. Но разве нельзя разгадать замысел художника, облечь его в слова, как, например, другие факты душевной жизни? Может быть, великие творения искусства и не нуждаются в специальном анализе? И все же произведение должно допускать такой анализ, коль скоро оно является воздействующим на нас выражением намерений и душевных движений художника. А чтобы понять

замысел, необходимо в первую очередь выявить смысл и содержание того, что изображается в произведении искусства, то есть истолковать его".

По мнению Фрейда, искусство вызывается глубокими бессознательными побуждениями его создателя, а эффект художественного произведения связан с освобождением зрителя или читателя от аналогичного душевного напряжения. Художник не довольствуется простым выражением своего бессознательного, такая прямота способна только оттолкнуть зрителя. Свои бессознательные влечения он в процессе творчества смягчает, маскирует, а для этого "подкупает нас чисто формальными, то есть эстетическими, удовольствиями". Глубокому впечатлению от художественного произведения должна предшествовать "приманка", "заманивающее наслаждение" от художественной формы: "Такое наслаждение, предложенное нам, такую предлагаемую нам привлекательность, делающую возможным рождение вместе с ней большего удовольствия из глубоко залегающих психических источников можно назвать заманивающей премией или предварительным удовольствием". По моему мнению, все эстетическое удовольствие, доставляемое нам художником, носит характер такого предварительного удовольствия, а подлинное наслаждение от художественного произведения возникает из снятия напряженностей в нашей душе. Быть может, именно это способствует тому, что художник приводит нас в состояние наслаждения нашим собственными фантазиями, на этот раз без всяких упреков и без стыда". Снятие скрытого напряжения может совершаться только в случае нахождения соответствующей художественной формы.

Позиция психоанализа предполагает, что художник стремится к наиболее полной реализации внутреннего мира и его законов, он наиболее свободен от внешних ограничений, именно поэтому он подобен ребенку. Художник отличается от обычного человека силой внутренних влечений, которые подавляются реальностью, поэтому он, как и невротик, обращается к миру фантазии и мечты, чтобы там найти замену неудовлетворенным желаниям.

Художник благодаря своей высокоразвитой способности к сублимации перекладывает энергию низших влечений на художественную деятельность и устанавливает связь мира своих фантазий-желаний с реальным миром. Тем самым, как считает Фрейд, он избегает невроза и, более того, помогает своим зрителям, читателям, слушателям освободиться от их внутренних напряжений. Быть художником означает для Фрейда способность лучше большинства других людей осознавать собственные конфликты, скрытые стороны души, свои особенности, достоинства и недостатки.

Фактической основой психики являются первичные влечения: из них образуются высшие формы психической деятельности, и эти архаичные слои в конечном счете определяют последние. Между двумя частями психики — "естественной" (первичные влечения) и "культурной" (преобразованные

влечения) — по мере развития психики нарастает конфликт. Этот конфликт внутри человека логически перерастает в антагонизм индивидуальных стремлений и целей развития культуры. Суть конфликта в том, что одним из главных устремлений культуры является объединение людей в большие общности, а это невозможно без ограничения сексуального влечения, упорядочивания его в определенных формах семьи и брака. К тому же культура отбирает у сексуальности значительное количество психической энергии для собственных надличностных целей. Современная культура, утверждает Фрейд, не допускает "сексуальность как самостоятельный источник наслаждения и склонна терпеть ее только в качестве до сих пор незаменимой источника размножения". По мнению Фрейда, ограничения неизбежны еще и потому, что существует второе основное влечение человека — склонность к агрессии.

Фрейд стремился найти психологические пути к человеческому счастью, к понижению уровня отрицательных эмоций, вызываемых "запретами культуры". Основа его надежды на более счастливое будущее — упование на развитие у людей "способности к всеобъемлющей любви к человечеству и к миру". В достижении такого будущего определенную роль Фрейд отводит и искусству, способному облегчить психические напряжения в душе человека, сближающему людей благодаря совместному переживанию художественных произведений. Перед лицом подавляющей человека культуры Фрейд ищет новые пути к трудному, но все-таки достижимому в этой земной жизни простому человеческому счастью.

### **Влияние фрейдизма**

Научно обоснованное открытие Фрейдом сферы бессознательного и механизмов ее взаимодействия с сознанием и деятельностью человека, в частности, акцентирование внимания на роли сексуально-эротической энергии (либидо) в психической деятельности человека, а через нее — в культуре, религии, искусстве, тщательная разработка концепции сновидения и указание на прямые параллели между механизмом формирования сновидений и художественным творчеством; выявление роли комплексов (в частности, Эдипова) в жизни человека; психофизиологическое обоснование реальности механизма сублимации; усмотрение типологического сходства в деятельности ребенка, невротика и художника; гипотеза о компенсаторной функции искусства и некоторые другие положения фрейдизма дали мощный сознательно-внесознательный толчок развитию многих направлений искусства и отдельных художников и писателей. Далек не все из них были знакомы с учением самого Фрейда, но бурные дискуссии, протекавшие вокруг его учения на протяжении всей первой половины столетия в самых широких кругах евро-американской интеллигенции, создали особую «фрейдогенную» атмосферу, в которой жили и творили многие крупнейшие мастера искусства авангарда.

Мощный импульс развитию массовой культуры дала идея Фрейда о компенсаторной функции искусства. Отсюда бесчисленные романы и повести, фильмы, телесериалы о супергероях типа Фантомаса или Джеймса Бонда, удачливых ребятах, лихих ковбоях в вестернах и современных полицейских в сериалах, владеющих всеми приемами всех восточных и западных систем единоборств, а также современной вооружением и амуницией. Согласно фрейдизму, при восприятии подобных произведений средний обыватель, сопереживая герою, отождествляя себя с ним, изживает многие свои бессознательные влечения, комплексы, как бы реализует свои сокровенные мечты, то есть компенсирует то, что не удастся осуществить в реальной жизни, и от этого получает удовольствие.

### **Карл Густав Юнг**

Эстетические взгляды Юнга характеризуются десексуализацией психоаналитических представлений о художественном творчестве и искусстве. В отличие от Фрейда, Юнг считал, что инфантильные сексуальные желания могут иметь значение для художника лишь как часть человеческого существа, а не как творца, создающего шедевры. Если Фрейд приближал механизмы художественного творчества с неврозами, то Юнг источник его видел в *«коллективном бессознательном»*, архетипе, представляющем собой зафиксированные в структуре внутреннего мира человека следы памяти человеческого прошлого, опыта, передаваемого из поколения в поколение.

Следовательно, сущность любого художественного произведения заключается не в его обремененности индивидуально-личностными особенностями творца, оно как бы говорит от имени духа всего человечества. Рождение каждого крупного произведения, по мысли К. Юнга, всегда связано с действием мощных сил, дремлющих в *коллективном бессознательном*, проявляющим себя через творчество отдельного художника.

Художественное творчество, по Юнгу, действительно испытывает сильное воздействие бессознательного начала, которому свойственна не столько индивидуальная окраска, сколько всеобщие ментальные качества той или иной общности, к которой принадлежит творец. Подобно древнему человеку художник мог бы сказать: *«Не я думаю, а во мне думается»*. Проникновение создателя произведения в коллективное бессознательное — одно из важнейших условий продуктивности художественного творчества.

Юнг был склонен подчеркивать близость методов аналитической психологии методам искусства. Анализируя формы взаимодействия бессознательно-архетипических и сознательных компонентов психики, Юнг выделял две крайности, равно опасные, с его точки зрения, и для индивидуального, и для социального бытия человека. Первую из них он видел в

восточных религиозно-мистических культах, где личностное начало оказывается полностью растворенным в архаической стихии «коллективного бессознательного». Другая крайность выражена научно-практической экспансией европейского «Я», где подавляется и искажается коллективно-бессознательная сущность нашей психической жизни. Европейская традиция экстравертивного психического существования оказывается, по Юнгу, наиболее опасной, ибо архетипы все равно «прорываются» в наше сознание, задевая и парализуя рациональные структуры человеческого бытия, что и является подлинной причиной и индивидуальных неврозов европейского десакрализованного сознания, и появления в XX в. новых иррационально-мифологических идей.

В противовес этим крайностям, Юнг развивал учение об индивидуальности, т. е. интеграции сознательного и бессознательного начал психики индивида через символическое толкование и субъективное проживание своих архетипических структур. Ценность аналитической психологии он видел в том, чтобы «поставлять» индивидуальному сознанию адекватные истолкования архетипической символики для облегчения процессов индивидуации.

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

Юнг проводит различие между двумя типами художественной деятельности: интравертированной, характеризующейся установкой на внутренний мир, и экстравертированной, ориентированной вовне.

Продуктивной являлась и разработка Юнгом теории психологического и визионерского типов творчества.

Психологический тип творчества основан на художественном воплощении значимых и повторяющихся переживаний, повседневных людских скорбей и радостей. Психологический тип творчества эксплуатирует «дневное» содержание человеческого сознания. Он основан на функционировании «индивидуального бессознательного», отражающего личностный опыт художника.

Переживание, которое культивирует визионерский тип творчества, напротив, заполняет все наше существо ощущением непостижимой тайны. Визионерский тип творчества — это взгляд в бездну, в скрытые первоосновы человеческой души, где определяющую роль играет «коллективное бессознательное». Именно такого рода первопереживание приближает к постижению онтологической сущности мира. Визионерский тип творчества чрезвычайно редок. Этот «дар творческого огня» присущ только избранным

(вторая часть «Фауста» Гете, творчество Вагнера, а также грандиозные и забавные образы Э. Гофмана).

Вся система размышлений Юнга показывает, что в бессознательном он видит ценнейшую часть внутреннего мира человека. Доверие к бессознательному — это доверие к глубинным основам жизни, которыми наделен каждый человек.

В целом эстетические взгляды Юнга базировались на постулате, согласно которому искусство является предметом исключительно эстетическо-художественного, а не психологического рассмотрения, природа же творчества вообще закрыта для человеческого познания.

### **Роман Ингарден**

Роман Ингарден (1893-1970) – польский философ и эстетик. Его основная идея: искусство – особая сфера идеальных сущностей, творимая сознанием человека.

«То, что показывает рассматриваемое нами изображение, не является чем-то действительным: мы имеем дело с образом нашего сознания, а не с действительным, реальным прототипом изображения».

В центре внимания Романа Ингардена находится многослойная структура произведения искусства. В структуре литературного произведения Ингарден выделяет два измерения: горизонтальное и вертикальное. Первое соответствует «последовательности смежающихся друг друга фаз — частей произведения», образующих его «многофазность», которая наиболее явно проявляется в романах и других больших по объему произведениях. Второе измерение включает в себя четыре слоя. 1) звучание слова, 2) его значение, 3) предмет и содержание, 4) «отчасти иной вид, в котором зримо предстает нам соответствующий предмет изображения». Первые два слоя связаны с чисто языковыми (ритм, рифма, тон, мелодичность) и семантическими (легкость, ясность или, наоборот, тяжеловесность, запутанность мысли) аспектами произведения. Они не вызывают каких-либо затруднений. В третий слой — слой «представленных предметов» — входят изображенные предметы и лица, их различные состояния, возникающие между ними связи и отношения, всякие события и т. д. Четвертый слой — слой зримо представленных «видов» людей и вещей — является наиболее важным и трудным для понимания. Именно в нем заключается своеобразие феноменологического подхода к искусству.

Возникновение «видов» отчасти опосредовано наличием других слоев, однако в наибольшей степени оно зависит от воображения воспринимающего субъекта, его чувств и психофизических особенностей. В отличие от остальных слоев «виды» не образуют в своей совокупности непрерывного целого. «Они возникают, — отмечает Ингарден, — скорее временами, как бы сверкают в

течение одного мгновения и гаснут, когда читатель переходит к следующей фазе произведения. Они актуализируются читателем в процессе чтения. В самом же произведении они пребывают как бы «наготове», в некоем потенциальном состоянии». Существенная черта «видов» состоит в их наглядности и зримости. В первую очередь в них Ингарден усматривает художественную ценность произведения.

Понятие многослойности Ингарден распространяет на все другие виды искусства. Живопись при этом — в зависимости от жанра и школы, — может иметь три (тематическая картина), два («чистая картина») или даже один слой (абстрактная живопись, арабески, витражи). Ингарден подчеркивает, что в живописи «виды» играют определяющую роль, что они выступают «самым важным конститутивным фактором», от которого зависят все остальные. Наличие других слоев не является необходимым.

Помимо многослойности и многофазовости структура литературного произведения включает в себя «фактор времени», «эстетически активные качества» и «идею». Первый из этих элементов выступает прежде всего как «время» изображенных в произведении событий, процессов и психологических состояний персонажей. «Эстетически активные качества» в той или иной степени присущи всем слоям и компонентам произведения. Они часто проявляются как «гармонические качества», возникающие как надстройка над другими совместно присутствующими свойствами. Эти качества образуют в произведении полифонический ансамбль специфических сторон составляющих его слоев и элементов. К ним относятся также «метафизические качества», под которыми Ингарден имеет в виду известные эстетические категории (возвышенное, трагическое, комическое), проявляющиеся в кульминационных моментах произведения и как бы абрасывающих на него «тень своего присутствия». К последним примыкает идея произведения, которая также накладывает на него свой отпечаток, хотя в целом ее роль является незначительной.

Наряду с заронутыми слоями и компонентами Ингарден придает особое значение еще двум характеристикам литературного произведения — «схематичности» и «конкретизации», составляющим своеобразие всей его эстетической концепции. «Схематичность» произведения связана с тем, что всем имеющимся в нем компонентам свойственна неполная определенность, незавершенность построения, в силу чего каждый изображенный в нем предмет имеет лишь ограниченное число запечатленных черт, хотя в действительности их у него бесчисленное множество. Но даже присутствующие в произведении черты предмета обозначены весьма приблизительно и схематично. Данное обстоятельство вызывается прежде всего ограниченными возможностями языковых средств изображения: язык не может передать все аспекты представленного предмета, ибо стремление к этому сделало бы процесс их

перечисления бесконечным, а само произведение никогда бы не стало законченным. Неполная определенность обусловлена также требованиями эстетического восприятия: читателю предоставляется возможность самому достроить представленный предмет и выделить в нем эстетически существенные качества.

«Схематичность» произведения вызывает необходимость в его «конкретизации», которая во многом совпадает с процессом восприятия или восприятия. Рассматривая отношения между самим произведением и его «конкретизацией», Ингарден отдает явный приоритет последней. В силу своей схематичности произведение, по Ингардену, представляет собой всего лишь некий набросок, лишенный души и тела скелет. Именно благодаря конкретизации произведение-схема облекается в плоть и тело, становится живым существом или организмом. Конкретизации произведение обязано и другими своими важными свойствами. В частности, Ингарден отмечает, что в процессе конкретизации создается эстетическая ценность, которая в самом произведении лишь обозначена его компонентами». В общем, конкретизация выступает не только как восприятие, понимаемое как созерцание, но и как само творение и создание.

Подход Ингардена целиком соответствует требованиям феноменологии, согласно которым художественное произведение, как и любой другой предмет, не может существовать вне восприятия, его бытие обусловлено конституирующей деятельностью сознания. По тем же мотивам Ингарден уделяет особое внимание интуиции, тому, что «действует иррационально, происходит, но не охватывается мыслью».

### **Рудольф Арнхейм**

Представители гештальт-теории утверждали, что восприятие произведения искусства действует на основе таких психологических механизмов познания окружающего мира, как «целостность восприятия» или «соотношения целого и части», «избирательность восприятий», константность восприятия, «восприятия фигуры и фона» или «выделение предмета из фона» и др.

Допытка гештальт-теории трактовать восприятие произведения искусства как целостное, структурное, включающее в себя и организующее элементы и детали художественного объекта, поставила вопрос о целостном воздействии искусства на личность.

Один из наиболее талантливых исследователей этого направления в зарубежной психологии Р. Арнхейм (1974) считает, что наше зрительное восприятие всегда совершается в формах целого. Восприятие каждой отдельной детали соотносит эту деталь с целым. Если, например, мы видим часть лица, мы дорисуем все лицо и увидим эту часть в соотношении с целым. Если мы видим

часть круга, мы рассматриваем ее как продолжение целого круга. Таким образом, наше восприятие всегда основано на взаимодействии отдельных элементов, которое наше зрение постоянно организует и реорганизует по отношению к целому. Каждый акт визуального восприятия представляет визуальную оценку, отбор наиболее существенных черт воспринимаемого объекта, их анализ и организацию в некоторый визуальный образ.

Все эти процессы происходят в соответствии с органическими законами восприятия, главным из которых, по мнению Арнхейма, является сохранение баланса. Стремление к равновесию элементов он считает врожденным свойством, которое проявляется как в восприятии геометрической формы, так и в произведении искусства, где баланс выступает в виде композиции.

Одна из основных функций искусства, по Арнхейму - познавательная. Все знание, которое мы получаем об окружающей действительности, доходит до нас через органы чувств. Однако по тем образам, которые возникают у нас благодаря зрению, слуху или осязанию, отнюдь не просто узнать, какова природа и функции объектов внешнего мира. Сенсорное восприятие, следовательно, не может ограничиться фиксацией образов, поступающих на органы чувств; оно должно искать структуру. В сущности, восприятие и есть не что иное, как обнаружение структуры, которая говорит нам, из каких элементов состоит объект и как они связаны друг с другом. Именно в результате открытия структуры на свет появляется картина или скульптура.

Как было сказано выше, гештальт-подход трактует восприятие произведения искусства как структурное, отмечая, что структура создается его составными частями и контекстом. Например, постоянство и изменчивость несовместимы лишь до тех пор, пока целое определяется как сумма частей, между тем как в теории гештальта могут изучаться условия, благодаря которым структура остается без изменения, хотя сами средства, обеспечивающие постоянство, могут подвергаться изменению. Эта теория способна также предсказывать условия, при которых смена контекста влечет за собой модификацию структуры данного множества элементов. Выбор объекта нередко диктует свой конкретный способ представления структуры, и все эти способы могут быть равным образом объективно корректными.

Наиболее существенные признаки воспринимаемой нами действительности реализуются в произведениях искусства в таких экспрессивных характеристиках, как форма, цвет, строение, движение. Таким образом, даже если оставить в стороне физические объекты, сохранив только их формы, цвета и т.д., все эти "абстрактные" единичные проявления сами могут символически объяснять соответствующее поведение.

Произведение искусства - это очищенная, увеличенная и выразительная копия объекта, порожденная восприятием художника. Восприятие всегда является символическим.

Арнольд Шенкел считает, что люди гораздо больше существа психические, нежели физические. Поэтому, физические объекты всегда действуют на человека как психические впечатления. Утрата свободы, потеря собственности, даже телесные повреждения приходят к людям в виде психических ощущений.

Важно то, что благодаря формам, цветам или каким-то иным средствам образы могут стать доступными для наблюдения и при этом выступают с максимальной действенностью и ясностью. Форма служит не для гедонистического умиротворения, а является необходимым инструментом передачи полезных сообщений.

### Литература

1. Арнольд Шенкел. Новые очерки по психологии искусства / Р. Арнольд Шенкел. - М.: Прометей, 1994. - 352 с.
2. Выготский, Л. С. Психология искусства / Л. С. Выготский. - СПб.: Азбука, 2000. - 416 с.
3. Ингарден, Р. Исследования по эстетике / Р. Ингарден. - М.: Издательство иностранной литературы, 1962. — 572 с.
4. Кривцун, О.А. Эстетика: Учебник / О.А. Кривцун. - М.: Аспект Пресс, 2000.-434 с.
5. Леонтьев, А.Н. О психологической функции искусства (гипотеза) / А.Н. Леонтьев // Худ. творчество и психология. – М.: Наука, 1991. - С. 184-188.
6. Рубинштейн, С.Л. Бытие и сознание / С.Л. Рубинштейн. - СПб.: Питер, 2003. - 517 с.
7. Творчество в искусстве - искусство творчества / Ред. Л.Я Дорфман [и др.]. - М.: Наука, СПб.: Изд-во «Лань», Пермь: ПГИИК, 2000. - 549 с.
8. Фрейд, З. Художник и фантазирование / З. Фрейд. –М.: «Республика», 1995. – 407 с.
9. Юнг, К.Г. Психоанализ и искусство / К.Г. Юнг. – Изд-во: Рефл-бук, Ваклер, 1997. - 304 с.
10. Юнг, К.Г. Феномен духа в искусстве и наука/ К.Г. Юнг. – М. «Ренессанс», 1992.

## ТЕМА 1.3. ФУНКЦИИ ИСКУССТВА

### План

1. Преобразующая функция (искусство как деятельность).
2. Утешительно-компенсаторная функция (искусство как утешение).

3. Познавательнo-эвристическая функция (искусство как знание и просвещение).
4. Художественно-концептуальная функция (искусство как анализ состояния мира).
5. Функция предвосхищения (искусство как предсказание).
6. Коммуникативная функция (искусство как общение).
7. Информационная функция (искусство как сообщение).
8. Воспитательная функция (искусство как катарсис).
9. Внушающая функция (искусство как суггестия).
10. Специфическая функция — эстетическая (искусство как формирование творческого духа и ценностных ориентаций).
11. Специфическая функция — гедонистическая (искусство как наслаждение).

Искусство полифункционально. Среди множества функций в современной психологии и эстетике выделяют следующие:

### **1. Преобразующая функция (искусство как деятельность)**

Искусство преобразует реальность:

1) через идейно-эстетическое воздействие на людей. Тип художественного сознания эпохи, идеалы искусства и тип личности взаимосвязаны. Древнегреческое искусство формировало характер грека и его отношение к миру. Ренессансное искусство освобождало человека от догм Средневековья. Изображение любви французскими писателями XVII в. повлияло на строй этого чувства во Франции, эротизм же кино и романов XX в. во многом определил сексуальную революцию 60-70-х годов;

2) через включение человека в ценностно ориентированную деятельность. Искусство пробуждает чувствительность к нарушениям общественной гармонии, стимулирует социальную активность личности, ориентирует ее на приведение мира в соответствие с идеалом. Так поработанный исландский народ в безбрежные периоды своей истории создал саги, в которых жили и действовали всемогущие и мужественные богатыри. В сагах народ духовно осуществлял свои замыслы, создав художественный мир, непохожий на окружающий. Саги сформировали духовный облик народа, и без них ныне невозможно понять национальный характер современного исландца;

3) через преобразование в процессе художественного творчества с помощью воображения впечатлений от действительности (автор перерабатывает жизненный материал, строя новую реальность – художественный мир);

4) через обработку строительного материала образа (художник преобразует мрамор, краски, слова, создавая скульптуру, картину, поэму).

### **2. Утешительно-компенсаторная функция (искусство как утешение)**

Французский эстетик М. Дюфрен полагает, что искусство обладает утешительно-компенсаторной функцией и призвано иллюзорно восстанавливать в сфере духа гармонию, утраченную в реальности. А французский социолог Э. Морен считает, что, воспринимая художественное произведение, люди разряжают внутреннее напряжение, порожденное реальной жизнью, и компенсируют монотонность повседневности.

Компенсаторная функция искусства имеет три основных аспекта.

- 1) отвлекающий (гедонистически-игровой и развлекательный),
- 2) утешающий;
- 3) собственно компенсаторный (способствующий духовной гармонии человека).

Жизнь современного человека полна конфликтных ситуаций, напряжения, перегрузок, неосуществившихся надежд, огорчений. Искусство утешает, уводит в мир грез и своей гармонией влияет на внутреннюю гармонию личности, способствуя сохранению и восстановлению психического равновесия. Своей красотой оно компенсирует жизненные потери людей, скрашивает серые будни или *несчастливое* бытие. Функции искусства исторически подвижны: если в античности трагическое "очищает" человека (преобразующая функция), то в Средние века оно уже не очищает, а утешает человека (компенсаторная функция: люди более достойные тебя переживают беды более горькие, чем те, что выпали на твою долю).

### **3. Познавательная-эстетическая функция (искусство как знание и просвещение)**

Познавательные возможности искусства огромны и незаменимы иными сферами человеческой духовной жизни. Из романов Диккенса можно узнать о жизни английского общества больше, чем из сочинений всех историков, экономистов, статистиков той эпохи, вместе взятых. Искусство способно осваивать труднодоступные для науки стороны жизни. В научной формуле H<sub>2</sub>O отражен закон существования воды. Но явление богаче закона, и в формулу воды не вошли ни прелестное журчание ручья, ни лунная дорожка на поверхности моря, ни девятый вал Айвазовского. Многие свойства воды, ее конкретно-чувственное богатство остались за пределами научного обобщения.

Искусство осваивает конкретно-чувственное богатство мира, раскрывает его эстетическое многообразие. Искусство возвращает миру его первоизданную прелесть, оттачивает наши чувства, учит по-человечески воспринимать жизнь. Оно становится призмой цивилизации между глазом человека и природой. Оскар Уайльд высказал афоризм-парадокс: живопись Тернера создала лондонские туманы. Искусство формирует человеческую чувственность, видение мира. В этом смысле Тернер действительно открыл (= создал) красоту лондонских туманов.

Искусство – средство просвещения (передача опыта, фактов) и образования (передача навыков мышления и системы взглядов). Оно выступает как "учебник жизни", который читают даже те, кто не любит учебников. Информация, содержащаяся в искусстве, огромна. Оно существенно пополняет наши знания о мире. Искусство – средство и познания мира, и самопознания личности.

#### **4. Художественно-концептуальная функция (искусство как анализ состояния мира)**

Обеспечивает «изобретение» мира впервые (В.С. Библер).

Художник перерабатывает собственные впечатления бытия, создавая художественную концепцию. Загадки бытия решали Софокл и Еврипид. Данте в "Божественной комедии" создал модель Вселенной. Подобной концепцией охватывал состояние мира Шекспир. Вольтер развивал жанр философской повести. Гете в "Фаусте" дал глубокую концепцию человека и человечества. Суть своей эпохи выражают философичная музыка Бетховена, Вагнера, Шостаковича, скульптура Микеланджело, живопись Рембрандта и Шагала, кинематограф Тарковского и Феллини. Достоевский в своих романах искал ответ на вопрос о природе человека и сути человечества. Сознание писателя было постоянно наполнено коренными проблемами бытия, ориентировано на самые высокие проблемы мироздания.

В культурно-духовной ситуации XX в. доминирует тенденция к философичности (творчество Томаса Манна). Для реалистического искусства XX в. характерно возрастание роли мысли в общем балансе художественного образа. Произведения открывают «в человеке человека, показывая его сложнейшую суть, глубинные проблемы его бытия, тем самым помогая развиваться личности как субъекту самопознания, познания мира и человека в нем» (В.Г. Белинский).

#### **5. Функция предвосхищения (искусство как предсказание).**

Интеллект человека способен совершать прыжок через разрыв информации, обнажать сущность современных и даже грядущих явлений при очевидной неполноте исходных данных. Современные нейрофизиология и психология указывают на скачкообразность мышления, которое приходит к выводам не только индуктивным путем, но и на основе однократного наблюдения, или путем экстраполяции (вероятностного продолжения в будущее линии развития существующего). Ученый делает умозаключения о будущем, а художник — образно представляет его.

Интуиция позволяет осознать некоторые истины, в том числе и картины будущего, как самоочевидные. Художник способен ясно и достоверно предугадывать грядущее, что проявляется в фантастических, утопических, антиутопических, социально прогнозирующих произведениях искусства.

Литература часто предвосхищала будущее. Задолго до первой подводной лодки «Наутилус» прошел 20 тыс. миль под водой в романе Жюль Верна.

Литература проектирует техническое будущее человечества, пытается проникнуть в его грядущую социальную структуру и предугадать судьбу личности.

### **6. Коммуникативная функция (искусство как общение).**

Искусство — средство художественного общения. Как всякая знаковая система, искусство имеет свой исторически и национально обусловленный код, свои условности. Общение между народами и освоение культур прошлого делают эти коды и условности общедоступными, вводят их в арсенал художественной культуры человечества. Восприятие произведения происходит по законам общения, другими словами, это коммуникация с обратной связью. Навстречу опыту художника, зафиксированному в произведении, реципиент бросает свой опыт, осовременивающий, проявляющий и даже обогащающий смысл произведения. Художественное общение позволяет людям обмениваться мыслями, дает возможность человеку приобщаться к опыту, далеко отстоящему от него исторически и географически. Тем самым искусство повышает духовный потенциал и общность человечества.

Искусство объединяет людей. Когда в древности два разноязычных племени заключали перемирие, они устраивали танец, своим ритмом сплавивавший их. В современном мире искусство прокладывает пути к взаимопониманию народов, оно — инструмент мирного сосуществования и сотрудничества.

### **7. Информационная функция (искусство как сообщение).**

Искусство несет информацию, оно — специфический канал связи и служит обобществлению индивидуального опыта отношений и личному присвоению общественного опыта.

Информация, переданная посредством звуков, интонаций, красок, движений, жестов легко усваивается разными людьми, не нуждаясь в специальном переводе. В произведении искусства можно отыскать «духовный клад, желая найти его во всей полноте и присвоить его себе» (И. Ильин).

### **8. Воспитательная функция (искусство как катарсис).**

Искусство формирует строй чувств и мыслей людей. Воспитательное воздействие других форм общественного сознания носит частный характер: мораль формирует нравственные нормы, политика — политические взгляды, философия — мировоззрение, наука готовит из человека специалиста. Искусство же готовит из человека человека: воздействует комплексно на ум и сердце, и нет такого уголка человеческого духа, который оно не могло бы затронуть своим влиянием. Искусство формирует целостную личность.

Пифагорейцы говорили, что искусство очищает человека. Аристотель разработал и ввел в эстетику категорию катарсиса — очищения посредством «подобных аффектов» (чувств). Показывая героев, прошедших через тяжкие

испытания, искусство заставляет людей сопереживать им и этим как бы очищает внутренний мир зрителей и читателей. Эти положения Аристотель развил на материале воздействия на зрителя трагического произведения.

Воздействие искусства ничего общего не имеет с дидактическим и нравоучением и осуществляется через эстетический идеал, который проявляется и в положительных, и в отрицательных образах.

Искусство, как и наука, «сокращает нам опыты быстротекущей жизни» (Пушкин). Художественное произведение позволяет пережить многие чужие жизни как свою и обогатиться опытом других людей, присвоить его, сделать его элементом своей личности. Искусство передает опыт отношения к миру, умножая и расширяя реальный жизненный опыт личности, хронологически ограниченный рамками определенной исторической эпохи, и человек обретает исторически многообразный опыт человечества, личность получает художественно организованный и отобранный, обобщенный и концентрированный, осмысленный и оцененный художником опыт. Это позволяет человеку быстрее и качественнее выработать собственные установки и ценностные реакции по отношению к типологическим жизненным обстоятельствам. Воздействие искусства направлено на социализацию целостной личности и утверждение ее самоценности и значения.

### **9. Внушающая функция (искусство как суггестия).**

Суггестия (внушающее воздействие) была присуща уже первобытному искусству. Австралийские племена в ночь перед битвой вызывали в себе прилив мужества песнями и танцами. Древнегреческое предание повествует: спартанцы, обессиленные долгой войной, обратились за помощью к афинянам, те в насмешку послали вместо подкрепления хромого и хилого музыканта Тиртея. Однако оказалось, что это и была самая действенная помощь: Тиртей своими песнями поднял боевой дух спартанцев, и они победили врагов.

Осмисляя опыт художественной культуры своей страны, индийский исследователь К.К. Панди утверждает, что в искусстве всегда доминирует внушение. Главное воздействие фольклорных заговоров, заклинаний, плачей — внушение.

Готическая храмовая архитектура внушает зрителю священный трепет перед божественным величием.

Внушающая роль искусства отчетливо проявляется в маршах, призванных вселять бодрость в шагающие колонны бойцов. В «час мужества» (Ахматова) в жизни народа внушающая функция искусства обретает особенно важную роль. Так было в период Великой Отечественной войны. Один из первых зарубежных исполнителей Седьмой симфонии Шостаковича, Кусевитский, заметил: «Со времен Бетховена еще не было композитора, который мог бы с такой силой внушения разговаривать с массами». Установка на внушающее воздействие

присуща и лирике этого периода. Таково, например, популярное стихотворение Симонова «Жди меня»:

Жди меня, и я вернусь,  
Только очень жди.  
Жди, когда наводят грусть  
Желтые дожди,  
Жди, когда снега метут,  
Жди, когда жара,  
Жди, когда других не ждут,  
Позабыв вчера.  
Жди, когда из дальних мест  
Писем не придет,  
Жди, когда уж надоест  
Всем, кто вместе ждет.

В двенадцати строках восемь раз повторяется как заклинание слово «жди». Все смысловое значение этого повтора, вся его внушающая магия формулируются в финале стихотворения:

Не понять не ждавшим им,  
Как среди огня  
Ожиданием своим  
Ты спасла меня.  
(Симонов. 1979. С. 153)

Здесь выражена поэтическая мысль, важная для миллионов разлученных войной людей. Солдаты пересылали эти стихи домой или носили их у сердца в кармане гимнастерки. Когда эту же мысль Симонов выразил в киносценарии, то получилось посредственное произведение: в нем звучала та же актуальная тема, но была утрачена магия внушения.

Внушение — функция искусства, близкая к воспитательной, но не совпадающая с ней: воспитание — длительный процесс, внушение — одномоментный. Суггестивная функция в напряженные периоды истории играет большую, иногда даже ведущую роль в общей системе функций искусства.

**10. Специфическая функция — эстетическая (искусство как формирование творческого духа и ценностных ориентаций).**

До сих пор речь шла о функциях искусства, которые «дублировали» художественными средствами то, что по-своему делают другие сферы человеческой деятельности (наука, философия, педагогика). Сейчас речь пойдет о совершенно специфических, присущих только искусству функциях — эстетической и гедонистической.

Еще в древности было осознано значение эстетической функции искусства. Индийский поэт Калидаса (приблизительно V в.) выделял четыре цели

искусства: вызывать восхищение богов; создавать образы окружающего мира и человека; доставлять высокое удовольствие с помощью эстетических чувств (рас): комизма, любви, сострадания, страха, ужаса; служить источником наслаждения, радости, счастья и красоты.

Эстетическая функция — ничем не заменимая специфическая способность искусства:

1) формировать художественные вкусы, способности и потребности человека. Перед художественно цивилизованным сознанием мир предстает как эстетически значимый в каждом своем проявлении. Искусство дарит людям ощущение эстетической значимости мира;

2) ценностно ориентировать человека в мире (строить ценностное сознание, учить видеть жизнь сквозь призму образности). Без ценностных ориентаций человеку еще хуже, чем без зрения — ему не удастся ни понять, как относиться к чему-либо, ни определить приоритеты деятельности, ни выстроить иерархию явлений окружающего мира;

3) пробуждать творческий дух личности, желание и умение творить по законам красоты. Искусство пробуждает в человеке художника. Речь идет вовсе не о пробуждении пристрастия к художественной самодеятельности, а о деятельности человека, сообразованной внутренней мерой каждого предмета, то есть об освоении мира по законам красоты. Изготавливая даже чисто утилитарные предметы (стол, люстру, автомобиль), человек заботится и о пользе, и об удобстве, и о красоте. По законам красоты создается все, что производит человек. И ему необходимо чувство прекрасного.

Эйнштейн отмечает значение искусства для духовной жизни, да и для самого процесса научного творчества. «Мне лично ощущение высшего счастья дают произведения искусства. В них я черпаю такое духовное блаженство, как ни в какой другой области... Если вы спросите, кто вызывает сейчас во мне наибольший интерес, то я отвечу: Достоевский!.. Достоевский дает мне больше, чем любой научный мыслитель, больше, чем Гаусс!» (Мошковский, 1922).

Пробуждать в человеке художника, желающего и умеющего творить по законам красоты, — эта цель искусства будет возрастать с развитием общества.

**1. Специфическая функция — гедонистическая (искусство как наслаждение).**

Искусство доставляет людям наслаждение и создает глаз, способный наслаждаться красотой красок и форм, ухо, улавливающее гармонию звуков. Гедонистическая функция (вторая сущностная функция), как и эстетическая, пронизывает все другие функции искусства. Еще древние греки отмечали особый, духовный характер эстетического наслаждения и отличали его от плотских удовольствий.

Гедонистическая функция искусства опирается на идею самоценного значения личности. Искусство доставляет человеку бескорыстную радость эстетического наслаждения. Именно самоценная личность в конечном счете и является наиболее социально действенной. Другими словами, самоценность личности — существенная сторона ее глубокой социализации, фактор ее творческой активности.

«... Каждое произведение искусства как бы хочет сказать человеку: «впусти меня в дух твоей души, переживи меня цельно, дай мне состояться в твоём внутреннем «пространстве», в твоей жизненной ткани; я подарю тебе счастье, а может быть, и муку; я дам тебе углубление и озарение, постижение и очищение, видение и умудрение»... Или иначе: «возьми меня с собою, я принесу тебе мудрость и просветление»... Или еще иначе: «здесь тебя ожидает новая духовная медитация, показанная в образах, прими ее и унеси ее в жизнь»... И человек, который действительно воспримет такое произведение искусства и промедитирует скрытую в нем медитацию, приблизится через его «материю» и через его «образы» к скрытому в них «духовному цветку». (И.Ильин «Путь к очевидности»).

### Литература

1. Боров, Ю.Б. Эстетика. Учебник / Ю.Б. Боров. – М.: Высшая школа, 2002. – 511 с.
2. Выготский, Л. С. Психология искусства / Л. С. Выготский. - СПб.: Азбука, 2000. - 416 с.
3. Каган, М.С. Социальные функции искусства / М.С. Каган. - Л., 1978. – 286 с.
4. Рожина Л.М. Искусство как средство психологического воздействия на личность / Л.М. Рожина. - Мн.: БГПУ, Весці БГПУ. - 2003. - №4. - С. 48-54.

## ТЕМА 2.1. ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СОЗНАНИЕ ЛИЧНОСТИ

### План

1. Художественное сознание как психологический и философский феномен.
2. Художественный образ как структурная единица художественного сознания.
3. Внутренняя динамика и диалектика художественного сознания.
4. Уровни и формы проявления художественного сознания.
5. Фазы художественного сознания.

## 1. **Художественное сознание как психологический и философский феномен.**

Сознание – свойство высокоорганизованной материи, высшая форма отражения объективной действительности в психике человека.

А.Н. Леонтьев рассматривал сознание как динамическое явление, как отношение: «индивидуальное сознание не есть только знание, только система приобретенных значений, понятий. Ему свойственно внутреннее движение, отражающее движение реальной жизни субъекта, которую оно опосредствует; только в этом движении знания обретают свою отнесенность к объективному миру и свою действенность».

«Если взглянуть на жизнь сознания, - пишет А.Н. Леонтьев, - на его динамическое состояние, то, пожалуй, главное противоречие как раз и есть несовпадение того, что я называю значением, т.е. общественно-историческим опытом, опредмеченным в орудиях труда, социальных нормах и ценностях и понятиях языка (того, что усвоено), и того, что я называю «значением для меня», личностным смыслом (означаемого или означенного) явления. Без этого, в сущности, нет сознания». (противоречие индивидуального и общественного сознания).

Согласно традиционному элементному подходу художественное сознание личности рассматривалось как совокупность субъективных категорий: **эстетический вкус, эстетическое чувство, эстетический идеал, и.т.д.** (недостаточно для полной характеристики художественного сознания).

На следующем этапе изучения ХС исследователи выделяют в нем уровни, определяют структуру. Например, **В.К.Скатерщиков** выделил 2 уровня ХС: идеологический (эстетические взгляды, теории, концепции в форме эстетического идеала) и социально-психологический (эстетический вкус, эстетическое чувство эстетическая потребность). **Л.Н.Столович** выделяет 4 уровня ХС: уровень эстетического восприятия и переживания, уровень эстетического вкуса, уровень эстетического идеала, уровень эстетических взглядов и концепции.

Согласно **структурно-функциональному** подходу ХС рассматривается исходя из теоретических работ, посвященных изучению сознания как философско-социологического понятия. В марксистской философии общественное сознание представлено 3 уровнями: теоретическим, практическим (связанными с теоретической и практической деятельностью человека), а также духовно-практическим, опосредующий 2 предыдущих. Духовно-практический уровень рассматривается как всеобщий, универсальный, отвечающий личностной природе человека.

На теоретическом уровне отношения человек выступает в роли общественного человека, судящего о вещах с точки зрения людей вообще, и в

вещах его интересуют всеобщие существенные черты, не важные для него самого как данной особенной личности, но важные для общества в целом и для него как представителя данного общества.

Практическое же отношение есть взаимодействие между человеком как особым, чувственным существом и предметом, взятым только с его внешней, явленческой стороны. Данный подход исследует ХС как целостную структуру.

**Соотношение общественного и художественного сознания.** Для сравнения можно обратиться к такой форме общественного сознания, как наука. Несомненно, что такие звенья сознания, как ощущение, восприятие, образное представление занимают в ней сравнительно ограниченное место, хотя и проявляются на уровне поисков, опытов.

Обращение к различным формам общественного сознания помогает дифференцировать эстетическое сознание и, скажем, религиозное. Кажется, что первое, есть форма наиболее широкого и наиболее личного сознания по своим проявлениям. Как субъективная реальность и "также настоящее" эстетическое сознание сказывается многообразнее и тоньше предметнее и образнее, чем любая другая форма общественного сознания.

*Для художественного сознания характерна "живая мысль", действующая предельно свободно, с определенными ценностными установками, то есть обретающая глубокий личностный смысл для каждого человека в отдельности.*

## 2. Художественный образ как структурная единица ХС.

**Единицей** ХС, обладающей всеми основными его свойствами (непосредственно-опосредованный характер), является **художественный образ**. «Под *единицей* анализа мы подразумеваем такой продукт анализа, который в отличие от *элементов* обладает всеми свойствами, присущими целому, и который является далее неразложимой живой частью того единства». (Л.С.Выготский). Некоторые исследователи называют единицей ХС эстетическое чувство (Л.И.Новикова) или художественный идеал (Н.А.Ястребова, В.Г.Мещеряков). Но наиболее распространенным является выделение художественного образа как единицы ХС, поскольку именно художественный образ является основной категорией искусства и его методом отображения действительности.

Наиболее систематично теория художественного образа представлена в эстетике Гегеля. По его словам, чувственная, образная форма только и делает произведение искусства художественным произведением. Образность – наиболее характерная особенность искусства и художественной деятельности, а главный признак художественного таланта – способность к образному формированию чувственного материала. Там, где искусство достигает высшего совершенства,

оно именно в своей образности находит наиболее соответственный, существенный для содержания способ изложения.

Внутренняя **сущность ХО** – в его **двусторонней обращенности** от реального к идеальному и наоборот (переход от конкретной чувственности к мысли, идею и далее в вымышленную действительность и ее чувственное воплощение). *Восприятие художником природного явления, замислив как передать впечатление от увиденного, конкретное изображение, воздействующее на чувства.*

ХО **полимодален** – соединяет субъективное с объективным, сущностное с возможным, единичное с общим, идеальное с реальным, согласует и гармонизирует их. *Например, образ конкретной женщины, выражающий всеобщее женское начало.*

ХО **биполярен** – обладает способностью к удвоению по формуле «одно через другое», позволяет «стягивать» разнородные явления с целью **пре-образить** вещь в нечто иное, достичь между полюсами наивысшего напряжения. *Например, сочетание темы и контрапункта в музыке, противопоставление тональностей, сочетание женственности и жестокости («Самсон и Далила»), драматизма и сатиры («Конец» Кукриликс в).*

Каждый уровень отношения – теоретический, практический или художественный – выражает себя в различных образных структурах: теоретический – в знаках-символах (на первом плане смысл, содержание), практический – в знаках-формах (на первом плане форма), художественный – в знаках-образах (подвижное равновесие формы и содержания).

### 3. Внутренняя динамика и диалектика ХС.

**ХС (эстетическое познание)** – специфическое отношение, связывающее собою рациональный и чувственный компоненты (как субъекта так и объекта), взятые именно в целостности, в диалектически противоречивом **единстве** сторон, которое несет в себе все признаки **ценностного** отношения.

Е. Д. Рудинский выделяет три динамических контекста ХС: ценностно-смысловой (субъект – объектный), художественно-эстетический (иносказательный, метафорический) и психологический (рационально-чувственный, сознательно-интуитивный).

**Ценностно-смысловой** контекст ХС организует процесс, в котором, с одной стороны, происходит растворение субъекта в художественной действительности, а с другой – художественная действительность «внеполагается» субъекту, и художественное произведение предстает перед реципиентом как отстраненный и заверченный в себе мир. В **отчуждении** снимается субъективность, в его **преодолении** – объективность. Диалектическая

динамика отношения личности к искусству состоит в полной погруженности в мир художественного произведения и в возвращении в мир своего Я.

По словам М.М.Бахтина, «существенным моментом ценностно-смыслового контекста ХС является вживание в предмет художественного видения, видение его изнутри его собственного существа».

За **вживанием** следует момент **объективации**, возврат в себя – так материал вживания осмысливается этически, познавательно, эстетически. Если бы не происходило возврата, имел бы место патологическое явление переживания чужого страдания как своего собственного (*пример – тяжелая музыка, которую поклонники в основном постигают через вживание – толкает на деструктивные действия*). Художественное отношение к искусству начинается тогда, когда реципиент возвращается в себя, вне сопереживания, завершая материал вживания. В результате реальный план становится художественной ценностью, выражением авторского замысла.

Ценностно-смысловой и художественно-эстетический контекст ХС связаны с **метафорическим видением действительности**, которое возникает в результате перевода означаемого посредством значающего из практического плана (денотация) в «мифический» (коннотация). В смысловой структуре метафорического видения сосуществуют два плана: переносное и прямое значение. Переносное значение образует скрытый, внутренний иносказательный план ХС, указывает на внутреннюю форму произведения, на присутствие в нем творческой личности, художника, прямое – его обычный «натуральный» смысл.

Прямое и переносное значение сразу даются в единстве ХО. Но в развитой структуре ХС между ними существует дистанция, интервал подобия, аккумулирующий в себе «энергию значений» и тем самым энергию воздействия произведения искусства на личность. Механизм сопряжения данных двух планов ХС и «самозарождения художественного видения мира возникает за счет следующих фундаментальных динамических процессов, характеризующих личность воспринимающего искусство: «внехудожественного» (сопереживание, погружение в мир произведения) и «художественного» (созерцание искусственно созданной реальности, самоценного, завершенного, «внеположенного» мира). Динамика ХС в том, что эти два диалектически противоположных процесса, сдвигая друг друга, создают то «стереоскопическое» или бинарное видение произведения искусства, которое и составляет художественное отношение к нему. Советский философ В.Ф.Асмус говорит о необходимости такого «двойного осознания образов искусства».

**Первый план** («внехудожественный») настраивает воспринимающего на художественное произведение как на непосредственную реальность, и чем сильнее выражена эта установка, тем ярче эмоциональная отзывчивость реципиента, активнее сопереживание, очевиднее перенесение в мир

произведения. **Второй план** обеспечивает осознание того, что показанный автором мир не есть непосредственно жизнь, а только ее образ. Следовательно, полноценное действие второго плана связано со способностью ощущать художественную форму, язык автора. «Художественный» процесс — это «объективация» себя через «другое», преодоление замкнутости своей личности посредством второй искусственно создаваемой реальности, «переступание» того, что «любишь» и к чему питаешь пристрастие по законам уже художественной действительности, вживание в художественные формы, в язык искусства, для которого характерна своя особая специфика, в значительной степени отличающаяся от «натуральных» переживании художника. Этот второй мир, творимый художником, действительно «внеположен» самому творцу и имеет тенденцию к отторжению, автономии и самоценности.

В отсутствие первого плана восприятие лишается живого эстетического чувства, превращается в суррогат эстетического наслаждения. Отсутствие второго плана делает ХС эмпиричным, наивным и индифферентным. Полноценное видение ХО возникает при одновременном действии двух планов.

Двухплановость ХС заключается также в том, что «художественное событие не может разворачиваться в плане одного единственного сознания, но предполагает два несливающихся сознания, характеризующихся отношением одного к другому» (М.М.Бахтин). М.С.Каган, развивая эту мысль, пишет: «...в отличие от восприятия реальной жизни восприятие искусства нуждается...в познании ценностной позиции художника...воспринимающий искусство человек всегда отдает себе отчет в том, что разворачивающееся перед его глазами действие срежиссировано определенным образом автором, и что ему нужно разгадать смысл данной режиссуры».

**Психологический** контекст ХС также проявляется в сфере эмоций. **Эмоциональная жизнь** в мире художественных образов отличается от эмоциональной жизни человека в реальном мире. Во-первых, художественные переживания лишены интенсивности реальных, во-вторых, в художественном восприятии искусства переживание сопряжено с эстетическим наслаждением. *Например, страдая от зрелища казни, мы наслаждаемся тем, с какой силой мастерства и таланта она изображена в искусстве.*

Искусство требует от воспринимающего как **эмпатическую** реакцию, так и противоположный ей акт непосредственного, чувственного **созерцания**, сопровождающегося эстетическим наслаждением. Эмпатия рассматривается как один из важнейших психологических механизмов воздействия искусства на личность. Но в восприятии искусства сопереживание заключается в художественную форму, гармонически законченную. Эта важнейшая особенность искусства эксплуатирует способность личности к созерцанию, которая является вторым психологическим механизмом воздействия искусства,

осуществляющим эффект эстетического наслаждения. **Сопереживание** определяет «эффект присутствия», соучастия в жизненных ситуациях, предлагаемых художественным произведением, **созерцание** создает противоположный «эффект отчуждения», цель которого войти в произведение искусства через художественную содержательность его формы.

Полноценное воздействие искусства на личность осуществляется лишь в результате опосредования этих двух базальных динамических тенденций.

Универсальным психологическим механизмом, приводящим в движение все составляющие ХС, является **художественно-творческое воображение**, обладающее следующими особенностями.

1. Протекание фантастических переживаний на реальной эмоциональной основе. При этом «сильные» чувства опосредуются противоположной деятельностью фантазии, в которой находят свое разрешение. Вот почему «эмоции искусства суть умные эмоции. Вместе с тем, чтобы проявиться в сжимании кулаков и дрожи, они разрешаются в образах фантазии» (Л.С.Выготский). Единство чувства и фантазии.

2. Внутреннее содержание образа – идеи, чувства, оценочные отношения – воплощается в непосредственно воспринимаемой форме. Работа воображения – создание образа, адекватного содержанию. «Во-образ-ить – это значит: придать образ чему-то» (А.А.Мелик-Пашинев).

3. Способность художественно-творческого воображения интегрировать «прогрессивную» и «регрессивную» тенденции ХС, способность опосредовать сознательные представления ХС, связанные с его содержательным планом, с его подсознательной сферой.

Результатом взаимодействия вышерассмотренных ценностно-смыслового, художественно-эстетического и психологического контекстов ХС является катартическое переживание личности, выражающееся в преобразовании и гармонизации противоречивых тенденций сознания, в перестройке личности в целом, синтезе различных пластов психики. Функция катарсиса – восстановление цельности человека (Л.С.Выготский, Т.А.Флоренская).

### **Уровни и формы проявления художественного сознания**

*Из всех форм общественного сознания именно художественное в своих ценностных ориентациях является наиболее широким.* Оно специфически отражает достижения различных сфер сознания и идеологии, оно отражает чувственно воспринимаемый мир, конечно, в аспекте прекрасного или безобразного, возвышенного или низменного, трагического или комического, героического или антигероического.

Эстетическое сознание, отражая определенные стороны образа жизни, отличается лишь относительной самостоятельностью. Развиваясь по своим

специфическим законам, эстетическое сознание испытывает на себе влияние различных форм жизни общества.

В своей активности эстетическое сознание проявляется в духовной потребности, которая выражает отношение к внешнему миру. Возникшая потребность заставляет человека искать средства для ее удовлетворения, что и порождает эстетическое отношение, воплощаемое уже в активности личности. В вышеупомянутом эстетическом ряду вполне реален всеобщий закон диалектического взаимодействия теории и практики, слова и дела.

Следует выделить **два наиболее общих уровня** художественного сознания: **обыденное и научное**. Первое из них - отражение действительности на эмоционально-чувственной ступени. Оно не оформлено в системе идей, тогда как второй уровень оформлен в ясных эстетических положениях. Характеризуется обобщенностью и теоретичностью, поэтому и обладает большой познавательной силой, способной активно влиять на умы и чувства людей.

Художественное сознание **научного** уровня проявляется на практике (эстетическое отношение к природе; эстетика производства: профессиональное искусство: эстетика быта и поведения: эстетика спорта и т.д.) и в теории, которая реализуется через специальные исследования: осмысление эстетической деятельности (культуры).

Целостное проявление художественного сознания возможно при совокупности теории и практики эстетической деятельности. (Базеян)

На основании отношений внутренних компонентов ХС Е.П.Крупник выделяет **три его типа**: «наивный реализм» - основан только на сопереживании и эффекте присутствия, «эстетствующее знаточество» - основан лишь на созерцании формы произведения искусства, на любовании, эстетическом наслаждении ее завершенностью, на эффекте отчуждения, «глубокий ценитель» - основан на катартическом эффекте восприятия искусства.

Выше сказанное о диалектике и динамике ХС личности, воспринимающей искусство, относится к **феноменологической** трактовке проблемы. Следовательно, феноменология ХС в данном контексте преобразуется в операциональную, коммуникативную модель отношения личности к искусству, которая относится скорее к социально-психологическому ряду понятий. «Мое сознание есть мое отношение к моей среде» (К.Маркс). Категория отношения как сознания личности получила свое конкретное психологическое развитие в концепциях Л.С.Выготского, С.Л.Рубинштейна, В.Н.Мясищева, А.Н.Леонтьева и др.

### **5. Фазы художественного сознания.**

Отношение индивида к искусству подразделяется на **три фазы**: предкоммуникативную (художественные ожидания, установки),

коммуникативную (собственно восприятие), посткоммуникативную (конечный социальный и эстетический эффект). Три коммуникативные фазы, являясь автономными психологическими структурами ХС, находятся в динамическом взаимодействии: социально-художественная установка определяет динамические и содержательные характеристики процесса восприятия, процесс восприятия оказывается на уровне и ориентации оценки, а оценка художественного произведения, закрепляясь в ХС субъекта, предопределяет и формирует «художественную диспозицию». В каждой фазе локализован специфический для нее механизм воздействия искусства: в предкоммуникативной фазе – механизм художественно-психологической установки, в коммуникативной – механизм катарсиса, в посткоммуникативной – механизм ценностно-смысловой рефлексии, которая заключается в соотношении субъективно-индивидуальных предпочтений с общественно принятыми нормами оценки произведения искусства.

### **Литература**

1. Антипова, Н.Е. Психологические особенности художественного сознания личности: Монография / Н.Е. Антипова. – Мн.: БГПУ, 2002. – 100 с.
2. Базеян, Г.А. О психологических особенностях художественного сознания / Г.А. Базеян // Вопросы психологии. – 2001. - № 4. – С. 81-90.
3. Гачев, Г.Д. Жизнь художественного сознания: очерки по истории образа / Г.Д. Гачев. – М.: Искусство, 1972. – 198 с.
4. Крупник, Е.П. Психологическое воздействие искусства на личность / Е.П. Крупник. - М.: Изд-во Ин-та психологии РАН, 1999. – 240 с.
5. Сафронов, Б.В. Эстетическое сознание и духовный мир личности / Б.В. Сафронов. - М., 1984. – 95 с.
6. Эстетическое сознание личности: сборник статей / Отв. ред. Киященко Н.И. – М., 1994. – 368 с.

## **ТЕМА 2.2. ИСКУССТВО КАК МЕХАНИЗМ ТРАНСЛЯЦИИ СМЫСЛОВ**

### **План**

1. Понятие смысла в психологии.
2. Общение с искусством как смысловое общение.
3. Основное содержание процесса художественной коммуникации.
4. Художественное произведение как носитель смысла автора.
5. Психологические средства воплощения смыслов в структуре художественного произведения.

Произведение искусства тем лучше выполняет свою функцию, тем совершеннее, чем глубже, полнее и точнее в нем находит отражение действительность. Этот ответ очевидно по меньшей мере неполон. «Искусство — ... всегда отношение. То, что воссоздано (изображение), воспринимается в отношении к тому, то воссоздается (изображаемому), к тому, что не воссоздано, и в бесчисленности других связей. Отказ от воссоздания одних сторон предмета не менее существенен, чем воспроизведение других» (Лотман, 1994, с. 37).

Другой возможный ответ исходит из того, что художественное произведение — это не копирование каких-то аспектов действительности, а мир, преломленный через личность творца, которая necessarily присутствует в структуре самого произведения, в структуре художественного образа. Именно личность художника, а не тот фрагмент действительности, который он избрал предметом отображения на бумаге, холсте или кинолентке, является основным содержанием художественного произведения.

«Авторский слой — это своеобразное стекло, сквозь которое мы заглядываем в персональный мир. Если стекло абсолютно прозрачно, то мы его можем и не заметить (как, "не замечая" факта психологического театра, мы видим непосредственно персонаж). Но если стекло перед нами утолщается, меняет локальный цвет, обнаруживает в своем объеме явную турбулентность стеклянной массы, а то и включенности посторонних предметов, если вся эта стеклянная конструкция оказывается обладающей художественным заданием — короче, если перед нами витраж (для чистоты аналогии, орнаментальный), то

а) мир за стеклом перестает быть знакомым и привычным, он виден нам далеко не полностью, да и не всегда отчетливо. Здесь возможны нарастающие искажения "действительности", вплоть до ее полного исчезновения ("ничего не видно!");

б) мы несказанно понимаем, что не только мир за стеклом имел свою определенную (эстетическую, этическую, познавательную) ценность. Само стекло тоже начинает обладать подобной системой ценностей, что резко меняет характер восприятия художественного текста в целом» (Прохоров, 1985, с. 42—43).

Необходимо развести два процесса. Первый из них — отражение действительности в сознании автора (как и любого человека), преломленного через структуру его личности. Это первый ход анализа — ход от мира к образу мира (см. Леонтьев А.Н., 1983 б). В образе мира мир отражается, во-первых, неполно, ограниченно, во-вторых, избирательно, в-третьих, пристрастно. Образы значимых объектов и явлений трансформируются в сознании в зависимости от их личностного смысла. Однако, что весьма важно, эти трансформации существуют уже на этапе, предшествующем собственно созданию художественного

произведения, в процессе которого образ мира художника преломляется далее через доступную ему и выбранную им систему изобразительных средств, приемов, возможностей и ограничений материала, художественных канонов и традиций. Собственно художественное произведение предстает уже не как образ мира и не как изображение мира, а как **изображение образа мира**, которое может анализироваться по меньшей мере в трех аспектах: в аспекте мира (доистория в соотношении с самой отображенной реальностью, под углом зрения «истинности», «правдоподобия» или «жизненности»), в аспекте образа мира (в соотношении с внутренним миром осмысляющего эту реальность автора, ее смыслов для него, под углом зрения «самовыражения» или «самонасильтия»), и в аспекте собственно изображения (особенностей художественного воплощения автором своего видения мира, в соотношении с художественными канонами, традициями и оценкой успешности, под углом зрения «стиля» или «мастерства»), даже если не учитывать конкретной задачи, решаемой автором при создании произведения (интенциональной стороны художественной деятельности).

В процессе художественного восприятия происходит как бы обратное движение: от изображения мира к миру через видение мира автором. Первый шаг — увидеть за изображением мира образ мира конкретного человека и принять по отношению к нему понимающе-диалогическую позицию — делает возможным дальнейшее движение от образа мира к самому миру, постижение новых граней личностно-смысловой логики и онтологии отношений человека с миром. Принципиально здесь то, что проникновение в авторское видение мира, слияние с позицией автора является тем специфическим промежуточным звеном, без которого проникновение в глубинные пласты произведения оказывается невозможным. «Мы понимаем не текст, а мир, стоящий за текстом... Можно говорить, конечно метафорически, о мире текста, действительных или воображаемых событиях, ситуациях, идеях, чувствах, поступках, побуждениях, ценностях, отраженных в содержании этого текста и как бы видимых нами, как сквозь стекло, сквозь этот текст. Другое дело, что это стекло может быть грязным или вообще деформирующим образ того, что мы через стекло видим» (Леонтьев А.С., 1989, с. 7).

Произведение не раскрывается тому, кто читает его как текст, точнее, оно раскрывается именно как текст, но не как носитель смыслов мира, в котором мы живем. Если сущностной, конституирующей функцией искусства является раскрытие смыслов тех или иных сторон действительности, то условием проникновения за изображение, приобщения к этой бытийно-смысловой реальности является временный отказ от своей уникальной личностно-пристрастной позиции в мире, слияние с позицией художника, взгляд на мир его глазами. Художественное произведение — это окно в мир, которое, однако, открыто лишь при взгляде с одной определенной точки — с точки зрения автора.

Чтобы встать на эту точку зрения, необходимо отказаться от своей, принять эстетическое отношение к произведению, которое есть по своей сути диалогическое отношение, отношение беспристрастного и бескорыстного принятия. Парадокс художественного восприятия заключается в том, что только отказавшись от восприятия произведения через призму моих смыслов, я оказываюсь в состоянии обогатить мои смыслы теми, которые заложены в произведении автором, воплощены как в элементах художественного текста, так и в закономерностях его структурной организации.

На этом завершается единичный цикл функционирования художественного произведения: *мир — образ мира — изображение мира — образ мира — мир*. Эта последовательность раскрывает суть схемы «жизнь — писатель — произведение — читатель — жизнь» (Жабицкая, 1974), пришедшей на смену широко распространенной редуцированной схеме «автор — произведение — реципиент». Суть этого дополнения, более подробно раскрываемая ниже, состоит в том, что как содержание, вкладываемое художником в произведение, представляет собой ответы на вопросы, которые ставит перед ним жизнь, так и то, что извлекает (и что не извлекает) из произведения реципиент (читатель, зритель или слушатель), также прямо обусловлено контекстом его жизни.

Личностный смысл не тождествен абстрактной значимости объектов или явлений, отражающейся в их эмоциональном переживании. За эмоциональным переживанием факта значимости следует постановка вопроса о жизненной подоплеке этой значимости, вопроса о том, какова связь данного объекта или явления с основными речиями моей жизни. «Смыслами я называю ответы на вопросы. То, что ни на какой вопрос не отвечает, лишено для нас смысла» (Бахтин, 1979, с. 350). Стает так называемая задача на смысл (Леонтьев А.Н., 1977; 1981; 1991). В самом общем виде это — «задача на жизнь». Она может ставиться по отношению к собственному действию (ради чего я это сделал или делаю или собираюсь делать; какие мотивы за ним стоят, какие потребности или ценности находят реализацию в этом действии и к каким следствиям оно приведет), а также по отношению к объектам, явлениям и событиям действительности (какое место они занимают в моей жизни, в моем жизненном мире, для каких аспектов моей жизни они небезразличны, как могут повлиять на нее, какие иметь последствия). Психоанализ (особенно в его раннем варианте, свободном от далеко идущих теоретических постулатов, в котором он и был ассимилирован многими другими подходами) есть один из примеров решения задач на смысл — смысл симптомов, болезней, ошибочных действий, сновидений и т.п.

Решение задач на смысл и трансляция другим смыслов как ответов на жизненные вопросы (а также трансляция самих вопросов) вполне обоснованно рассматривается многими авторами (в той или иной форме) как основное

содержание процесса художественной коммуникации, и, более того, как основная миссия искусства.

Тот смысл, который несет в себе произведение — это ответ на жизненную «задачу на смысл», стоящую перед художником, или же заостренная осознанная постановка этой задачи.

Отличительной особенностью «задачи на смысл», которая ставится и разрешается настоящим искусством, выступает то, что, являясь личной жизненной проблемой самого художника, она не является лишь жизненной проблемой одного художника. Она характеризуется той или иной степенью, тем или иным масштабом общезначимости, актуальности для многих людей. Несколько авторов в разное время обращали внимание на то обстоятельство, что понятие смысла может относиться не только к индивиду, но и к группе индивидов, в сложном смысловом комплексе есть и индивидуально-неповторимые, отличающие данного индивида оттенки, и оттенки более общего, коллективного смысла, сближающие индивида с представителями данного класса, профессии, эпохи, национальности, страны, культуры, религии и т.п. (Печко, 1968, с. 225—226). А.Н.Леонтьев говорит о существовании «смысловых обобщений». «Соответственно существуют и общие (то есть обобщенные) задачи на смысл. Это — задачи, которые встают не только перед одним индивидом, только в жизни одного человека, а перед многими людьми — хотя для каждого во всей своей неповторимости! Это — задачи, характерные для всей исторической ситуации, эпохи, всей истории... Это, с другой стороны, задачи, характерные для определенной социальной группы, социального слоя, класса, может быть, всех людей...» (Леонтьев А.Н., 1991, с. 185).

Благодаря тому, что «смыслы субъективны, но не "единичны"», решая для себя задачу на смысл и обнаруживая это решение, художник одновременно помогает в ее решении и другим людям, и круг людей, которых затронет созданное им произведение, будет определяться тем, насколько обобщенную задачу на смысл он в нем решает. «Шекспир отлично объяснил ревность сначала самому себе, а потом уже всему человечеству», — Л.С.Выготский (1968, с. 48). Личность художника оказывается как бы выразителем социального, общекультурного, само функционирование в роли художника переключает личность как бы в «иной слой бытия», где эта личность «утрачивает характеристики "случайного индивида", становится элементом художественной культуры. Чувственная сфера художника (его способ переживания, видение) перестает принадлежать "лично ему", становится одновременно механизмом культуры, ее переживанием, ее видением» (Шор, 1981, с. 25). Поэтому отдельной задачей выступает задача коммуникации, трансляции другим открытого

художником смысла. «Общение искусством — это смысловое общение с опорой на язык искусства» (Леонтьев А.А., 1997, с. 299)

Констатация выразительной функции художественной формы, однако, недостаточна для объяснения специфической «проникающей» функции искусства, его ни с чем не сравнимой способности затрагивать человека до глубины души подобно самым важным событиям его жизни. Существует достаточно оснований говорить, что художественная форма (эстетическая структура произведения) выполняет психологическую функцию настройки сознания (в широком смысле слова) реципиента на восприятие данного конкретного содержания. Именно поэтому, будучи воплощено в художественной форме, иными словами, эстетизировано, смысловое содержание получает как бы облегченный доступ в глубины сознания и подсознания реципиента, минуя всевозможные психологические барьеры, охраняющие стабильность нашей картины мира.

Можно выделить три принципиально различных типа **субстратов**, в материале которых человеческие смыслы могут находить свое выражение: *материальные продукты человеческой деятельности, знаковые системы и поведенческие проявления человека*. Это три возможных способа экстериоризации человеком его видения мира, образа каких-то фрагментов действительности. Разные субстраты специфичны для разных видов искусства. Так, литература использует знаковую форму, изобразительные искусства — материальную, балет — поведенческую, кино и театр используют одновременно несколько форм.

Двигаясь в глубину психологической структуры произведений искусства, можно выделить по меньшей мере 8 видов психологических **средств**, служащих для воплощения смыслов в структуре художественных произведений.

**1. Тематика.** Выбор темы, то есть выбор изображаемых в произведении фрагментов или аспектов действительности и выбор авторской позиции, точки наблюдения, с которой в произведении раскрывается «вид» на действительность. Этот выбор уже во многом задает общий смысловой настрой произведения, хотя и в достаточно общих чертах. Зная, где разворачивается действие книги — на фешенебельном курорте или рыболовном сейнере, в городском универмаге или на планете Интеропия, в джунглях Амазонки или в салоне Анны Павловны Шерер — и от чьего лица ведется повествование, читатель формирует свои ожидания к книге, априорное принятие или неприятие ее.

**2. Хроника.** Отражение действительности, то есть относительно беспристрастная передача в произведении той или иной информации. Смысловая нагруженность и художественная значимость такой информации возникает благодаря неизбежному ее отбору и рафинированию. «Трудно распознаваемые в реальной жизни связи и отношения мира, общества и

человека в художественном произведении предлагаются освобожденными от второстепенностей и ложных зависимостей, которыми их может наделить обыденное сознание, позволяя этому последнему быстрее, глубже, последовательнее структурироваться в мироощущении» (Володин, 1982, с. 117-118).

**3. Хронотопика.** Трансформация образа действительности. Речь идет об искажении в произведении пространственных, временных, вероятностных и других соотношений, структурировании пространственно-временной картины мира. Простой пример таких трансформаций — выделение смысловой центра картины относительным увеличением размеров соответствующих фигур, прежде всего в живописи по библейским сюжетам и иконописи: центральные в смысловом отношении фигуры всегда выделяются своей относительной величиной, причем перспектива иногда выступает средством такого выделения, а иногда, наоборот, маскирует слишком явные несоответствия. В основе соответствующих психологических эффектов лежат закономерности трансформации тех или иных параметров психического образа личностно значимого объекта или явления (Леонтьев Д.А., 1988 б). «Мысленное сопоставление оптического образа предмета с его деформированным образом на картине, реального цвета предмета с цветом его на картине давало в воспринимающему путеводную нить: следуя ей, он мог приблизительно уловить "логику" деформаций и последовать за художником в лабиринты его души» (Дмитриева Н.А., 1984, с. 26). То же самое имеет место и в литературе (равно как и в других видах искусства): «Предметы (и детали) укрупняются, выделяются по их смысловому весу, по их значению данной ситуации. «Смысловой центр» укрупняется... Литература по-своему выделяет осевые центры, вызывая воспоминание о них метонимически, то есть упоминанием предметов или признаков, связанных по смежности» (Шкловский, 1983 б, с. 71). Более подробно вопросы структурирования художественного пространства и времени рассмотрены в работах Л.Г.Юмашева, В.Б.Блока и др.<sup>3</sup>

**4. Метафорика.** Ассоциативные сочетания фрагментов произведения по логике их смысловых связей в метафоре, монтаже и т.п. «Монтаж — это сочетание разноречивых смыслов, выражающих новое содержание — форму» (Шкловский, 1983 б, с. 202). Индивидуальные личностно-смысловые связи, существующие в картине мира художника, эксплицируются в нетривиальных ассоциациях, направление которых характеризует достаточно тонкие аспекты авторского отношения. Смысловая логика сочетания различных элементов в структуре художественного произведения имеет много общего, в частности, с логикой бессознательного, которую впервые описал еще З.Фрейд в «Толковании сновидений» (1913).

Помимо четырех перечисленных средств индивидуализированного и трудноформализуемого выражения в произведении своих личностных смыслов,

художник располагает еще рядом средств «запрограммированной» актуализации у читателя, зрителя или слушателя определенных эмоциональных состояний, познавательных схем или смысловых контекстов через воздействие определенных элементов художественной формы, обладающих устойчивой субъективной семантикой.

**5. Семантика.** На наиболее элементарном уровне в роли этих средств выступают «перцептивные универсалии» (Артемова, 1980; 1999) или «эмоциональные значения» (Дорфман, 1991). «Художник обращается к эмоционально-акустическим и эмоционально-визуальным единицам своеобразного кода, языка, в котором закреплены определенные смыслы и значения. Так, высокие тона однозначно воспринимаются как светлые, острые, тонкие, а низкие — как темные, массивные, толстые...; симметрия вызывает ощущение покоя, асимметрия — беспокойства; прямая вертикаль — стремление вверх; горизонталь — пассивна, диагональ — активна» (Проздников, 1981, с. 51). Существует немало достоверных данных относительно устойчивости эмоциональной семантики различных линий, цветов, звуков, интонаций и др. О роли этих, казалось бы, бессодержательных само по себе элементов, красноречиво свидетельствуют результаты эксперимента французских психологов Ж.Гасто и А.Роже. Изготовив «беспредметную» киноплёнку, в точности имитирующую динамику световой и цветовой интенсивности определенного художественного фильма, и фиксируя психофизиологические реакции зрителей (дыхание, пульс и т.п.) при восприятии исходного фильма и имитирующей пленки, они «пришли к выводу, что нет принципиальных различий между физиологическими реакциями организма при восприятии чередующихся беспредметных световых пятен и художественных образов» (Валеметса, Плотников, 1968, с. 90).

**6. Символика.** На уровне относительно завершенных, хоть и локальных, художественных образов, в качестве подобных средств выступают символы. Символ так же, как и элементарные перцептивные универсалии, несет в себе фиксированный смысл; этот символ, однако, обусловлен не прямым эффектом психофизиологического воздействия тех или иных стимулов, а устоявшимися исторически возникшими конвенциональными связями. Одни и те же элементы могут нести и перцептивно-семантический, и символический смысл, например, красный цвет. Особенность смысла символа заключается в его однозначности. Можно сказать, что символ — это бывший смысл, утративший динамичность и перешедший в иную, застойную форму существования. «Символ — это указательный палец образа в сторону смысла, — писал М.М.Пришвин, добавляя: — Искусство художника состоит в том, чтобы образ сам своей рукой указывал, а не художник подставлял бы свой палец. Настоящему художнику незачем об этом заботиться...» (Пришвин, 1969, с. 98).

Различают три вида символов: условные, случайные и универсальные (Фромм, 1992, с. 186—187). Условные символы характеризуют устоявшуюся связь между знаком и обозначаемым, которая является однако чисто конвенциональной, то есть не основанной на каком-то реальном их подобии. Так, по Фромму, слова символизируют обозначаемые ими предметы. Случайные символы основаны на запечатлении какой-то условной связи. Так, место, где с нами случилась какая-то неприятность, символизирует для нас саму эту неприятность. Наконец, универсальный символ — это устойчивый символ, основанный на внутренней связи. Так, огонь символизирует активную энергию, а скала — несокрушимость. В искусстве используются символы всех трех видов, хотя универсальные, безусловно, доминируют. Более того, искусство обладает способностью превращать случайные символы в условные и универсальные. Так, именно благодаря полотну Пикассо, Герника стала символом разрушений, которые несет война. Тому же художнику мы обязаны превращением голубя в символ мира; этот символ можно было бы считать универсальным, однако знаменитый этолог К.Лоренц опровергает миф о любви голубей, поэтому здесь мы имеем дело с условным символом.

**7. Архетипика.** Еще более обобщенные смысловые инварианты фиксируются в используемых автором архетипических структурах, мифах или «схематизмах сознания» (Мамарашвили, Соловьев, Швырев, 1972), релевантных уже не образам отдельных объектов или явлений, а строению мира художественного произведения как целого. Обладая имманентными «формообразующими закономерностями» и исторически восходя к самым истокам культуры, к мифологической картине мира, эти схематизмы служат инвариантной «формой осмысления и переосмысления человеком событий и обстоятельств его жизни, а, значит, и культурно-заданной формой индивидуального переживания» (Васильюк, 1984, с. 180). Строя свое произведение в тех или иных культурных схематизмах или ломая их, автор тем самым направляет процессы осмысления зрителем или читателем содержания произведения. Так, новозаветная архетипика лежит в основе романа М.Булгакова «Мастер и Маргарита», а архетипика русского национального фольклора пронизывает такие фильмы С.Овчарова как «Небывальщина» и «Левша». Существует множество исследований связей произведений художественной литературы с мифологией как их архетипической основой. Архетипическая основа вписывает содержание произведения в совершенно определенный социокультурный контекст, направляя тем самым процессы осмысления в конкретное русло.

**8. Архитектоника.** Еще одним носителем смыслового содержания в художественном произведении может выступать его общая композиция, архитектура, например, такие моменты, как законченность или

незавершенность, открытость сюжетной линии, такие специфические приемы, как, например, разветвление вариантов развития сюжета в фильме Э.Рязанова «Забытая мелодия для флейты» и т.п.

В заключение отметим, что носителями смыслов все перечисленные структуры выступают лишь в отношении к конкретному воплощенному в них содержанию, вне которого они лишены какого бы то ни было смыслового содержания.

Сказанное позволяет вернуться к исходному вопросу: что искусство дает личности. Теперь его можно переформулировать так: что дают личности смыслы, содержащиеся в произведениях искусства. Пока мы говорим лишь об идеальной ситуации, когда искусство действительно полноценно реализует свою психологическую функцию, свое назначение, абстрагируясь от иных, количественно преобладающих возможных исходов взаимодействия личности с художественным произведением.

Близкой к истине представляется точка зрения Натеева, усматривающего назначение искусства «в непосредственном и непринужденном усвершенствовании единого мироотношения индивида» (Натеев, 1956, с. 202). В чем, однако, может заключаться это усвершенствование? По каким параметрам вообще можно сравнить два разных мироощущения и определить, какое из них лучше, совершеннее? Объективный критерий, видимо, может быть только один — богатство, разносторонность, многогранность мироощущения, возможность осмыслить одни и те же явления под разными углами зрения. В этом заключается то «усовершенствование», о котором идет речь.

В.Ф.Петренко (1990; 1997 а) выделяет три типа речевого воздействия (это различие может быть распространено и на эффекты воздействия искусства, не сводящегося к речевому). Первый тип — изменение отношения субъекта к некоему объекту; второй тип — формирование общего эмоционального настроения, которое может влиять на актуализацию тех или иных координат категориальной структуры индивидуального сознания, и третий тип — перестройка этой категориальной структуры, введение в нее новых измерений. Сравнивая это различие с нашим анализом воздействия искусства на личность, можно заметить, что первый и второй типы воздействия, как правило, имеют место в ситуации восприятия искусства, однако не специфичны для него — обыкновенная реклама или «массовая культура», точнее, та ее часть, для обозначения которой ниже вводится понятие «квазиискусство», оказывают весьма эффективное воздействие именно по первому и второму типу. Третий же тип воздействия специфичен для истинного искусства, взаимодействие с которым (когда оно оказывается полноценным) приводит к формированию новых личностных конструктов, в которых субъект воспринимает действительность. Последнее положение нашло экспериментальное подтверждение в

исследовании В.Ф.Петренко и А.Е.Пронина (1990), в котором было выявлено изменение семантического пространства читателей после чтения рассказа Л.Бежина «Мастер дизайна», причем характер изменения был содержательно связан с экспериментально выделенным художественным конструктом, лежащим в основе рассказа.

Возможны, в свою очередь, два пути изменения категориальной структуры осмысления человеком действительности — путь углубления через дифференциацию и путь расширения через альтернативность. Я могу встретиться либо (в первом случае) с более глубоким осмыслением, которое включает в себя мое, но идет дальше, к более широким жизненным контекстам и системам причинно-следственных связей, либо (во втором случае) просто с иным осмыслением, которое помещает фрагмент действительности (предмет, событие, поступок) в иной смыслообразующий контекст, который мне не приходил в голову. Если у меня есть внутренняя готовность вопринять иной взгляд на вещи, иную действительность, созданную в художественном произведении, если у меня есть базовая установка на принятие альтернативности (*de Beaugrande*, 1987), то мое мировосприятие претерпевает изменения. Столкновение с искусством, с иным миром как бы расшатывает смысловые стереотипы, позволяет увидеть в конечном счете одни и те же вещи одновременно с разных точек зрения, стереоскопично, увидеть в одном — разное. Более того, есть данные, говорящие о том, что чем больше разных точек зрения находит отражение в художественном произведении, тем сильнее эффект его воздействия, и тем больше у него шансов сохраниться в истории культуры (*Белянин*, 1990).

Тем самым произведения искусства служат для передачи специфического опыта человеческой жизнедеятельности, который несводим к познавательной информации. Это опыт осмысления одних и тех же вещей с разных точек зрения, исходя из разных смысловых перспектив, позволяющий по-новому увидеть то, что, казалось бы, давно известно и очевидно. «Целью искусства является дать ощущение вещи как видение, а не как узнавание», — писал В.Шкловский (1983, с. 15). Именно это отличает подлинное искусство от коммерческого кэжуискусства; подробнее об этом пойдет речь ниже. Создавая «новое ценностное отношение к тому, что уже стало действительностью для познания и поступка» (*Бахтин*, 1975, с. 30—31), искусство как бы расшатывает смысловые стереотипы, позволяет видеть в конечном счете одни и те же вещи одновременно с разных точек зрения, стереоскопично, видеть в одном разное. «Искусство дает мне возможность вместо одной пережить несколько жизней и этим обогатить опыт моей действительной жизни, изнутри приобщаться к иной жизни ради нее самой, ради ее жизненной значимости» (*Бахтин*, 1979, с. 72).

Таким образом, искусство в жизни человека выполняет сугубо утилитарную, приспособительную функцию и играет благодаря ей очень важную роль в организации

нашей жизни. Обогащаясь смысловым опытом в процессе общения с искусством, человек формирует у себя новые формы отношения к действительности. В отличие от критических жизненных ситуаций, где новые формы отношения возникают в результате болезненной перестройки под давлением жизненных императивов, в ситуации взаимодействия с искусством эти изменения происходят «непринужденно» (А.Натев), как бы заранее обеспечивая человека опытом и средствами осмысления, переживания и преодоления будущих жизненных ситуаций, когда они наступят. «Искусство есть... организация нашего поведения на будущее, установка вперед, требование, которое, может быть никогда и не будет осуществлено, но которое заставляет нас стремиться поверх нашей жизни к тому, что лежит за ней» (Выготский, 1968, с. 322).

### Литература:

1. Бахтин, М.М. Эстетика словесного творчества / М.М. Бахтин. М.: Искусство, 1979. – 423 с.
2. Библер, В.С. От наукоучения к логике культуры / В.С. Библер. - М.: Издательство политической культуры, 1991. - С. 56-375.
3. Леонтьев, А.А. Искусство как форма общения / А.А. Леонтьев // Психологические исследования. Тбилиси, 1973. - С. 213-222.
4. Леонтьев, А.Н. Некоторые вопросы психологии искусства / А.А. Леонтьев // Художественное творчество и психология, под ред. А.Я. Зися, М.Г. Ярошевского. - М.: Наука, 1991. - С. 183-184.
5. Леонтьев, Д.А. Психология смысла / Д.А. Леонтьев. - М.: Смысл, 2003. – 487 с.

## ТЕМА 3.3) ПСИХОЛОГИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВОСПРИЯТИЯ

### План

1. Специфика художественного познания мира.
2. Художественное восприятие как духовно - практическое освоение действительности.
3. Процесс художественного восприятия и механизмы художественного восприятия.
4. Специфика художественного образа, его основные детерминанты.

Воздействие произведения искусства зависит не только от свойств уже готового художественного текста, но и от характера его восприятия. Множественность интерпретаций произведения искусства всегда остро ставила вопрос о том, какую роль играют *объективные* и *субъективные* факторы в процессе художественного восприятия, в какой мере сама художественная ткань

является источником смыслопорождения и в какой степени дополнительные смыслы привносит реципиент - читатель, зритель, слушатель.

Одной из первых психологических теорий, специально посвященных изучению процесса художественного восприятия, явилась теория «вчувствования», которую разработал немецкий психолог и эстетик Густав Липпс (1851-1914). Он исходил из того, что природа художественного наслаждения есть не что иное, как «объектированное самонаслаждение». Все эмоциональные реакции, возникающие у человека в момент восприятия искусства, являются лишь ответом на самые общие импульсы, посылаемые произведением. Главный эффект воздействия напрямую зависит от умения преобразовывать эти импульсы в собственное интимное переживание. Основополагающую роль при этом играют индивидуальное воображение и фантазия, способные создавать в вымысле «идеальную, 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 лестницей 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 к концепции Канта: по мнению обоих, художественно-ценное связано не с объектом, а зависит от духовного потенциала субъекта, от его способности «разжечь» в самом себе волнение и 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». Согласно этому закону, если художественное событие задерживается в своем естественном течении, то психическое движение образует «запруды», т.е. останавливается и *повышается* именно на том месте, где налицо задержка, помеха, перерыв.

Этим приемом часто пользуются авторы, стремящиеся к созданию острых форм драматической напряженности (подробнее об этом см. главу 25), 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 таких случаях «психической запруды» эмоциональное переживание становится более интенсивным.

Теорию «вчувствования» критиковали за то, что Т. Липпс не делал различия между художественными эмоциями и повседневными эмоциями человека в обыденной жизни. В частности, на это обратил внимание Л.С. Выготский, отмечавший вслед за одним из оппонентов Т. Липпса, что художественное произведение пробуждает в нас аффекты *двоякого* рода. «Если я переживаю вместе с Отелло его боль, ревность и мучили 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 вызывает в зрителе 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».

Для понимания природы художественного восприятия важно видеть связь, существующую между фантазией и эмоцией. По этому поводу каждый человек может найти пример из собственной жизни. Если висящее в комнате пальто кто-то ночью принимает за фигуру человека, то ясно, что это заблуждение, но возникающее чувство страха оказывается совершенно реальным. Точно так же и в искусстве: история, рассказываемая в театре, кино, литературном произведении, - вымышленная, но слезы, проливаемые зрителем, - реальные. Здесь действует психический механизм, который обозначают как феномен *допущения* и который заставляет смотреть на вымышленное как на реальное, на заблуждение - как на действительный факт. В самом деле, повседневная жизнь любого человека подтверждает, что эмоцию вызывает как реальное событие, так и воображаемое. Оказывается, что *иллюзии жизни равны ей самой*, граница между воображаемым и реальным - проницаема. Степень интенсивности переживания художественной реальности может быть ничуть не меньше, чем переживания действительного события.

Важно отметить, что художественные эмоции - это всегда *парциальные* эмоции, т.е. такие эмоции, которые не стремятся к переходу в действие, не стремятся к реализации, к практическому претворению. Если сильный стресс, сильное переживание в жизни побуждают так или иначе

преодолеть эту ситуацию, мобилизуют активность, то в искусстве сильное переживание оказывается самодостаточным, оно не ведет к желанию тут же преобразовать его в какое-либо действие. В обыденной жизни витальная сила искусства рождает такого рода оценки: «я получил большой заряд», «я испытал потрясение» и т.п. Художественно-эмоциональное насыщение представляет ценность само по себе.

Природа художественного удовлетворения издавна описывалась в эстетике через понятие *катарсиса*. Так, необходимым условием возникновения катарсиса Платон считал присутствие в художественном переживании противоположных чувств - подавленности и возбуждения. К близкому выводу о противоречивой природе художественного катарсиса, когда мучительные, отрицательные аффекты подвергаются разряду, уничтожению и превращению в противоположные, приходил Л.С. Выготский. Под катарсисом он понимал «эмоциональную реакцию, развивающуюся в двух противоположных направлениях, которые в завершительной точке, как бы в коротком замыкании, находят свое уничтожение».

Подобные идеи о природе катарсиса можно встретить и у мыслителей XVIII в., задумывавшихся над острым для той эпохи вопросом каков эффект воздействия произведений, являющих средоточие негативных образов реальности? Общий ответ, не раз в последствии воспроизводившийся и в отечественной эстетике, выдвинул Шиллер, полагавший, что «настоящая тайна искусства мастера заключается в том, чтобы формой уничтожить содержание».

Однако сегодня такое объяснение природы художественного катарсиса является неудовлетворительным, во всяком случае неполным. История искусств демонстрирует, что в одних случаях художник действительно формой *преодолеывает* содержание (прием, иногда ведущий к «эстетизации порока»), а в других - обнаруживает не меньшее умение формой *усиливать* содержание. Нередки случаи, когда именно отрицательные свойства действительности художник стремится посредством выразительного художественного языка (формы) не уничтожить, а представить явно и осязаемо, полно и выразительно. Не внести умиротворение в человека, а заставить его «задохнуться» от ужасного. По этой причине сводить механизмы катарсиса только к переживанию процесса уничтожения содержания формой не вполне верно. Если эстетика ставит перед собой цель обсуждать вопросы о возможностях социального воздействия искусства, о культурных последствиях художественного восприятия, она принуждена изучать более сложные возможности художественного эффекта, его многофакторные механизмы. Толкование искусства как осуществляющего только функции *самосгорания аффектов* невольно ограничивает его возможности «терапевтическим» воздействием - умиротворяющим, успокаивающим, гармонизирующим.

Многообразии художественной практики XX в., безусловно, не растворяется в этой функции и требует осмысления природы художественного катарсиса в более сложной системе координат.

Для осмысления механизмов психологии художественного восприятия важное значение имеет понятие *художественной установки*. Художественную установку можно определить как систему ожиданий, складывающуюся в преддверии восприятия произведения искусства. Каково соотношение сознательных и бессознательных компонентов художественной установки? Отдавая себе отчет в том, какое произведение он собирается слушать, человек настраивается на особый образно-тематический строй, язык, стилистику этого произведения. Неосознаваемые компоненты установки зависят от внутренних особенностей самого реципиента, от интенциональности его сознания. Особая направленность в большей степени ориентирует одних на детективы, других - на мелодрамы, третьих - на трагедии и т.д. Изначальная установка формируется окраской темперамента, особыми эмоциональными свойствами индивида.

Всякий раз, когда кто-то отправляется на театральный или кинофестиваль, он знает, как важно прочесть хотя бы несколько строчек аннотации перед фильмом или спектаклем, получить элементарную информацию о режиссере, месте производства фильма и т.д. - все эти сведения способны направить систему наших ожиданий в нужное русло. Любой художник отдает себе отчет в значимости художественной установки и сам способен на ее формирование путем обозначения жанра своего произведения. Есть жанры канонические - комедия, трагедия, боевик, мелодрама и др. Однако большинство авторов не удовлетворяется тем, чтобы подверстать свое произведение под рамки канонического жанра, старается в его обозначении указать на важные особенности своего творчества. Не случайно, к примеру, Ф. Шиллер предпослал своему произведению «Орлеанская дева» жанровое определение «*романтическая трагедия*», понимая, что в этом обозначении он дает ключ к ее восприятию. Жанр «Мертвых душ» Н.В. Гоголя - *поэма* - также был выбран не произвольно: здесь заложен смысл, помогающий оценить произведение целиком. П.И. Чайковский определил свое произведение «Евгений Онегин» как *лирические сцены*, поскольку жанр оперы в сознании современников связывался с большими, масштабными произведениями итальянской традиции (Верди, Пуччини) с присущими им развернутыми ансамблями, большими хоровыми сценами и т.п. В стремлении не обмануть ожиданий публики Чайковский и указал «лирические сцены», жанр, проявляющий корректное отношение как к источнику (Пушкин), так и к традициям музыкальной культуры.

Теории, отличающие зависимость художественного воздействия от ожиданий, складывающихся внутри субъекта, появились уже в XIX в. Так, у А.А. Потебни, как уже отмечалось, имеется достаточно разработанное

понятие *апперцепции*. Оно фиксирует такие особенности процесса восприятия, как отождествление свойств *объясняющего* и *объясняемого*. Вот характерный пример из известного произведения Н.В. 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 дама, напротив, полагает, что «губернаторская дочка - статуя и бледна как смерть... Обе они, по словам Потебни, различно апперципируют восприятия, полученные ими в одно и то же 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. В результате 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 мирятся с этой мыслью. Дама ощущала препятствие между имеющимися в душе восприятиями и восприятиями, входившими в новость». 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.

Заметной вехой на пути разработки проблемы психологии восприятия стало исследование Р. Арнхейма «Искусство и визуальное восприятие», имеющее подзаголовок «Психология созидającego глаза». Эта книга в основном выросла из прикладных исследований восприятия разнообразных изобразительных форм, проведенных в русле гештальтпсихологии, т.е. психологии, занимающейся изучением целостного восприятия. Основная посылка Арнхейма состоит в том, что восприятие не является механическим регистрированием сенсорных элементов, а выступает способностью *границательного изобретательного* схватывания действительности. Арнхейм стремится выявить, как конфигурируются и взаимодействуют в художественном восприятии объективные факторы, как они провоцируют те или иные способы понимания. Одновременно - каковы возможности *субъективной активности* нашего глаза, в чем проявляются его возможности постижения 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*. Он приводит пример: белый квадрат, внутри которого помещен темный диск. Если мы видим, что диск смещен от центра квадрата, то такой вид неуравновешенной композиции, или, как считает Арнхейм, «эксцентричного» диска, вызывает определенное чувство неудобства. Симметричное положение диска в центре квадрата рождает ощущение устойчивости, вслед за которым появляется нечто вроде чувства удовлетворения. Аналогичное наблюдение можно обнаружить и в музыке. Что такое диссонанс? Это неустойчивое созвучие, требующее разрешения, выхода, предполагающее некое дальнейшее развитие, ожидаемое действие. Консонансу, напротив, всегда соответствует ощущение устойчивости, утверждения, стабильности, разрешения.

Размышляя в этом направлении, Арнхейм приходит к выводу, что каждая имеющая визуальные границы модель - картина, скульптура, архитектурное сооружение - обладает точкой опоры или центром тяжести, которые моментально фиксирует наш глаз. Этой особенностью восприятия сознательно пользуются и скульпторы, и фотографы, когда стремятся изобрести неустойчивую динамичную композицию, т.е. через неподвижное изображение передать действие, движение, напряжение, требующее разрешения. Так, танцовщицу или спортсмена можно изобразить в позе, которая будет самодостаточна, или в позе, которую наше воображение будет воспринимать как продолжающееся движение.

История изобразительного искусства накопила огромное количество приемов, позволяющих, не меняя объема одного и того же рисунка, либо поместить его в глубины пространства картины, либо выдвинуть на передний план. Анализируя множество произведений, Арнхейм показывает, в частности, какими способами Сезанн в портрете своей жены (1890) добивается выразительного эффекта: фигура отдыхающей в кресле женщины полна энергии; с одной стороны, она остается на месте, и в то же время как бы поднимается. Особое динамическое асимметричное расположение головы в профиль заряжает портрет элементом активности. Главный вывод Арнхейма состоит в следующем: мы можем не отдавать себе отчета, сколь сложную работу совершает наш глаз, но он устроен так, что всегда *схватывает центральные элементы формы, моментально дифференцируя их от частных в любом изображении*. Случайные или частные композиционные образования всегда кристаллизуются вокруг таких частей картины, которые можно оценить как достаточно независимые и самостоятельные.

Разрабатывая теорию художественного воздействия произведений изобразительного искусства, Арнхейм опирается на ряд идей, которые были высказаны ранее. Так, Вёльфлин в свое время пришел к выводу, что если картина отражается в зеркале, то не только меняется ее внешний вид, но и полностью трансформируется ее смысл. Вёльфлин полагал, что это происходит вследствие

обычной привычки чтения картины *слева направо*. При зеркальном перевертывании изображения восприятие его существенно меняется. Вельфлин обратил внимание на определенные константы восприятия, в частности на оценку диагонали, идущей от левого нижнего угла в правый, как *восходящей*, а диагонали, идущей от левого верхнего угла вниз, как *нисходящей*. Один и тот же предмет выглядит тяжелым, если находится не в левой, а в *правой* части картины. Анализируя «Сикстинскую мадонну» Рафаэля, исследователь подтверждает это примером: если фигуру монаха, изменив положение слайда, переставить с левой стороны на правую, то она становится настолько тяжелой, что композиция целиком опрокидывается.

Изучение социально-психологических проблем восприятия открывает картину сосуществования в одной и той же культуре разных типов восприятия искусства. Современные исследования позволяют дифференцировать мотивы приобщения к искусству. Так, по данным опроса, проведенного в 1988 г. социологами Государственного института искусствознания совместно с Академией образования, выявлена типология публики, состоящая из четырех основных групп. К первой относятся так называемый *проблемно ориентированный* зритель (25-27%), ко второй - *нравственно ориентированный* зритель (14-15%), к третьей - *гедонистически ориентированный* зритель (свыше 40%) и к последней, четвертой - *эстетически ориентированный* зритель (около 16%).

Группы, как видно, отличаются по характеру изначальных художественных установок, определяющих их потребность в искусстве. Первая (проблемно ориентированная) группа зрителей ждет от искусства прежде всего возможности расширения своего жизненного опыта, ярких впечатлений, возможности прожить несколько жизней, испытать ситуации, которые, может быть, никогда не встретятся в их собственной судьбе. Вторую группу (нравственно ориентированную) отличает первоочередной интерес к восприятию образцов и моделей поведения в сложных ситуациях, способам разрешения конфликтов. Тяга к искусству представителей этой группы связана с потребностью обретения нравственной устойчивости, формирования навыков общения. Третья группа (гедонистически ориентированных) зрителей - наиболее многочисленная. Это публика, ждущая от искусства прежде всего удовольствия, наслаждения, релаксации. Для такого зрителя искусство ценно прежде всего тем, что способно выполнять *компенсаторную* функцию эмоционального насыщения, отдыха, развлечения, - функцию, выступающую противоположным полюсом монотонной рутинной повседневной жизни. При этом гедонистически ориентированный зритель заранее рассчитывает, что восприятие искусства не потребует от него особых усилий и будет происходить легко, само собой. Наконец, эстетически ориентированный зритель - тот, который хорошо владеет

языком искусства, знаком с многообразием художественных форм и стилей и в силу этого способен подходить к каждому произведению искусства с присущей ему меркой. Эстетически ориентированный зритель обладает и познавательными, и нравственными, и гедонистическими потребностями, однако каждый раз актуализирует именно те измерения, в которых нуждается художественный текст. Он рассматривает акт художественного восприятия не как средство решения каких-либо прагматических задач, а как цель, имеющую ценность саму по себе.

Из подобных наблюдений и исследований следует простой вывод: *произведение искусства дает реально каждому столько, сколько человек способен от него взять*. Иными словами, произведение искусства всегда отвечает на те вопросы, которые ему задает. Известно, насколько «многослойным» является художественное содержание. Каждая встреча с уже известным произведением искусства раскрывает новые смыслы, обнаруживает композиционные взаимосвязи. В этом отношении для полного и адекватного восприятия произведения искусства большое значение имеют навыки собственного художественного творчества каждого человека. Тот, кто в детстве занимался в музыкальной или художественной школе, в танцевальной или театральной студии, в зрелом возрасте более отзывчив на импульсы художественного языка, способен лучше чувствовать его «изнутри». Художественные навыки дают возможность почувствовать едва заметные музыкальные интервалы, остро восприимчивость цвето-световых отношений, пластики движений и т.д.

Распространено мнение критиков, что сейчас невозможно мало-мальски серьезное произведение, которое могло бы мыслящего и подготовленного читателя увлечь и пленить *сюжетом*, что нужны иные стимулы. Складывается дилемма: либо высокое, но написанное очень сложным языком, нуждающееся в «литературном переводе», в дополнительных знаниях и т.п., либо низкое, массовое, рассчитанное на невзыскательный и непритязательный вкус, - во многом искусственно. Не только в классических творениях прошлого, но и в современной художественной культуре имеются авторы, сочетающие в своих произведениях как занимательность, так и интеллектуальную глубину. Такие качества демонстрируют, к примеру, литературные произведения М. Кундеры, П. Зюскинда, У. Эко, Д. Фаулза, увлекающие не только удивительными стилистическими, языковыми, композиционными качествами, но и самим повествованием; музыкальные творения К. Пендерецкого, Э. Денисова с присущими им психологизмом, мелодичностью, захватывающей оркестровкой.

Важным условием полноценного художественного восприятия является умение выработать в себе способность быть в художественном восприятии и суждениях независимым, избирательным, избегать автоматизмов, наработанных

приемов, которые насаждают средства массовой коммуникации. Каждый человек уникален, и постигать эту уникальность можно, только избирая соответствующие творческие линии, наиболее отвечающие его индивидуальности, темпераменту, типу личности. Гете как-то точно заметил, что даже ограниченный человек может быть цельным, если продвигается *в рамках своих способностей и подготовки*. Огромное количество сосуществующих друг с другом художественных жанров и стилей предоставляют неограниченные возможности для возделывания каждым человеком самого себя.

### Литература

1. Крупник Е.П. Психологическое воздействие искусства на личность - М.: Изд-во и Ин-т психологии РАН, 1999. С. 122-155.
2. Медушевский В.В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки на личность. - М.: Музыка, 2010. – 254 с..
3. Рожина, Л.Н. Психология восприятия литературного героя школьниками / Л.Н. Рожина. – М.: Педагогика, 1977. – 176 с.
4. Рожина, Л.Н. Искусство быть читателем: книга для учащихся / Л.Н. Рожина. - Минск: Народная асвета, 1987. - 215 с.
5. Рожина, Л.Н. Развитие образного компонента творческого мышления посредством художественной стимуляции / Л.Н. Рожина // Возрастная и педагогическая психология: сб. науч. трудов. – Минск, 2006. – С. 16-30.
6. Рожина, Л.Н. Художественная перцепция как фактор развития личности / Л.Н. Рожина // История психологии в Беларуси: Хрестоматия. - Минск: Тесей, 2004. – С. 115-128.
7. Теплов, Б.М. Заметки психолога при чтении художественной литературы / Б.М. Теплов // Избранные труды: В 2-х т. Т. 1. – М.: Педагогика, 1985. – С. 306-313.

## ТЕМА 3.1. ПСИХОЛОГИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА

### Планы

1. Специфика творчества человека. Побудительные силы творчества.
2. Специфические особенности художественного творчества.
3. Художественное творчество как процесс и как продукт.
4. Фазы творческого процесса.

### Творчество -

процесс деятельности, создающий качественно новые материальные и духовные ценности или итог создания объективно нового. Основным критерий, отличающий творчество от изготовления (производства) -

уникальность его результата. Результат творчества невозможно прямо вывести из начальных условий. Никто, кроме, возможно, автора, не может получить в точности такой же результат, если создать для него ту же исходную ситуацию. Таким образом, в процессе творчества автор вкладывает в материал некие несводимые к трудовым операциям или логическому выводу возможности, выражает в конечном результате какие-

то аспекты своей личности. Именно этот факт придаёт продуктам творчества дополнительную ценность в сравнении с продуктами производства.

Творчество - это:

деятельность, порождающая нечто качественно новое, никогда ранее не существовавшее;

создание чего-то нового, ценного не только для данного человека, но и для других;

процесс создания субъективных ценностей.

### **Специфика творчества человека**

1. Творчество предполагает взаимодействие множества переменных, поэтому продукт естественного биологического творчества всегда уникален и неповторим.

2. Побудителем к творчеству является нестандартность стимула, взаимодействие разных сил и присутствие какого-либо катализатора.

3. Изменение, преобразование и появление нового творчества.

### **Побудительные силы творчества**

1. Стимулом для пробуждения творчества стала не только сиюминутная внешняя необходимость, но и предвидение возможных изменений в будущем.

2. Процесс образования нового проходит во взаимодействии разных сил, определяющих изменение, преобразование одного из объектов взаимодействия, находящегося в более слабой позиции.

3. Процесс изменения, преобразования, соединения разных форм материи характеризуется общим качеством - созданием необходимого, не существующего ранее результата.

**Креативность** (от англ. creativity) — уровень творческой одаренности, способности к творчеству, составляющий относительно устойчивую характеристику личности. Первоначально креативность рассматривалась как функция интеллекта, и уровень развития интеллекта отождествлялся с уровнем креативности. Впоследствии выяснилось, что уровень интеллекта коррелирует с креативностью до определенного предела, а слишком высокий интеллект препятствует креативности. В настоящее время креативность рассматривается как несводимая к интеллекту функция целостной личности, зависящая от целого комплекса ее психологических характеристик. Креативность (от лат. creatio — созидание, сотворение) — творческая, созидательная, новаторская деятельность.

Творчество — деятельность, порождающая нечто качественно новое и отличающаяся неповторимостью, оригинальностью и общественно-исторической уникальностью. Творчество специфично для человека, т. к. всегда предполагает творца — субъекта творческой деятельности. Творчество не утилитарно. Результатом любого, даже самого незначительного творческого процесса является некая новая ценность. Творческая деятельность является процессом создания материальных и интеллектуальных ценностей, хотя и в соответствии с установленными технологиями, принятыми нормами или существующими принципами.

Креативность понимается как воплощение творческой человеческой мысли в традиционных сферах жизнедеятельности, но нетрадиционными способами и в необычной форме. Секрет креативности заключается в самой методологии создания ценностей, которая и является инновационной, находится за пределами существующих технологий, общепринятых норм и правил. Если человек создаст что-то новое, выходящее за рамки традиционного общественного восприятия, то это не будет воспринято сразу. Человечеству потребуется время, чтобы понять и оценить подобный интеллектуальный прорыв, научное открытие, инновационное достижение. Но результат креатива понятен, традиционен, оценивается легко и быстро. Нетрадиционен способ достижения этого результата, и именно в этом и заключается эффект. Значит, креатив — это, прежде всего, противоречие, конфликт.

Креативность — это способность, свойство личности преодолевать утилитарность традиционных способов производства, социального восприятия, сознания, поведения, условий с целью достижения социально значимых ценностей. Спрос на креативные решения в силу ужесточения конкуренции растет. Многие предприниматели видят успех своей компании именно в креативности, которая позволит их продукту сразу выделиться из среды рыночных предложений. Для этого мало создать конкурентоспособный бизнес — нужно эффектно его преподнести: создать обычное необычным способом, прийти к традиционному - нетрадиционным путем. Следует разобраться, какова природа креативности авторов, изобретающих нетрадиционные технологии при создании традиционных ценностей.

#### **Уровни протекания творческого процесса**

1. На бессознательном, подсознании, сознании и сверхсознании.
2. Острое желание воплотить задуманное, протекает в поиске средств для его осуществления и кончается их нахождением, принятием решения относительно конкретных способов воплощения.
3. Неосознаваемые первоначальные этапы любого вида творчества, рождения гениальных догадок, внезапных озарений.

По мнению отечественных специалистов (Л. Б. Ермолаева-Томина), творческий процесс имеет три фазы: пусковую, поисковую и исполнительскую.

**Пусковая фаза** включает в себя «первый инсайт» и «насыщение», поисковая – «вынашивание» и «озарение», а исполнительская – «верификация».

Пусковая фаза характеризуется интеллектуальной инициативой или умением самостоятельно видеть и ставить проблемы. В этой фазе развиваются познавательные процессы, эмоциональная и рациональная способность к контакту с миром, потребность в творческой деятельности. По мнению Л. Б. Ермолаевой-Томиной первая фаза является наиболее сложной потому, что пусковым механизмом для нее всегда является либо видение нового, мысленное открытие нового, познание нового необходимого, требующего преобразования, творческого поиска. Для этого необходимо развить познавательные и интеллектуальные процессы. На первой фазе творческого процесса в основном задействованы функции левого полушария.

**Поисковая фаза** начинается и протекает в поиске средств для осуществления и кончается их нахождением и принятием решения относительно конкретных способов воплощения. На поисковой фазе задействованы функции правого полушария, а на стадии сужения необходима интегрированная работа обоих полушарий.

Третья фаза – **исполнительская** – реализация задуманного в действиях, контроле за промежуточными результатами и коррекции способов выполнения, критической оценки продукта. На третьей фазе творческого процесса в основном задействованы функции левого полушария.

### **Первая фаза творческого процесса**

1. Характеризуется интеллектуальной инициативой или умением самостоятельно видеть и ставить проблемы.
2. Анализ, синтез, абстракции и обобщения а так же умозаключения-направленные на познание реальности, приводят не только к открытию в ней новых закономерностей, но и изобретению, к созданию некоторого продукта.
3. Творчество на уровне подсознания, которое складывается на основании индивидуального опыта и прижизненно сложившихся в мозгу психических конструкторов, интегрирующих в себе неосознанный опыт, сформированные навыки и потребности.

### **Вторая фаза творческого процесса**

1. Начинается с острого желания воплотить задуманное, протекает в поиске средств для его осуществления и кончается их нахождением, принятием решения относительно конкретных способов воплощения.
2. Неосознаваемые компоненты, базирующиеся на биологически детерминированной необходимости в творчестве, трансформируются в

потребности в определенной форме деятельности, превращаются для человека в осознанную цель, которая способствует включению сверхсознания.

3. Контакт со средой и активационные, регуляторные и информационные блоки мозга. Именно они определяют потребности в определенных формах деятельности.

### **Третья фаза творческого процесса**

1. Реализация задуманного в действиях, контроле за промежуточными результатами и коррекции способов выполнения, критической оценки продукта.

2. Творчество на уровне подсознания, которое складывается на основании индивидуального опыта и прижизненно сложившихся в мозгу психических конструкторов, интегрирующих в себе неосознанный опыт раннего детства.

3. Сформированные навыки и потребности, предиктивные природными задатками, усвоенными социальными нормами и характером взаимодействия со средой, прошедшим через сознание.

### **Структура первой фазы творческого процесса**

1. Сознание является высшей формой, побуждающей к преобразовательной, творческой деятельности и вместе с тем главной тормозящей его силой. Это определяется самой природой и функцией сознания в человеческой психике управления поведением во взаимодействии со средой.

2. Сознательная форма творчества имеет свой, особый инструмент - логические операции. Эти операции - анализа, синтеза, абстракции и обобщения, а также умозаключения - направлены на познание реальности, приводят не только к открытию в ней новых закономерностей, но и к изобретению. К созданию некоторого нового продукта.

3. Деятельность, которая может выполняться стандартно, но в нее по индивидуальному инициативе может вноситься творческое начало - изобретение, совершенствование способа действия.

### **Основными продуктами творчества являются**

1. Создание новой формы материи, начиная с материалов, типа металлов, и кончая творением искусства.

2. Формирование чувства зрителя и постоянного контроля с ним в процессе исполнения.

3. Преодоление профессионального шаблона в исполнительской фазе является умение свободно экспериментировать и импровизировать в процессе реализации замысла.

### **Социальные потребности творческих личностей**

1. Достичь определенного социального статуса через продукты своего творчества - художественные открытия, изобретения, идеи, создание произведений искусства, завоевывая пространство и время своих влияний на людей в стремлении проникнуть в суть фундаментальных закономерностей мира.

2. Потребность в экономии энергии, творческий поиск средств, облегчающих труд и физический, и умственный.

3. Спонтанное стремление к самопознанию, познанию и освоению окружающего мира, к самостоятельной, творческой деятельности.

### **Биологические потребности творческих людей**

1. Завоевание аудитории зрителей, читателей, слушателей. Индивидуальные различия заключаются в том пространстве, которое пытается завоевать художник: один творит «для себя и близких», другой для «избранных ценителей», третий ориентируется на все человечество.

2. Потребность в присоединении и эмоциональном контакте с другими людьми, нахождении своей роли и индивидуального смысла своего существования в социуме, а так же своего статуса, который определяется количеством влияний, оказываемых на других.

3. Изнутри идущая потребность в самостоятельном выполнении какой-либо деятельности и действий, свободном владении ими.

### **Духовные потребности**

1. Деяния для других, в том числе через творчество. Творчество всегда включает деяния для других, а потому рассматривается как главная духовная потребность, которая должна воспитываться у людей.

2. Потребность в завоевании и расширении жизненного пространства.

3. Потребность в пише, размножении, предметах необходимых для сохранения жизни, потребность в экономии энергии, потребность в приумножении и освоении пространства как источника жизненных ресурсов.

### **Творческий тип художественного творчества**

1. Предполагает обязательное внесение новизны в продукт деятельности. Для этого требуется постоянное углубленное познание реальности, выработка потребности к познанию и совершенствованию.

2. Оптимальное развитие всех потенциальных возможностей индивидуальности и личности.

3. Потребность быть неповторимой индивидуальностью, свободной, но присоединяющейся к всеобщему через продукты своего творчества, гармонически сочетает индивидуальные и социально-значимые интересы.

### **Литература**

1. Ермолаева–Томина, Л.Б. Психология художественного творчества / Л.Б. Ермолаева–Томина. - М.: Академический Проект, 2003. – 304 с.

2. Петрушин, В.И. Психология и педагогика художественного творчества: Учеб. пособие для вузов / В.И. Петрушин. – М.: Академический Проект, Гаудеамус, 2006. – 490 с.

3. Пономарев, Я.А. Психология творчества / Я.А. Пономарев. - М.: Наука,

1976. – 304 с.

4. Психология художественного творчества: Хрестоматия / Сост. К.В. Сельченко. - Минск: Харвест, 1999. – 752 с.

5. Розет, И.М. Психология фантазии / И.М. Розет. - Минск: Университетское, 1991. - С.15- 24; 237-246.

## ТЕМА 3.2. ПСИХОЛОГИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

### План

1. Психологическое понимание художественной деятельности.
2. Человек как субъект деятельности и творчества.
3. Функции художественной деятельности.
4. Эстетический и этический компоненты в структуре художественной деятельности

### 1. Психологическое понимание художественной деятельности

Вначале кратко рассмотрим понятие деятельности.

**Деятельность** – это динамическая система активных взаимодействий субъекта с внешним миром, в ходе которых субъект целенаправленно воздействует на объект, за счет чего удовлетворяет свои потребности; происходит появление и воплощение в объекте психического образа и реализация опосредованных им отношений субъекта в предметной действительности.

В структуре деятельности выделяются:

- 1) мотивы - побуждающие субъекта к деятельности;
- 2) цели - как прогнозируемые результаты этой деятельности;
- 3) операции с помощью коих деятельность выполняется.

Согласно А.И. Леонтьеву, деятельность - форма активности. Активность побуждается потребностью, то есть состоянием нужды в определенных условиях нормального функционирования индивида. Потребность не переживается как таковая - она представляется как переживание дискомфорта, неудовлетворенности, напряжения и проявляется в поисковой активности. В ходе поисков происходит встреча потребности с ее предметом - фиксация на предмете, который может ее удовлетворить. С момента «встречи» активность становится направленной, потребность опредмечивается - как потребность в чем-то конкретном, а не «вообще», - и становится мотивом, который может и осознаваться. Именно теперь можно говорить о деятельности. Она соотносится с мотивом: мотив - то, ради чего совершается деятельность, а деятельность - совокупность действий, которые вызываются мотивом. Итак, деятельность -

совокупность действий, вызываемых мотивом. Единица анализа деятельности - действие.

Основные характеристики деятельности - предметность и субъектность. Специфика предметной определенности деятельности - в том, что объекты внешнего мира не воздействуют на субъекта непосредственно, но лишь будучи преобразованы в ходе деятельности, благодаря чему достигается большая адекватность их отражения в сознании. Она проявляется в социальной обусловленности деятельности человека, в ее связи со значениями, фиксированными в схемах действия, в понятиях языка, в ценностях, в ролях и нормах социальных. Субъективность деятельности выражается в таких аспектах активности субъекта, как обусловленность психического образа прошлым опытом, потребностями, установками, эмоциями, целями и мотивами, определяющими направленность и избирательность деятельности; и в личностном смысле - «значении для себя», придаваемом мотивами различным событиям, действиям и деяниям.

Именно в деятельности человек как личность реализует свои индивидуальные качества, способности характерным образом раскрывает их в разнообразных личностно-общественных отношениях.

Деятельность – основа человеческого бытия, единственный инструмент реального, творческого и свободного преобразования мира.

Деятельность человека – опредмечивание его самого, процесс раскрытия социальной природы человека.

**Художественная деятельность** – деятельность, в процессе которой создается и воспринимается произведение искусства. Она включает в себя различные виды человеческой деятельности, которые входят в нее благодаря присутствующему в них эстетическому аспекту.

Специфика художественной деятельности выявляется в том, что, с одной стороны, она общественна по своему источнику, природе, структуре, имеет предметно-образующий, целеполагающий и творческий характер, а с другой стороны, она представляет собой особую работу в области идеального, в актуализации духовно-практического плана которой субъект деятельности чувственным образом открывает для себя смысл человеческого существования.

Художественная деятельность на всех этапах своего исторического развития сохраняла особую социально-психологическую роль в трансляции духовно-творческого аспекта опыта становления социальных качеств человека. Она является особым видом деятельности, направленным на выработку целостного смысло-жизненного отношения человека к практическим делам. Ценность данного отношения открывается личностью в эмоциональной форме приятия духовно-творческих аспектов практики.

**Основные мотивы творческой деятельности.**

Мысли, намерения, планы действий возникают вслед за желаниями, которые соединены с влечениями, потребностями и т.д., - с мотивационной сферой. Мотивационная сфера представляет собой сложное образование. В ней сосуществуют в непрестанных взаимопереходах и взаимопроникновениях различные стремления, побуждения и т.д. Л.И. Божович пишет: «Для характеристики личности является решающим, какие по своему содержанию мотивы занимают в иерархии доминирующее положение. Именно этим определяется направленность личности».

Рассмотрим ведущие мотивы творческого процесса.

Во-первых, это честолюбивые помыслы: желание выделиться, достигнуть чего-то, утвердить ценность своего «я». Честолюбие является своего рода «зажиганием», включающим иногда творческий процесс. Оно вполне естественно и выступает стимулятором деятельности, особенно в молодости.

Следующий мотив – самоактуализация, самореализация, стремление человека исчерпывающе реализовать все то, что спущено ему природой. «Человек должен быть тем, кем он может быть» - писал А.Маслоу. Особенную силу этот мотив приобретает в творческих профессиях. Считается, что чем богаче одарен человек, тем более настойчиво звучит в нем мотив самореализации.

У многих людей творческих профессий наблюдается влечение к творческой работе как к таковой, к делу ради самого дела. Многолетние и регулярные занятия какой-либо одной деятельностью приводят к тому, что без нее уже не могут обойтись. «Если не буду работать, то зачахну», - говорил Рахманинов. Иногда творческая работа выступает для человека как основная жизненная ценность. Для таких людей дело, которым они занимаются, олицетворяет смысл существования, несет радость в самом себе. Такое отношение к делу является результатом внутренней перестройки структуры личности в ходе многолетних и самоотверженных занятий.

Существует и еще один мотив, наиболее действующий в искусстве и характерный для больших мастеров – необходимость высказаться, поделиться, отдать себя другим, провозгласить идею. Груз духовных накоплений – передуманного, пережитого, найденного, - давит подчас чуть ли не физической тяжестью. «Потребность писать кипит во мне и терзает меня, как мука, от которой я должен непременно освободиться», - писал Д.Байрон. Бывает, когда в силу тех или иных обстоятельств художник вынужден молчать. Это превращается в сущее страдание. Образно живописует это состояние Г.М. Коган: «Ходишь, как корова с набрякшим выменем, мычишь людям: «Выдойте меня!». Но люди равнодушно идут мимо, лишь изредка кто-нибудь нацедит себе несколько капель, а ты все ходишь и смотришь на всех тоскующими глазами».

## 2. Человек как субъект деятельности и творчества

Важнейшее из всех качеств человека – быть субъектом. «Субъектно-деятельностная концепция» была сформулирована С.Л. Рубинштейном.

Понятие «субъект» имеет много трактовок.

Субъект - индивид или группа как источник познания и преобразования действительности; носитель активности.

Субъект – носитель специфической человеческой деятельности. Человек не рождается субъектом, а становится им в процессе деятельности.

Субъект в актах своей творческой деятельности не только обнаруживается и проявляется, но в них создается и определяется.

Субъект является основанием всех психических процессов, свойств, состояний, вообще всех видов активности – деятельности, общения.

Субъекта характеризуют:

- способность к свободе, к свободному выбору, принятию решений и цели и ответственности за принятый выбор;
- воля, стремление следовать выбранному пути для достижения цели;
- рефлексия, обоснование своего поведения;
- способность к безграничному саморазвитию и самопознанию, к творчеству, к преобразованию условий жизнедеятельности.

Человеческая деятельность выступает в роли связующего звена в системе «человек-мир». Она универсальна, имеет свободный и творческий характер.

Общность человеческой деятельности и культуры выявляется в их способности выступать в роли пространства субъектного становления субъекта, в котором он определяет потребность быть общественным индивидом и реализует свои человеческие силы.

Духовная сфера культуры имеет в развитии человека особую смысло-жизненную значимость, т.к. ее содержание направлено на развитие интимных, глубоко личностных сторон существования человека. Культура образует внешне зримую, предметно-вещественную среду в силу того, что субъектный потенциал, раскрываемый в различных формах человеческой деятельности, «оседает» в создаваемых продуктах – общественном наследии.

Культура дана человеку объективно и содержит в себе идеальную предметность, включенную в пространственную среду человеческого бытия. Освещение ее содержания осуществляется активным действием субъекта в процессе объективации-субъективации. Так он включает свое «я» в предметный пласт человеческой среды.

В форме активного субъектного отношения субъект действия определяет значимость самореализации по меркам человеческой культуры. Субъектное отношение включает личностный компонент. В плане понимания социального становления человека в культуре осмысление взаимообусловленности творчества

субъекта и субъектного отношения к миру немислимо без анализа направленности личности, обладающей своеобразием характеристик (потребности, мотивы, способности) и занимающей активную позицию в системе социальных связей.

В процессе многолинейного развития, движения к новым возможностям реализации своего потенциала, перед личностью встают смысло-жизненные задачи. Поэтому подлинно *субъектное становление субъекта* – это постоянно развертываемый им творческий процесс, пронизывающий все сферы его существования.

Характеристики деятельности субъекта взаимосвязаны с осознанной работой, выполняемой им, которая выражается в активности и направленности на саморазвитие, «делание себя».

Процесс социализации является многоплановым и определяется духовными и практическими творческими вкладами активно действующего субъекта (личности).

Важен факт непосредственной связи личностного становления субъекта со степенью его включенности в исторически выработанные виды деятельности (игра, труд, учение, познание). Они несомненно выполняют различные функции и по-разному способны выступать в роли условий актуализации творческого потенциала личности.

Выделяют разную меру приближенности творческой деятельности личности к высшему уровню творчества. Между полюсами «творчество» - «нетворчество» пролегает широкий спектр оценок. Во-первых, творчество конкретных дел выявляется самой личностью: субъект осознает и оценивает значение и новизну выполняемого им труда. Во-вторых, продукты его деятельности воспринимаются окружающими людьми, причем совершенно по-разному, и их оценки зависят от общекультурного развития.

Деятельностное воплощение субъекта, осуществляемое под влиянием норм, традиций, взглядов, а также потребности в преодолении «границ» уже известного, тесно связано с поиском новых возможностей для самореализации. Следует отметить, что мастерство в каком-либо деле, для которого требуется определенный уровень развития специальных способностей, не является гарантией выхода субъекта на подлинно творческий уровень самореализации в деятельности. Это относится к тем случаям, когда деятельность субъекта не включает сознательно поставленной цели в личностном изменении посредством этой деятельности, и творческом росте самой личности.

Таким образом, потребности, желания и воля в стремлении реализовать их, плюс способности и умение раскрыть их в личном действии, выступают в совокупности мощным фактором, который определяет уровень процесса творческой деятельности и уровень самореализации субъекта.

Личностное становление активно и творчески действующего субъекта в процессе чувственно-предметного освоения духовно-творческой сферы определяет преемственность социального развития человека.

Любое индивидуальное – это изначально и всегда социальное (Брушлинский). Социальность человеческой психики проявляется и развивается во всех субъект-субъектных и субъект-объектных взаимосвязях каждого индивида. Это относится к любой сфере деятельности.

Художественная деятельность играет особую роль в психологической детерминации притяжения субъектом своего личностного развития в социокультурном пространстве, и является условием социализации личности как субъекта. Осваивая духовное содержание социальной практики, субъект получает возможность испытать «на себе» и «для себя» радость открытия способности быть причастным к общему человеческому делу, то есть быть человеком, личностью.

Художественную деятельность, как считает Л.Н. Столович, следует рассматривать в отношении «субъект-объект» и «личность-общество».

Отношение между субъектом и объектом может быть материально-практическим и духовно-практическим. В первом случае субъект реально преобразовывает объект, во втором – объект отражается в сознании субъекта, то есть познается.

Следует обратить внимание на тот факт, что понятие «субъект» имеет два значения: 1) субъект как источник активности, направленной на объект; 2) субъект как носитель определенных свойств. Первое предполагает субъект-объектные отношения, второе – субъект-субъектные.

В художественной деятельности человек выступает в многостороннем проявлении своей личности. В процессе создания произведения искусства он является субъектом познания и преобразования объективной действительности. Следовательно, художник не может не быть также и субъектом оценочной деятельности, которая проявляется еще и как *ценностная ориентация*, как освоение различных духовных ценностей (нравственных, религиозных, эстетических, общественно-политических). Поэтому уже недостаточно рассмотрения человека только как субъекта активности, направленной на объект. Здесь важность обретает выявление субстанционального качества субъекта, который выступает в качестве *личности*.

Реальный процесс познания и преобразования опосредуется личностно-общественными отношениями в конкретных исторических обстоятельствах, т.к. сам субъект является личностью, характеризуемой как «совокупности всех общественных отношений» (К.Маркс).

То же можно сказать и о коммуникативной деятельности человека. Коммуникация, или общение, является взаимоотношением между личностями в

системе «личность-общество». И личность здесь является и субъектом, и объектом.

Событийность и диалогичность искусства (М.М. Бахтин) – это характеристика его как творческого процесса взаимодействия и взаимообщения трех субъектов: автора, исполнителя и публики. Деятельность каждого из них специфична и взаимообусловлена. Общее в их деятельности – эстетическое общение средствами искусства или художественная деятельность с целью эстетического общения.

Взаимообусловленность деятельностей трех субъектов составляет границы искусства (художественной реальности) как процесса. За пределами деятельности художественных субъектов искусства нет. Искусство как процесс в большинстве случаев интерпретируется как художественное творчество. Однако такой подход является узким, ибо художественную деятельность трех субъектов нельзя сводить только к творчеству. Художественная деятельность, как и любая другая, помимо творческого аспекта включает познавательно-оценочный, и нормативный, и эмоционально-психологический, и иррационально-герменевтический и т.п.

Конечно же, все аспекты не рядоположены, а существуют друг через друга, образуя единый акт художественного процесса как взаимодействия трех субъектов. В этом плане общим основанием для субъектов художественной деятельности является не только процесс, но и его результат – произведение искусства. Вместе с тем произведение искусства, выступая в качестве продукта художественной деятельности, по своей структуре также неоднозначно, ибо является продуктом совокупных усилий трех субъектов. Одновременно к общим признакам можно приписать и то обстоятельство, что произведение искусства в его материальной форме бытия предназначено для выполнения знаково-коммуникативных функций, а в идеально-духовном аспекте выступает условием формирования эстетических смыслов и эстетического отношения к действительности.

Как же конкретно осуществляется событие деятельности трех художественных субъектов, в чем особенность этого процесса как диалогического?

Начнем с постулата о том, что искусство начинается и завершается в эстетическом поле культуры общества. Первым, кто берет на себя «ношу» сохранения и объективизации в художественном знаке эстетической информации с целью ее передачи другим художественным субъектам, является автор. Цель автора – трансформировать свое эмоционально-эстетическое отношение к жизни в художественном замысле и материализовать его с помощью специфических приемов и средств в первичный слой знакового основания искусства. Как художественный замысел, так и его материализация в знаковом тексте и

рождают авторскую грань художественного произведения. В процессе авторской художественной деятельности доминирующее значение принадлежит творчеству, ибо главная его цель – создать духовно-знаковые или знаково-символические основания бытия художественного произведения. Все остальные субъекты «работают» в условиях текста, заданного автором. Сами по себе эти основания без их оживления со стороны «субъекта-исполнителя» и «субъекта-публики» лишены смысла и социальной ценности. Не случайно П.И. Чайковский замечал, что «опера, не поставленная на сцене, не имеет никакого смысла». Свою осмысленность авторская деятельность приобретает благодаря ориентации на исполнителя и публику. В этом отношении тексты автора как по содержанию, так и по форме детерминированы адресатом в лице других субъектов искусства.

Композитор отдает себе отчет, что жизнь музыкального произведения – в его исполнении. А для этого нужны инструменты и профессионально обученные исполнители. Задача субъекта-исполнителя – оживить в звучащем интонировании музыкальные образы, закодированные автором в нотном тексте. Перед исполнителем всегда стоит проблема «преодоления материала внешней среды», будь то текст, голос, музыкальный инструмент или внимание публики. В ходе «преодоления материала» формируются художественное сознание и художественные эмоции. В них находят свое выражение все, что связано с профессиональной деятельностью субъекта искусства. Вот что пишет по этому поводу выдающийся советский исполнитель и педагог Г. Нейгауз в своей книге «Об искусстве фортепианной игры». «В одной ноте можно выразить массу оттенков чувства – и нежность, и смелость, и гнев, и скрябинское «*estinato*», и одиночество, пустоту и многое другое, конечно, воображая при этом, что звук этот имел «прошлое» и имеет «будущее». Если вы музыкант и притом пианист, а значит, любите звук рояля, то и эта возня с одним-единственным звуком, прекрасным фортепианным звуком, это вслушивание в чудесное дрожание «серебряной» струны – уже великое наслаждение, вы находитесь у преддверия искусства» (Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. М., 1961, с. 139–140).

Говорить можно точно. Действительно, мастерство исполнителя – это лишь условие для возникновения художественного образа. Профессиональный исполнитель становится настоящим художником, если техническое мастерство у него не цель, но средство, с помощью которого он способен подниматься до создания художественных образов, эстетически обобщающих человеческую жизнь. В этом плане вся профессионально-исполнительская деятельность приобретает смысл, поскольку она, так же как и у автора, имеет свой «эстетический адрес». Адресат исполнителя двуедин. С одной стороны, он обращен к автору, к его тексту, с другой – к публике. Обращенность эта не механическая, не объектная, т.к. важным здесь является не роботизированное воспроизводство нотного текста в звуковой поток и не рабско-угодническое

потакание вкусам публики, но позиция, учитывающая, понимающая эстетико-мировоззренческие установки автора и публики.

Однако такая обращенность не должна сводиться только к тому, чтобы с помощью своей технической оснащенности «реанимировать» то, что хотел сказать автор или что хотела бы услышать публика в этом тексте. Главнейшей задачей для исполнителя является создание своего произведения, но на основе текста автора и контекста эпохи, выразителем которой является публика. Диалогичность в полной мере может состояться, если исполнитель будет иметь не только свое мнение по отношению к содержанию авторского текста или же к уровню эстетических запросов публики, но и сможет своим искусством предложить публике собственную трактовку авторского произведения и передать мироощущение той эпохи, в которой живет публика. В данном случае исполнитель обретает свой неповторимый стиль, поскольку в его творчестве находит выражение личностное эстетическое отношение к жизни. Обрести свой стиль, обрести свою манеру, «лицо» в искусстве – основная цель любого художника, в том числе и исполнителя. Для публики исполнитель не просто представляет автора, но раскрывает и свой мир.

Каким же образом исполнитель становится сотворцом? Каким образом авторский текст становится в результате исполнения «своим иным»?

Это происходит прежде всего с помощью двух вещей – интерпретации и импровизации. Интерпретация и импровизация представляют собой проявление свободной субъективности исполнителя «к» или «через» объективную суть авторского текста. Однако доля свободного отношения у них разная. Интерпретация – это толкование, выражение своего понимания текста автора. Уровень свободы исполнителя здесь достаточно ограничен требованиями авторского текста. Главной заботой в интерпретации для исполнителя является передача замысла автора, хотя и пропущенного через свою мировоззренческую и духовную культуру. Подлинного уровня свободы в интерпретации исполнитель достигает тогда, когда он использует прием импровизации. Импровизация имеет по сравнению с толкованием интерпретаций более широкую ассоциативную и технологическую природу проявления субъективности.

В импровизации приоритет принадлежит не автору, а исполнителю. Эмоционально-эстетическая духовность исполнителя в авторском тексте посредством импровизации находит для себя свободу самовыражения. В результате этого один и тот же авторский текст принимает характер непредсказуемости в его исполнительской интерпретации, поскольку сиюминутно рождаются разнообразные нюансы как в озвучивании текста, так и в акцентировке смысловых аспектов содержания.

Исполнительская импровизация – это сочинение на заданную тему. Роль заданной темы выполняет текст автора. Однако условности текста всегда

ограничены знаковой природой. Перевести знаки-символы в живые смыслы музыки – основная забота исполнителя. Живое исполнение не должно стать холодной звуковой копией или моделью того, что требуется текстом. Ведь в тексте вся идейно-смысловая и чувственно-эмоциональная плоть художественно-эстетического мирозерцания автора омертвлена знаком. Автор специально пишет текст, чтобы исполнитель читал подтекст. Важно не перевести механически знак в звук, но видеть в обеих реальностях неисчерпаемые вариативные возможности превращения авторского текста в контекст исполнительского, где «сопереживание-интерпретация» авторского смысла оборачивается «проживанием-импровизацией» собственного текста. Высшим предназначением исполнительского искусства является не только необходимость проникнуться через озвучивание текста скрытым замыслом автора, но найти и задействовать такие выразительные средства, которые позволили бы не столько раствориться и потерять себя в авторском тексте, сколько проживать иное как свое.

Единство интерпретации и импровизации, сопереживания и проживания и создает необходимые условия для существования эстетического диалога на уровне субъектов художественной деятельности. Однако эти условия необходимы, но еще не достаточны, чтобы акт художественного общения в структуре искусства состоялся. Важнейшим условием для полноценной деятельности исполнителя, как и автора, является создание своего произведения с учетом выполнения им ролевых функций публики как воспринимающего субъекта. Секрет искусства состоит не столько в том, что в нем взаимодействуют три субъекта, сколько в том, что каждый из них тройствен по своей внутренне-ролевой структуре. Автор в своем творчестве одновременно выполняет функции и исполнителя, и публики, ибо не просто адресует им свое творение, но корректирует его «глазами» предполагаемых исполнителей и публики. Так же и исполнитель свое лицо в искусстве может определить только в том случае, если при исполнении чужого авторского текста выступает как соавтор и представитель публики. Живое общение с публикой создает особую атмосферу деятельности исполнителя.

К.С. Станиславский, размышляя по этому поводу, писал: «Публика – это большое зеркало, отражающее творчество актера. Надо научиться смотреть в это зеркало и видеть в нем свое творчество» (Музей МХАТ / Архив К. Станиславского: Из записей 1912 – 1913 гг. № 934. Л. 16.). И не просто видеть, но и корректировать его с точки зрения состояния публики. Для автора и исполнителя переживаемое в воображении предполагаемое «мнение» публики становится одновременно компонентом сознания и рефлексивной формой творчества, нормативно-регулятивным импульсом и фактором художественного общения и деятельности.

Триединой в своих ликах выступает и публика. Главное ее предназначение как субъекта художественного творчества – восприятие художественно-эстетической информации, идущей от текста исполнителя. Если автор смотрит на свое творение с точки зрения возможности его исполнения и понимания публикой, исполнитель – адекватности воспроизводства авторского текста и восприятия его публикой, то публика, приобщаясь к произведению искусства исполнителя, проникая через него в глубины авторского замысла, создает свою версию авторско-исполнительского текста. Участвуя в сотворчестве, в соавторстве и в соисполнительстве, публика обогащает свою эстетическую культуру, пытаясь впоследствии аккумулировать ею свою жизнь. Как замечает К.С. Станиславский, зритель, приобщаясь к творчеству, «становится одним из коллективных творцов спектакля. В этой роли зритель невольно проникает в атмосферу поэзии и творчества, которая воспитывает вкус, разжигает эстетическое чувство и возрождает к жизни художника, дремлющего в душе каждого человека» (Станиславский К.С. Собр. соч. М., 1959. Т. 6, с. 87).

Поскольку произведение искусства – это результат творческой деятельности трех субъектов искусства, то сводить произведение искусства только к результату авторской или исполнительской деятельности, а публику считать только воспринимающим и созерцающим субъектом мы считаем недостаточно корректным, ибо произведения автора и исполнителя обретают смысл не для потребительской, но для творческого соучастия публики в художественном акте. Ограничение понимания произведения искусства только творческими усилиями автора и исполнителя на практике оборачивается разрывом между публикой и отрядом профессионалов, продуцирующих искусство, ведет, во-первых, к образованию элитарного искусства, искусства для искусства, во-вторых, к формированию массового искусства, ориентированного на потребительские вкусы публики, в-третьих, к омертвлению народного творчества, сокращению которого питается профессиональное искусство.

Поскольку искусство имеет коммуникативную природу, выступая языком эстетического общения, то субъекты этого общения одинаково участвуют в производстве, потреблении и воспроизводстве своих текстов-результатов. Отсюда структура художественного произведения представляет собой единство трех слоев – авторского, исполнительского и зрительского (читательского, слушательского) текста. Притом эти слои не рядоположены, но существуют один через и для другого. В этой коммуникативной цепочке есть определенная взаимозависимость и обусловленность, которая может быть выражена следующим образом. Авторский текст – исходный, первичный. Исполнительский текст есть иная форма бытия авторского текста. Текст публики есть модификация авторско-исполнительского текста. Превращение одного текста в другой, так же как и превращение эстетического в художественное и

художественного в эстетическое, протекает согласно закону, отрефлексированному еще Демокритом: «...это, изменившись, есть то, а то, изменившись, есть это». Следует только добавить, что здесь не круговое движение, но новый диалектический виток в развитии. Важно, помимо всего сказанного, заметить, что бытие произведения искусства может протекать в разных пространственно-временных параметрах: от сиюминутного акта до координат вечных ценностей. При этом произведение может находиться в непосредственной живой или опосредованных связях между субъектами искусства, отображая и выражая одновременно жизнь разных эпох и событий.

### 3. Функции художественной деятельности

Прежде, чем рассмотреть функций художественной деятельности, рассмотрим процессы художественного творчества по Соловьеву Л.Н.

Художественная деятельность характеризует не только процесс создания произведения искусства, но и процесс его восприятия, освоения его личностью и обществом. Поэтому точнее говорить о функциях художественной деятельности, а не просто искусства, потому что функции искусства проявляются в деятельности как его создателя, так и его потребителя.

Процесс художественного творчества интегрирует различные виды человеческой деятельности, возникающие в «силовом поле» многообразных субъектно-объектных личностно-общественных отношений. Попробуем определить важнейшие из них:

1. *Познавательная деятельность*, в результате которой художник отражает объективную действительность, познает взаимосвязи между личностью и обществом в каждую конкретную историческую эпоху.

2. *Преобразовательная деятельность*, состоящая в том, что художник в процессе творчества преобразовывает в создаваемом им образе природный материал (краски, формы, звуки и т. д.) и материал жизни человека и общества, трансформируя его в различных сюжетно-композиционных отношениях, видоизменяя также пространственно-временные связи для выражения авторской концепции.

3. *Воспитательная деятельность*. Преобразовательная деятельность художника также проявляется в социально-личностном плане, поскольку он стремится воздействовать на духовный мир реципиентов — тех, кому адресуются его произведения, людей, которые их воспринимают, то есть осуществляет воспитательную деятельность.

4. *Оценочная деятельность*, благодаря которой художник выражает свое ценностное мироотношение, отражая явления действительности сквозь призму своих интересов, потребностей, вкусов, идеалов.

5. *Коммуникативная деятельность*, предполагающая прямое (в

исполнительских искусствах) или косвенное общение художника с реципиентом своего произведения. Это общение осуществляется через использование автором художественного произведения исторически сложившейся в каждом виде искусства знаковой, семиотической системы.

6. *Игровая деятельность.* Хотя все виды деятельности в процессе создания произведения искусства взаимосвязаны друг с другом, они выражают различные стороны личности художника, различные элементы ее психологической структуры: интеллекта, доминирующего в познавательной деятельности, эмоций — в оценочной, воли и воображения — в преобразовательной.

Количество «я» в человеке, представляющем, по тонкому определению С. Л. Рубинштейна, «республику субъектов», «содружество личностей», не замыкается на какой-либо цифре. Между различными «я» художника в творческом процессе складывается *автокоммуникативная* связь, коммуникация по типу «Я — Я». Эта автокоммуникация, в частности, означает движение, игру между различными духовными способностями человека — его мыслями, чувствами, воображением. Такое движение и характеризует игровую деятельность.

В отмеченных видах человеческой деятельности, представляющих собой элементы деятельности художественной, синтетической по своей природе, проявляются субъектно-объектные и личностно-общественные отношения. Благодаря последним в художественной деятельности выражается диалектическое единство личного и общественного.

Неповторимая индивидуальность личности художника в творческом процессе и его результате в то же время причастна к той или иной социальной общности людей, будь то малая группа, общественный класс, человечество.

Диалектика индивидуального и общего пронизывает и познавательный, и материально-преобразовательный, и духовно-преобразовательный (воспитательный), и оценочный, и коммуникативный, и игровой элементы художественной деятельности.

В этой диалектике личностно-индивидуального и социально-общественного — одна из специфических особенностей искусства как процесса творческой деятельности и как его результата. В научной деятельности тоже важна индивидуальность ученого, но она затенена, скрыта в общезначимых результатах научного исследования. В художественном же творчестве индивидуально-личностное начало выдвигается на первый план и является самоценным.

Выявленные элементы деятельности художника в процессе художественного творчества позволяют представить и *структуру результата этой деятельности — произведения искусства.* Его элементы, или аспекты, соответствуют видам человеческой деятельности, включенным в творческий процесс. Для наглядности представим их в виде графической схемы.

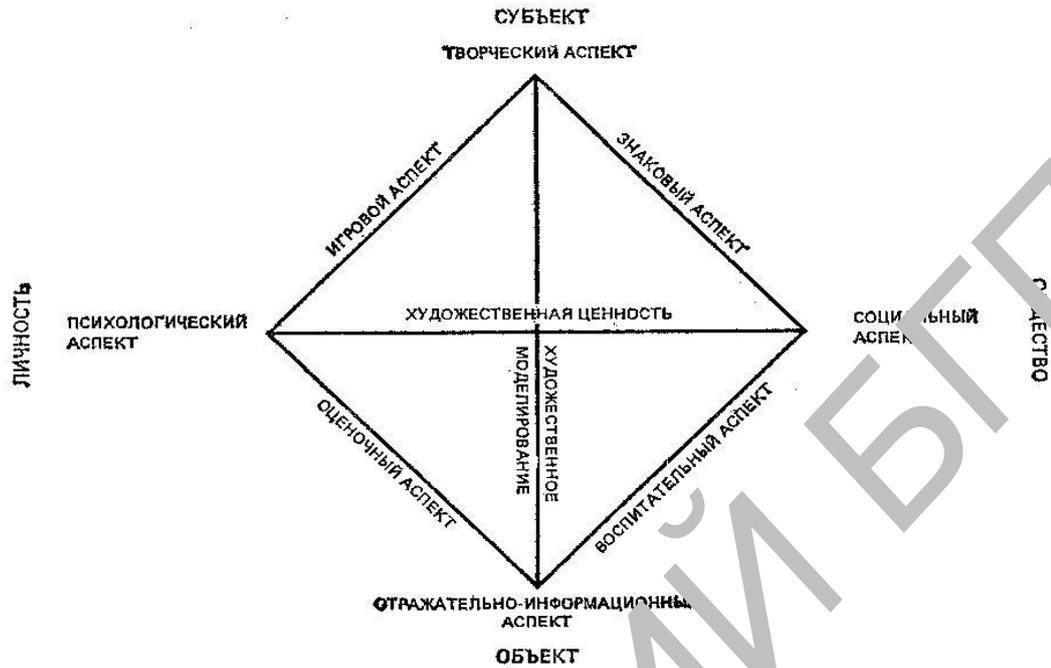


Схема фиксирует тот факт, что произведение искусства представляет собой единство четырех процессов: в нем *создается* новая реальность, которая *отражает* объективную действительность, *выражает* субъективно-личностный мир художника и *передает* свое духовное содержание реципиенту. Созидательно-творческое начало искусства и его отражательно-информационный характер – результат преобразовательной и познавательной деятельности художника в системе «субъект — объект». Поэтому *творческий аспект* искусства на схеме расположен ближе к «полюсу» субъекта — носителю творческой активности, а *отражательно-информационный аспект* — ближе к «полюсу» объекта, отражаемого в процессе познания. Единство же отражательного и творческого аспектов образует *художественное моделирование* действительности, поскольку всякая модель является отражением познаваемого объекта и в то же время наглядным воссозданием его некоторых существенных свойств.

Выразительные потенции искусства выявляются в системе «личность — общество». В художественном произведении не только отражается внешний мир, объективная реальность, но и *выражается внутренний мир* — субъективная реальность — как персонажей, изображенных художником, так и самого художника как неповторимой личности. Это то, что можно назвать *психологическим аспектом* произведения искусства, который тяготеет к «полюсу» личности. Однако духовный мир художника несет в себе наряду с личностной психологией и общественную. Выражение в произведении искусства общественных настроений, общественных идей, проблем, потребностей и

идеалов мы называем *социальным аспектом*, который, естественно, тяготеет к «полюсу» общества.

Помимо названных аспектов, можно указать еще ряд других, порождаемых ценностно-ориентационной, коммуникативной, игровой и воспитательной деятельностью в творческом процессе. Эти аспекты располагаются как бы между отражательно-информационным, психологическим, творческим и социальным началами искусства.

Художник не только получает информацию о явлениях действительности, но и оценивает их. Оценка — это духовное отношение субъективной реальности к объективной, отражение явлений действительности с точки зрения духовного мира, интересов и потребностей личности. Поэтому *оценочный аспект* искусства можно представить как взаимодействие психологического и отражательно-информационного.

Между социальным аспектом и отражательно-информационным располагается *воспитательный аспект*, соответствующий воспитательной деятельности, осуществляемой художником в процессе творчества. Воспитательные возможности искусства реализуются благодаря тому, что оно отражает действительность с точки зрения общественных потребностей и интересов, с позиций определенных социальных норм и идеалов. Благодаря этому искусство и оказывает социально-воспитательное воздействие на человека, формируя его в духе определенных общественных норм и ценностей.

Художественное творчество создает «новую реальность», которая, с одной стороны, материализует, объективизирует отражение мира в сознании художника, а с другой — образует специфический «язык» искусства, без которого невозможно осуществление им коммуникативной функции. Отражение действительности может стать всеобщим достоянием только тогда, когда оно воплощается в определенной системе художественных средств, играющих роль своеобразных знаков, когда оно, таким образом, закрепляется в «языке» искусства.

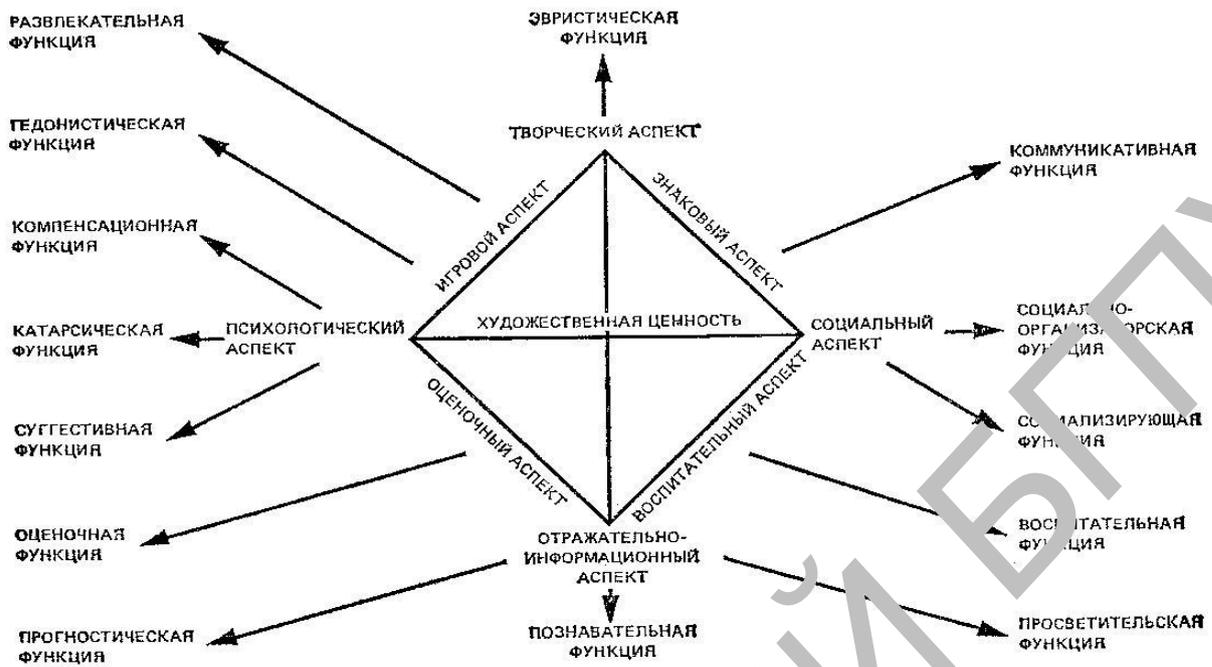
Художественное произведение проникает в сознание читателя, зрителя, слушателя, воспринимается в своем идейно-социальном и социально-психологическом содержании другими людьми, обществом, будучи системой знаков, обладающей *знаковым (семиотическим) аспектом*. Этот аспект находится между творческим и социальным как выражение в продукте творчества определенного социального значения.

Помимо коммуникативной деятельности в процессе художественного творчества, существует и автокоммуникация, которая делает художника человеком играющим. Не преследуя внешних целей по своей мотивации, игра по своему объективному значению представляет собой психологическую подготовку для предстоящей деятельности, развивая познавательные способности человека,

практические навыки, «проигрывая» различные варианты поведения и действия. Игра духовных сил человека стимулирует его творчество доставляемым ею бескорыстным наслаждением. Это игровое движение и взаимопроникновение элементов психологической структуры личности — интеллекта, чувств, воображения и т. п. — запечатлено в структуре произведения искусства, вызывая игру духовных способностей в человеке, воспринимающем произведение искусства, игру, которая, как еще отмечал И. Кант, присуща эстетическому переживанию. Искусство, конечно, не сводится к игре, но оно, несомненно, имеет *игровой аспект*, который располагается между психологическим и творческим, ибо игра — духовная модель творчества.

Итак, понимание художественного творчества как сложной системы различных субъектно-объектных и личностно-общественных отношений и основанных на них видов деятельности позволяет выделить основные аспекты произведения искусства и структурные взаимоотношения между ними. Предлагаемая графическая модель структуры искусства, при всем неизбежном схематизме «начертательной эстетики», позволяет представить художественное произведение как систему различных и многообразных аспектов. Она наглядно показывает, что искусство нельзя свести к одному какому-либо аспекту, будь то образ или знак, формальная конструкция или психология. Художественное произведение объединяет в себе различные характеристики, будучи и познавательным отражением действительности и ее оценкой, материальной конструкцией и особым родом знаковой системой, выражением индивидуально-неповторимого духовного мира личности и социальным явлением, игрой и средством воспитательного воздействия. И все эти характеристики *системно взаимосвязаны*, являясь разными аспектами нерасторжимого в своей целостности произведения искусства.

Система функций художественной деятельности обусловлена структурой этой деятельности, функции искусства — структурой художественного произведения. Каждый элемент, аспект этой структуры лучится своими функциональными значениями. Если учесть все те функции искусства, которые были вовлечены в эстетической литературе, то обнаруживается их «приязанность» к тому или иному аспекту произведения искусства. Получается своеобразный «пасьянс», обозначающий связь функций искусства с его аспектами — элементами его структуры.



Таким образом, функциональные значения искусства системно связаны с его аспектами. Они соответствуют также структуре реципиента, нацелены на его многообразные духовные потребности как человека познающего, творящего, играющего, оценивающего мир и общающегося с другими людьми, воспитывающего и воспитываемого.

В этой системе имеется связь не только между аспектами и их функциями, но также и между самими функциями: может быть установлена закономерная последовательность перехода от одной функции к другой. *Познавательная* функция неразрывно связана с *оценочной* благодаря самой специфике художественного познания. *Проностическая*, занимает промежуточное положение, так как она обусловлена и познанием и ценностной ориентацией. *Оценочная* функция переходит в *суггестивную* — внушающую, поскольку в художественной оценке исключительная роль принадлежит эмоциям. Искусство осуществляет свою оценочную функцию, обладая способностью передавать заключающиеся в нем эмоции, внушать свое идейно-эмоциональное содержание.

Внушающая сила искусства вызывает переживания не менее подлинные, чем переживания, вызванные самой жизнью. «Над вымыслом слезами обольюсь», — писал Л. С. Пушкин. Но ведь слезы, порожденные вымыслом, *настоящие* слезы. Способность искусства быть источником подлинных переживаний лежит в основе его *компенсационной* функции, благодаря которой оно может идеально восполнять то, что необходимо человеку для удовлетворения его потребностей. Компенсационная функция связана с

*катарсической* («очищающей»), снимающей духовное напряжение личности. Катарсис предполагает своеобразное удовольствие даже при восприятии трагического (конечно, речь идет об эстетическом восприятии трагического, а не просто ужасного). Собственно наслажденческой стороной искусства ведаёт *гедонистическая* функция. Доставляя наслаждение, художественное произведение может быть средством отдыха и развлечения, что и составляет его *развлекательную* функцию.

Но в том-то и состоит «хитрость» искусства, что оно, развлекая человека и доставляя ему наслаждение, пробуждает к активности все его высшие способности и силы, побуждает его к творчеству. В этом и состоит его *эвристическая* функция. Но творческая активность человека предполагает его общение с другими людьми, стремление творить нечто для других. В этом эвристическая функция смыкается с *коммуникативной*, благодаря которой искусство выступает как средство общения между людьми.

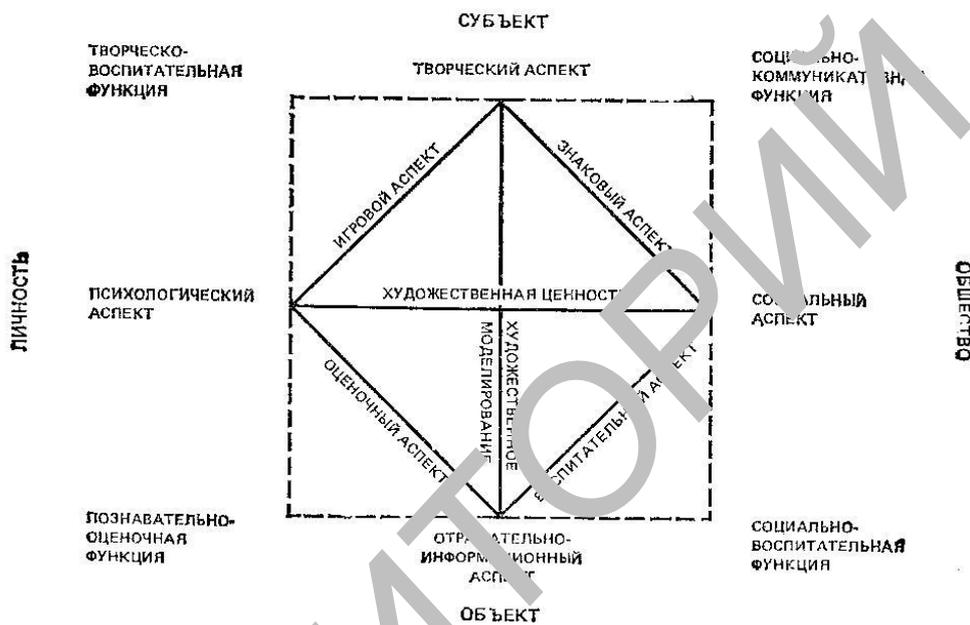
Будучи средством общения людей, искусство способно исполнить *социально-организаторскую функцию* — сплочать их в борьбе общественных сил во имя высоких общественно-эстетических идеалов. Близка к ней и *социализирующая* функция, благодаря которой искусство присущими ему средствами связывает личность с обществом. Социализация человека, когда она осуществляется намеренно и целенаправленно, и есть процесс воспитания человеческой личности. Социализирующая функция, следовательно, переходит в *воспитательную*. Воспитательная функция взаимосвязана с *просветительской*, которая основывается на познавательном значении искусства. Функциональный круг, таким образом, замкнулся.

То, что функции переходят друг в друга и устанавливается закономерная последовательность перехода от одной к другой, свидетельствует о наличии системной связи между ними. И это не случайно. Система функций соответствует системе аспектов искусства, ибо это функциональные значения аспектов художественного произведения. Цементирующим основанием системы функций искусства является его *эстетически-художественная специфика*. Она же предполагает единство различных функций и их переходы друг в друга.

Ведь сам по себе любой аспект и связанные с ним функции могут быть не только у искусства. Скажем, познавательная функция присуща и науке, оценочная — морали, компенсационная — религии, коммуникативная — языку, социально-организаторская — политике. И так дело обстоит с любой функцией. У искусства же каждая из этих функций обладает своей спецификой, отличающей ее от аналогичной функции других явлений. Специфика каждой художественной функции предполагает системное единство различных функциональных значений искусства, при всей их относительной самостоятельности. Так, *художественное познание* предполагает и оценочную, и

суггестивную, и компенсационную, и катарсическую, и эвристическую, и коммуникативную и др. функции. Точно так же *художественная компенсация*, в отличие от религиозной, предполагает и познание, и оценку, и социализацию, как и другие функции. Художественная специфика каждой функции предполагает существование всех других. Все в каждой и каждая во всех.

Конечно, не все функции имеют одинаковый «вес» в различных видах и жанрах художественного творчества и в различных слоях публики, воспринимающей художественные произведения. Поэтому целесообразно выделить ряд главных функций, имеющих значение для всех видов художественной деятельности, для определения роли искусства как в общественной, так и в индивидуальной жизни человека.



Главные функции интегрируют функциональные значения не одного, а нескольких аспектов искусства. Благодаря таким аспектам, как отражательный, оценочный и психологический, осуществляется *познавательно-оценочная* функция искусства. Уже ее наименование выражает то, что в искусстве художественное познание явлений неразрывно от их оценки. *Социально-воспитательная* функция опирается на социальный, воспитательный и отражательный аспекты. Социальный, знаковый и творческий аспекты обуславливают *социально-коммуникативную* функцию художественного произведения. Психологический, игровой и творческий аспекты определяют *творческо-воспитательную* функцию, благодаря которой происходит обогащение и развитие творческих потенций личности, в том числе и художественно-эстетических.

Организованность различных функций искусства в единую систему — основа его разностороннего и в то же время целостного воздействия на человеческую личность.

#### 4. Эстетический и этический компоненты в структуре художественной деятельности

Искусство - практически-духовная *деятельность* по освоению и воплощению *эстетических ценностей*. Искусство есть ядро эстетической культуры, которая, в свою очередь, включает в себя эстетические ценности, эстетические потребности и способности (эстетическое восприятие, эстетический вкус и эстетический *идеал*), деятельность по их освоению и воплощению, эстетическое воспитание. Эстетическая деятельность м.б. внехудожественной. Эстетические аспекты присутствуют в деятельности ученого, социально-преобразовательной деятельности, в бизнесе, в спорте и т.п. Искусство - это специализированная эстетическая деятельность. Оно существует для реализации эстетических ценностей, максимально активизирует эстетические переживания. Искусство концентрировано выражает эстетическое *отношение* к миру. В отличие от эстетического переживания, которое может существовать в любом виде деятельности, сопровождать ее, искусство моделирует особую реальность - художественную, в которой эстетическое освоение мира заключено в особую "рамку", отгорожено от целесообразно-утилитарных видов деятельности.

Тесная связь этического и эстетического обычно рассматривается как основное свойство искусства. Уместно вспомнить, что у древних понятия добра и красоты, т. е. этический и эстетический элементы вообще сливались в одно понятие, в один тезис: красота есть добро. Действительно, нравственная, морализующая, воспитательная функция искусства в целом является фундаментальной.

*Искусство в основной своей функции внеэтично.* Это, конечно, не означает, что никакого этического воздействия произведение искусства не оказывает. Речь идет о том, что характер этого воздействия отнюдь не однозначен, он не связан с характером эстетического воздействия.

Весьма вероятно, что *произведений искусства, не несущих никакой этической нагрузки* и освобожденных от всякого содержательного элемента, *не бывает*. В самом деле, даже произведение, о котором мы высказываем лишь простейшее суждение "это красиво", на самом деле неявно глубоко содержательно. Одна лишь линия, одно лишь цветовое пятно, одна лишь нота могут быть и добрыми и злыми. Какой именно результат осуществляется, зависит от запаса и характера ассоциаций, от этической и эмоциональной биографии зрителя, слушателя (в Китае траурный цвет белый). *Богатство ассоциаций, вызываемых произведением искусства, таково, что этически окрашенные ассоциации, вероятно, вообще не могут остаться не затронутыми.*

Искусство, связанное со словом, так же как виды живописи и скульптуры, опирающиеся на воспроизведение конкретных, непосредственно понятных объектов, имеют в основе прямой высказанный частный случай. Из него, благодаря ассоциативной связи с накопленным запасом других впечатлений, должна возникать обобщенная (например, нравственная) идея, убедительность которой обеспечивается использованием художественных средств. Часто именно такое искусство называют содержательным.

В противовес этому, искусства, которые условно можно называть абстрактными, - инструментальная музыка, абстрактная живопись и скульптура, архитектура, и т. д. - опираются сразу на обобщенные, сублимированные образы. Столкновения и сочетания этих образов, возникающая отсюда идея художественного произведения и составляют его содержание.

Тезис о внеэтичности искусства означает, что оно не обязательно связано с "добром", но может быть "нагружено" как добром, так и злом.

Понятия зла и добра различны для разных классов исторических периодов, народов и лиц. Все же сказанное справедливо при любом истолковании этих слов. Поэтому, например, с точки зрения данного общества искусство может играть не только положительную, но и глубоко вредную роль, убедительно внушая зло.

Подтверждение тезиса о внеэтичности основы искусства можно видеть уже в том, что произведения искусства находят тонких ценителей и поклонников в личностях, далеких от господствующего нравственного идеала. Покровителем Рафаэля, Микеланджело и других художников их времени был папа Лев X, один из самых отвратительных исторических персонажей. Щедрыми и понимающими искусство меценатами были утонченные злодеи Медичи. Более того, было немало великих художников, которые вопреки всем стараниям их доброжелательных биографов, отнюдь не были ангелами, например, тот же Микеланджело. Так как другие, столь же великие художники отличались противоположными или нейтральными нравственными качествами, то справедливо будет усомниться в том, что есть существенное соответствие, сильная корреляция между нравственным обликом художника и значительностью его произведений.

Быть может, более интересен пример, показывающий, что искусство может внушать не только добро, но и в равной мере зло. В самом деле, если бы гитлеровское господство продолжалось не двенадцать лет, а пятьдесят или более, то можно не сомневаться, что было бы создано соответствующее искусство. Уже то, что породило в этой сфере нацизм, выполняло все функции, которые обычно приписывают искусству. Гимн "Хорст Вессель", несомненно, доставлял наслаждение многим миллионам фашистов и тем самым выполнял *гедонистическую* функцию искусства. Его исполнение объединяло штурмовиков

в едином порыве, осуществляло общение чувств и "заражение чувством" (Толстой), т. е. выполняло *коммуникативную* функцию. Оно плодотворно внушало идею убийства и уничтожения, т. е. осуществляло *воспитательную* функцию. Оно укрепляло нацистов в убеждении, что их дело правое, т. е. проявлялась и *морализующая* функция. Наконец, этот гимн тоже имеет право называться искусством, так как убедительно внушал и укреплял внешне эстетическое постижение идеи зверства и насилия, господства нацизма над народами и безжалостного подавления всех сопротивляющихся.

Да, искусство может быть "злым", может внушать нравственные идеи, которые мы отказываемся принять, и его форма, его логика художественных средств должна соответствовать этим идеям. Оно может убедить, что "красота есть жестокость" или даже "красота есть смерть".

Для многих миллионов нацистов "Хорст Вессель" был искусством и во всех отношениях имел на это право. Однако вот что чрезвычайно важно: все остальное человечество отвергает его, причём отчасти не только из-за его осмысляемого содержания. Он встречает чистое эстетическое осуждение. За ним отрицается право называться художественным произведением именно потому, что форма этого гимна вполне соответствовала его бесчеловечному содержанию. Та солдафонская и пошлая "красота", которую в этом гимне усматривали нацисты, столь же чужда высоким критериям красоты современного мира, как красота фантазий наркомана. Этим актом отрицания за злым произведением искусства (в котором "форма соответствует содержанию") права называться *эстетически* значимым человечество защищает себя от возможного вредного воздействия искусства. Отсюда и возникает связь между тем, что человечество готово признать как "злаоту", и тем, что оно же признает как "добро".

Действительность произведения искусства определяется не только многими качествами художника, но и комплексом качеств, воспитанных в аудитории.

Таким образом, искусство само по себе чрезвычайно острый и потому опасный в обращении инструмент. Не будучи "нагружено" положительной идеей, оно открывает возможность внушения любых концепций, в том числе и вредных человечеству. У Шекспира сказано:

... Но у музыки есть дар:

Она путем своих волшебных чар

Порок способна от греха спасти,

Но добродетель может в грех ввести.

Но человечество, как правило, раньше или позже умело обезопасить себя от вредной направленности искусства в целом. Оно отказывалось признавать эстетическую ценность искусства, которое эффективно (значит, используя форму, адекватную содержанию) внушало вредные для него (с точки зрения данной эпохи и данного общества) идеи.

Сферой идей, в наименьшей мере доступных рациональному обоснованию и в то же время жизненно важных для человечества, являются этические проблемы. Здесь уместно поставить вопрос: почему именно искусство является столь важным методом внушения интуитивных этических догм?

Ответ может быть найден в том, что искусство, внушая и закрепляя те или иные догмы, делает это, не подавляя, не отупляя личность, ее духовный мир и потенцию, а развивая ее.

Таким образом, тот или иной нравственный эффект не может не присутствовать в восприятии художественного произведения просто из-за богатства охватываемых при этом ассоциаций, среди которых вряд ли не встретится связанная с нравственным элементом. Но, более того, можно указать причины, по которым в искусство привносится "направленный" этический элемент - интуитивно постигаемые этические истины, которые данное общество на данном этапе его развития считает полезными (и которые иначе как интуитивно не могут быть постигнуты):

во-первых, в целях самозащиты от возможного вредного влияния искусства;  
во-вторых, потому, что искусство может быть использовано как один из наиболее эффективных методов всеобщего внушения логически не доказуемых этических истин, либо неразрывно связанный с эстетическим элементом "критерий удовольствия", "внутреннего удовлетворения" является весьма убедительным при суждении об их правильности.

#### **Литература:**

1. Брушлинский, А.В. Деятельность, действие и психическое как процесс А.В. Брушлинский // Вопросы психологии. – 1984. - №5. – С. 17-29.
2. Иванов, С.П. Психология художественной деятельности субъекта / С.П. Иванов. – М.: МГУСИ, 2002. - С. 24-46, 445-457, 486-495, 499-523.
3. Леонтьев, А.Н. Деятельность. Сознание. Личность / А.Н. Леонтьев. – М.: Политиздат, 1975. – 304 с.
4. Столович, Л.Н. Жизнь – творчество – человек: Функции художественной деятельности / Л.Н. Столович. – М.: Политиздат, 1985. – 415 с.

## ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

### ПЛАНЫ СЕМИНАРСКИХ, ПРАКТИЧЕСКИХ И ЛАБОРАТОРНЫХ ЗАНЯТИЙ

#### ТЕМА 1.2. ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ ТЕОРИИ ИСКУССТВА

##### План

1. Л.С. Выготский о психологии искусства.
2. Сущность теории искусства С.Л. Рубинштейна.
3. Концепция искусства в трудах А.Н. Леонтьева, Д.А. Леонтьева.
4. Зарубежные психологические теории искусства:
  - Фрейд;
  - К.Г. Юнг;
  - Р. Арнхейм;
  - Р. Ингарден.

##### *Вопросы для обсуждения:*

Порассуждайте о соотношении формы и содержания в произведении искусства.

Приведите примеры изменения личности под воздействием восприятия искусства.

Проинтерпретируйте слова Л.С. Выготского о том, что «эмоции искусства суть умные эмоции».

Что в понимании А.Н. Леонтьева означает решение задачи на смысл?

Приведите примеры «интравертированной» и «экстравертированной» художественной деятельности по К.Г. Юнгу.

Согласны ли вы с Юнгом в том, что тайна «творческого начала» - это такая проблема, которую психология может лишь описать, но не разрешить.

Проведите параллель многослойности, описанной Р. Ингарденом в живом писи и литературе с музыкой.

##### *Задания.*

Выпишите определения понятий «этическое» и «эстетическое».

Прочитайте раздел книги С.Л. Рубинштейна «Бытие и сознание» и по аналогии с описанными в нем способностями композиторов сделайте анализ путей формирования способностей известных вам музыкантов, писателей, художников.

Приведите примеры символов в искусстве.

### Литература

1. Арнхейм, Р. Искусство и визуальное восприятие / Рудольф Арнхейм. – М.: Прогресс, 1974. – 392 с.
2. Арнхейм, Р. Новые очерки по психологии искусства / Р. Арнхейм. М.: Прометей, 1994. - 352 с.
3. Выготский, Л. С. Психология искусства / Л. С. Выготский. - СПб.: Азбука, 2000. - 416 с.
4. Ингарден, Р. Исследования по эстетике / Р. Ингарден. - М.: Издательство иностранной литературы, 1962. — 572 с.
5. Кривцун, О.А. Эстетика: Учебник / О.А. Кривцун. - М.: Аспект Пресс, 2000.-434 с.
6. Леонтьев, А.Н. О психологической функции искусства (гипотеза) / А.Н. Леонтьев // Худ. творчество и психология. – М.: Наука, 1991. - С. 184-188.
7. Рубинштейн, С.Л. Бытие и сознание / С.Л. Рубинштейн. - СПб.: Питер, 2003. - 512 с.
8. Фрейд, З. Художник и фантазирование / З. Фрейд. –М.: «Республика», 1995. – 400 с.
9. Юнг, К.Г. Психоанализ и искусство / К.Г. Юнг. – Изд-во: Рефл-бук, Ваклер, 1997. - 304 с.
10. Юнг, К.Г. Феномен духа в искусстве и науке / К.Г. Юнг. – М. «Ренессанс», 1992. – 320 с.

### ТЕМА 3. ФУНКЦИИ ИСКУССТВА

#### План

1. Преобразующая функция (искусство как деятельность).
2. Утешительная-компенсаторная функция (искусство как утешение).
3. Познавательная-эвристическая функция (искусство как знание и просвещение).
4. Художественно-концептуальная функция (искусство как анализ состояния мира).
5. Функция предвосхищения (искусство как предсказание).
6. Коммуникативная функция (искусство как общение).
7. Информационная функция (искусство как сообщение).
8. Воспитательная функция (искусство как катарсис).
9. Внушающая функция (искусство как суггестия).
10. Специфическая функция — эстетическая (искусство как формирование творческого духа и ценностных ориентаций).
11. Специфическая функция — гедонистическая (искусство как наслаждение).

*Задания.*

Проанализировать основные функции искусства, раскрыть сущность каждой из них, показать их одновременное проявление.

На каждую функцию искусства подобрать примеры из художественной литературы, музыки, живописи, архитектуры.

Представить примеры в виде презентации.

**Литература**

1. Боров, Ю.Б. Эстетика: Учебник / Ю.Б. Боров. – М.: Высшая школа, 2002. – 511 с.
2. Выготский, Л. С. Психология искусства / Л. С. Выготский. - СПб.: Азбука, 2000. - 416 с.
3. Каган, М.С. Социальные функции искусства / М.С. Каган. - Л., 1978. – 286 с.
4. Рожина, Л.Н. Искусство как средство психологического воздействия на личность / Л.Н. Рожина. - Мн.: БГПУ, Весці БГПУ. – 2003. - №4. - С. 41-44.

### **ЛАБОРАТОРНАЯ РАБОТА ПО ТЕМЕ «МЕТОДЫ ПСИХОЛОГИИ ИСКУССТВА»**

**Ход работы:** выполнение заданий, направленных на освоение методов и методик, применяемых в психологии искусства.

**Оборудование:** подготовленные преподавателем задания, произведения искусства, ручка, тетрадь.

**Результат работы:** выполненные студентами задания, представленные на проверку преподавателю.

### **ТЕМА 1.1. ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СОЗНАНИЕ ЛИЧНОСТИ**

**План**

1. Феноменологический анализ художественного сознания.
2. Уровни и формы проявления художественного сознания.
3. Фазы художественного сознания.
4. Художественный образ, его сущность и специфика.

*Вопросы для обсуждения:*

Дайте определение понятиям «психическое отражение», «сознание», «художественное сознание».

Проанализируйте современные представления о структуре и содержании художественного сознания, их функциях.

Охарактеризуйте операциональный состав и фазы художественного

сознания.

Раскройте понятие «художественный образ».

*Задания:*

Как вы понимаете слова С.Л.Рубинштейна: «Духовно-практическое отношение человека к миру, с одной стороны, в отличие от теоретического, рассматривает мир не как чуждый и противостоящий человеку в своей объективности, но, наоборот, как мир, несущий на себе отражение человеческой субъективности, а с другой – в отличие от практического – утверждает существование мира в его сущности, в «конечном бытии», в эстетическом созерцании его завершенности»?

Проинтерпретируйте высказывание Гегеля: фундаментальная особенность художественного образа в том, ... что он находится «... посередине между непосредственной чувственностью и принадлежащей области идеальной мыслью... и представляет в одной и той же целостности как понятие предмета, так и его внешнее бытие».

### **Литература**

1. Антипова, Н.Е. Психологические особенности художественного сознания личности: Монография / Н.Е. Антипова – Мн.: БГПУ, 2002. – 100 с.
2. Базеян, Г.А. О психологических особенностях художественного сознания / Г.А. Базеян // Вопросы психологии. – 2001. - № 4. – С. 81-90.
3. Гачев, Г.Д. Жизнь художественного сознания: очерки по истории образа / Г.Д. Гачев. – М.: Искусство, 1972. – 198 с.
4. Крупник, Е.П. Психологическое воздействие искусства на личность / Е.П. Крупник. - М.: Изд-во Ин-та психологии РАН, 1999. – 240 с.
5. Сафронов, Б.В. Эстетическое сознание и духовный мир личности / Б.В. Сафронов. - М., 1984. – 96 с.
6. Эстетическое сознание личности: сборник статей / Отв. ред. Киященко И.И. – М., 1994. – 368 с.

## **ТЕМА 2.2. ИСКУССТВО КАК МЕХАНИЗМ ТРАНСЛЯЦИИ СМЫСЛОВ**

### **План**

1. Понятие смысла в психологии.
2. Общение с искусством как смысловое общение.
3. Основное содержание процесса художественной коммуникации.
4. Художественное произведение как носитель смысла автора.
5. Психологические средства воплощения смыслов в структуре

художественного произведения.

6. Искусство как отношение и средство формирования личностных конструктов.

*Задания:*

Выделить основные психологические характеристики искусства как отношения и художественного произведения как носителя смыслов автора.

Проанализировать основные средства воплощения смыслов в структуре художественного произведения. Привести примеры.

Проанализировать предложенное преподавателем произведение искусства с точки зрения видов психологических средств, служащих для воплощения смыслов в его структуре.

Разработать задания, направленные на «вычитывание» смыслов в произведениях искусства.

Ознакомившись с упражнениями «Эмоциональные смыслы» и «Метафора» (Рожина Л.Н. Развитие эмоционального мира личности с. 194-202) составить по аналогии собственные задания, используя произведения искусства.

### **Литература**

1. Бахтин, М.М. Эстетика словесного творчества / М.М. Бахтин. М.: Искусство, 1979. – 423 с.
2. Библер, В.С. От научения к логике культуры / В.С. Библер. - М.: Издательство политической культуры, 1991. - С. 356-375.
3. Зинченко, В.И. Психологические аспекты влияния искусства на человека / В.П. Зинченко // Культурно-историческая психология. – 2006. - № 4. – С. 3-21.
4. Леонтьев, А.А. Искусство как форма общения / А.А. Леонтьев // Психологические исследования. Тбилиси, 1973. - С. 213-222.
5. Леонтьев, А.Н. Некоторые вопросы психологии искусства / А.А. Леонтьев // Художественное творчество и психология, под ред. А.Я. Зися, М.Г. Споровского. - М.: Наука, 1991. - С. 183-184.
6. Леонтьев, Д.А. Психология смысла / Д.А. Леонтьев. - М.: Смысл, 2003. – 487 с.
7. Марцинковская, Т.Д. Искусство в современном мире – новые формы и новые старые механизмы воздействия / Т.Д. Марцинковская // Культурно-историческая психология. – 2007. - № 2. – С. 56-61.
8. Рожина, Л.Н. Развитие эмоционального мира личности / Л.Н. Рожина. – Минск: Выш. шк., 2003. – 272 с.

### **ЛАБОРАТОРНАЯ РАБОТА ПО ТЕМЕ «ИСКУССТВО КАК МЕХАНИЗМ ТРАНСЛЯЦИИ СМЫСЛОВ»**

**Ход работы:** составление смысловых триад (произведения живописи, литературы и музыки со схожей смысловой нагрузкой).

**Оборудование:** ноутбук, проектор, репродукции картин, записи музыкальных произведений, художественная литература, ручка, тетрадь.

**Результат работы:** составленные триады.

## ТЕМА 2.3 ПСИХОЛОГИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВОСПРИЯТИЯ

### План

1. Художественная фасилитация как способ влияния искусства на личность, содействия ее психическому развитию.
2. Художественная перцепция как процесс восприятия человека, являющегося главным объектом изображения в искусстве.
3. Художественная перцепция как фактор развития личности.
4. «Сотворчество понимающих» как условие художественного восприятия.

### Вопросы для обсуждения:

В чем заключается специфика художественного восприятия?

Раскройте сущность эстетического воздействия и роль эстетического отношения.

Покажите общие и существенные особенности научной и художественной картины мира.

### Задания.

Выпишите ключевые понятия темы и составьте словарь соответствующих терминов.

Составьте терминологический словарь, включив в него основные понятия, которые Вы используете, описывая эмоции, переживаемые Вами в процессе восприятия любимых музыкальных произведений (картин, стихов).

Назовите ассоциации, возникающие у Вас в процессе восприятия произведений искусства.

Прослушайте фрагменты музыкальных произведений разного стиля, после чего письменно поделитесь своими впечатлениями и переживаниями.

Обсуждение понятий художественная перцепция и художественная фасилитация (по результатам прочтения статей Рожиной Л.Н).

### Литература

8. Рожина, Л.Н. Психология восприятия литературного героя школьниками / Л.Н. Рожина. – М.: Педагогика, 1977. – 176 с.

9. Рожина, Л.Н. Искусство быть читателем: книга для учащихся / Л.Н. Рожина. - Минск: Народная асвета, 1987. - 215 с.

10. Рожина, Л.Н. Развитие образного компонента творческого мышления посредством художественной фасилитации / Л.Н. Рожина // Возрастная педагогическая психология: сб. науч. трудов. – Минск, 2006. – С. 16-30.

11. Рожина, Л.Н. Художественная перцепция как фактор развития личности / Л.Н. Рожина // История психологии в Беларуси: Хрестоматия. - Минск: Тесей, 2004. – С.115-128.

12. Теплов, Б.М. Заметки психолога при чтении художественной литературы / Б.М. Теплов // Избранные труды: В 2-х т. Т. 1. – М.: Педагогика, 1985. – С. 306-313.

### ЛАБОРАТОРНАЯ РАБОТА ПО ТЕМЕ «ПСИХОЛОГИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВОСПРИЯТИЯ»

**Ход работы:** посещение Национального художественного музея Республики Беларусь.

**Оборудование:** экспозиция музея, ручка, тетрадь.

**Результат работы:** написание эссе о впечатлениях «Общение с искусством» по результатам посещения музея.

### ТЕМА 3.1. ПСИХОЛОГИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА

#### План

1. Специфика творчества человека.
2. Побудительные силы творчества.
3. Специфические особенности художественного творчества.
4. Художественное творчество как процесс и как продукт.
5. Фазы творческого процесса.
6. Основные критерии оценки проявления творчества в искусстве.
7. Специфика музыкального творчества.
8. Специфика литературного творчества.
9. Специфика живописного творчества.

#### Задания.

1. Выписать из соответствующих словарей и энциклопедий определение понятий «творчество» и «художественное творчество».
2. Используя дополнительную литературу, определить различия и сходство названных понятий.
3. Выписать ключевые понятия изучаемой темы.
4. Составить опорный конспект главы I - II - III монографии Л.Б. Ермолаевой - Томиной «Психология художественного творчества» (М.: Академический проект, 2003)

5. Подготовить научное сообщение на основе анализа главы IV названной монографии или других первоисточников, указанных в списке литературы.

6. Проанализировать Интернет-ресурсы по проблеме критериев оценки проявления творчества в искусстве.

7. Подготовить сообщения по вопросам: специфика музыкального творчества, специфика литературного творчества, специфика живописного творчества.

### **Литература**

1. Ермолаева–Томина, Л.Б. Психология художественного творчества / Л.Б. Ермолаева–Томина. - М.: Академический Проект, 2005. – 304 с.
2. Петрушин, В.И. Психология и педагогика художественного творчества: Учеб. пособие для вузов / В.И. Петрушин. – М.: Академический Проект, Гаудеамус, 2006. – 490 с.
3. Пономарев, Я.А. Психология творчества / Я.А. Пономарев. - М.: Наука, 1976. – 304 с.
4. Психология художественного творчества: Хрестоматия / Сост. К.В. Сельченюк. - Минск: Харвест, 1999. – 752 с.
5. Рожина, Л.Н. Развитие образного компонента творческого мышления посредством художественной фантазии / Л.Н. Рожина // Возрастная и педагогическая психология: сб. науч. трудов. – Минск, 2006. – С. 16-30.
6. Розет, И.М. Психология фантазии / И.М. Розет. - Мн.: Университетское, 1991. - С. 17- 24; 257-246.

### **ЛАБОРАТОРНАЯ РАБОТА ПО ТЕМЕ «ПСИХОЛОГИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА»**

**Ход работы:** студентам предлагается посмотреть фильм «Модильяни» (реж. М. Дэвис, 2004 г.) и ответить на вопросы по проблеме художественного творчества.

**Оборудование:** ноутбук, проектор, видеофайл с фильмом, ручка, тетрадь.

#### **Вопросы для анализа:**

1. Мотивы творческой деятельности.
2. Описание стадий и фаз процесса художественного творчества.
3. Психологическая характеристика личности художника.
4. Отражение личностных особенностей художника в его произведениях.
5. Что нового Вы открыли для себя после просмотра фильма?

**Результат работы:** письменные ответы студентов.

### **ТЕМА 3.2. ПСИХОЛОГИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ**

### План

1. Психологическое понимание художественной деятельности.
2. Человек как субъект деятельности и творчества.
3. Функции художественной деятельности
4. Эстетический и этический компоненты в структуре художественной деятельности
5. Становление личности в художественной деятельности.

#### *Вопросы для обсуждения:*

Раскрыть содержание структуры деятельности по А.Н. Леонтьеву.

Рассмотреть понятие художественной деятельности и ее основные компоненты.

Дать характеристику основных функций художественной деятельности и раскрыть их роль в развитии личности.

#### *Задания.*

Работа в микро группах. Студентам предлагается разделить на группы по 4-5 человек. Прочитав и проанализировав предложенный преподавателем фрагмент книги В.М. Видгофа «Целостная модель человеческой эмоциональности», изобразить его в виде схемы под названием «художественная деятельность».

#### **Литература:**

1. Брушлинский, А.В. Деятельность, действие и психическое как процесс А.В. Брушлинский // Вопросы психологии. – 1984. - №5. – С. 17-29.
2. Видгоф, В.М. Целостная модель человеческой эмоциональности / В.М. Видгоф. – Гомск, 2001. – 83 с.
3. Иванов, С.П. Психология художественной деятельности субъекта / С.П. Иванов. – М.: МПСИ, 2002. - С. 24-46, 445-457, 486-495, 499-523.
4. Леонтьев, А.Н. Деятельность. Сознание. Личность / А.Н. Леонтьев. – М.: Политиздат, 1975. – 304 с.
5. Столович, Л.Н. Жизнь – творчество – человек: Функции художественной деятельности / Л.Н. Столович. – М.: Политиздат, 1985. – 415 с.

## **ТЕМА 3.3. ПСИХОЛОГИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ СПОСОБНОСТЕЙ**

### План

1. Общая характеристика художественных способностей.
2. Познавательные процессы в структуре художественных способностей.
3. Художественные способности и личность.

4. Многогранность способностей как критерий художественного таланта.
5. Проблема психологии музыкальных способностей.
6. Проблема психологии изобразительных способностей.
7. Проблема психологии литературных способностей.

*Вопросы для обсуждения:*

Характеристика художественных способностей и их структура.

Источники способностей человека к художественному творчеству.

Факторы, детерминирующие индивидуальные различия в художественных способностях.

Художественные способности в структуре креативности личности.

Анализ документальной, художественной, музыкальной литературы как средство изучения художественных способностей человека.

*Задания.*

Используя рекомендованную литературу, выписать ключевые понятия темы и составить словарь терминов.

Подготовить научные сообщения о специфике художественных способностей ваших любимых композиторов (художников, писателей).

«Нарисовать» словесный «психологический портрет» любимого композитора (художника, писателя).

**Литература:**

1. Богоявленская, Д.Б. Психология творческих способностей / Д.Б. Богоявленская. - М., 2002. – 320 с.
2. Дружинин, В.Н. Психология общих способностей / В.Н. Дружинин. - СПб.: Питер, 2008. – 368 с.
3. Мелик-Пашаев, А.А. Педагогика искусства и творческие способности / А.А. Мелик-Пашаев. - М.: Знание, 1981. – 96 с.
4. Мелик-Пашаев, А.А. Художественная одаренность детей, ее выявление и развитие. Метод. пос. / А.А. Мелик-Пашаев, З.Н. Новлянская, А.А. Адаскина, Н.Ф. Чубук. – Дубна: Феникс+, 2006. – 112 с.
5. Проблемы способностей в советской психологии. Сборник научных трудов / Под ред А.А. Бодалева. - М.: Издательство АПН РСФСР, 1984. – 144 с.
6. Рождественская, Н.В. Проблемы в изучении художественных способностей / Н.В. Рождественская // Психология художественного творчества. Хрестоматия / Сост. К.В. Сельченко. - Минск: Харвест, 1999. – С. 283-296.
12. Рожина, Л.Н. Художественные способности в структуре креативности личности / Л.Н. Рожина // Материалы Международной конференции «Личность ребенка: развитие творческих способностей и формирование

культуры мира». - Минск: АЛО, 1998. - С. 48-54.

13. Теплов, Б.М. Проблемы индивидуальных различий / Б.М. Теплов. - М., 1961. - 536 с.

### ЛАБОРАТОРНАЯ РАБОТА ПО ТЕМЕ «АРТ-ТЕРАПИЯ, ИЗОТЕРАПИЯ, БИБЛИОТЕРАПИЯ»

**Ход работы:** студенты составляют сценарий коррекционного занятия, используя произведения искусства (заранее принесенные с собой).

**Оборудование:** методическая литература по теме занятия, художественные книги, альбомы репродукций картин, фрагменты музыкальных произведений, ручка, тетрадь.

**Результат работы:** составленные сценарии коррекционного занятия.

### ЛАБОРАТОРНАЯ РАБОТА ПО ТЕМЕ «МУЗЫКОТЕРАПИЯ, ТАНЦЕВАЛЬНАЯ ТЕРАПИЯ»

**Ход работы:** студенты принимают участие в проведении сначала пассивной, а затем активной формы музыкальной терапии.

**Оборудование:** ноутбук, фрагменты музыкальных произведений, музыкальные инструменты.

**Результат работы:** представление о проведении занятия по музыкальной терапии.

## ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ

Учреждение образования  
«Белорусский государственный педагогический университет  
имени Максима Танка»

УТВЕРЖДАЮ  
Первый проректор

\_\_\_\_\_ С.И. Коптева

«\_\_\_\_\_» \_\_\_\_\_ 2015 г.

Регистрационный № УД - \_\_\_\_\_/уч.

## ПСИХОЛОГИЯ ИСКУССТВА

Учебная программа учреждения высшего образования  
по учебной дисциплине для специальности:  
1-23-01-04 Психология

2015 г.

Учебная программа составлена на основе образовательного стандарта первой ступени высшего образования специальности «Психология», утвержденного 30.08.2013г. № 88

#### СОСТАВИТЕЛИ:

О.Е. Аксёнова, преподаватель кафедры психологии образования учреждения образования «Белорусский государственный педагогический университет имени Максима Танка»;

А.В. Музыченко, заведующий кафедрой психологии образования учреждения образования «Белорусский государственный педагогический университет имени Максима Танка», кандидат психологических наук, доцент.

#### РЕЦЕНЗЕНТЫ:

А.М. Гадилия, доцент кафедры психологии и педагогики учреждения образования «Белорусский экономический университет», кандидат психологических наук, доцент;

М.Ф. Бакунович, заведующий кафедрой психологии учреждения образования «Белорусский государственный педагогический университет имени Максима Танка», кандидат психологических наук, доцент.

#### РЕКОМЕНДОВАНА К УТВЕРЖДЕНИЮ:

Кафедрой психологии образования учреждения образования «Белорусский государственный педагогический университет имени Максима Танка» (протокол № 7 от 10.12.2015 г.).

Заведующий кафедрой  
психологии образования  
\_\_\_\_\_ А.В. Музыченко

Советом факультета психологии учреждения образования «Белорусский государственный педагогический университет имени Максима Танка» (протокол № 4 от 23.12.2015 г.).

Декан факультета психологии  
\_\_\_\_\_ Д.Г. Дьяков

Сформирование учебной программы и сопровождающих ее материалов действующим требованиям Министерства образования Республики Беларусь соответствует

Методист УМУ БГПУ  
\_\_\_\_\_ С.А. Стародуб

## ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Учебная дисциплина «Психология искусства» является дисциплиной по выбору специальности 1 – 23 01 04 «Психология». Программа посвящена истории, теории и практике психологии искусства.

Психология искусства – отрасль психологии, которая изучает закономерности процесса восприятия и понимания людьми произведений искусства, исследует особенности психической деятельности, которые имеют место у писателей, живописцев, композиторов и т. д. при создании задуманных ими произведений, а также разрабатывает психологические вопросы художественного воспитания и эстетического развития. Психология искусства тесно связана с психологией творчества и эстетикой.

**Цель** дисциплины – ознакомление студентов с основами психологии искусства, ее прикладными и практическими возможностями в работе педагога-психолога.

**Образовательная:** формировать научное представление об искусстве, его функциях, формах, видах, закономерностях функционирования; умения реконструировать теоретические смыслы воздействия искусства и осознавать его психологический потенциал в развитии личности.

**Воспитательная:** формировать у студентов мотивацию к изучению практико-ориентированных дисциплин, осуществлять психологическую рефлексию влияния искусства на качество жизни человека, способствовать гармонизации развития личности, самореализации посредством творчества.

**Развивающая:** формировать умение анализировать психологический материал, развивать социально-перцептивные и рефлексивные способности, расширять профессиональные горизонты обучающихся, формировать их культурную и коммуникативную компетентность.

**Задачи дисциплины:**

1. Обеспечить усвоение студентами категориального аппарата, основных понятий современных подходов и тенденций развития психологии искусства.
2. Сформировать представление о специфике познания в художественной реальности и возможности психотерапевтической функции искусства.
3. Познакомить студентов с многоуровневостью, комплексностью и многокомпонентностью художественного воздействия.
4. Познакомить студентов с особенностями понимания и интерпретации произведений искусства.
5. Способствовать овладению студентами приемами интерпретации художественных и визуальных текстов.
6. Способствовать овладению студентами умений анализировать психологические механизмы и условия воздействия произведений искусства на личность.

**Междисциплинарные связи.**

Учебная дисциплина «Психология искусства» носит практико-ориентированный характер, основывается на знаниях, полученных при изучении следующих дисциплин специальности: «Общая психология», «Психология развития», «Психодиагностика», «Психология личности».

#### **Требования к уровню освоения содержания дисциплины.**

В результате изучения учебной дисциплины обучающийся **должен знать:**

- основные категории и понятия психологии искусства;
- историю и современные тенденции развития психологии искусства;
- специфику и основные структурные компоненты художественных произведений;
- специфику познания в художественной реальности и возможности психотерапевтической функции искусства.

В результате изучения учебной дисциплины обучающийся **должен уметь:**

- анализировать и оценивать виртуальный мир искусства как психологическую реальность;
- понимать сложный язык современного искусства, ориентированный на многоликость и многозначность социального мира;
- анализировать психологические механизмы и условия воздействия произведений искусства на личность.

В результате изучения учебной дисциплины обучающийся **должен владеть:**

- методами психологии искусства для решения исследовательских и прикладных задач;
- приемами интерпретации художественных и визуальных текстов.

Изучение учебной дисциплины «Психология искусства» должно обеспечивать формирование у студентов академических, социально-личностных и профессиональных компетенций.

#### **Требования к академическим компетенциям**

Студент должен:

- АК-1. Уметь применять базовые научно-теоретические знания для решения практических задач.
- АК-2. Владеть системным и сравнительным анализом.
- АК-3. Владеть исследовательскими навыками.
- АК-4. Уметь работать самостоятельно.
- АК-5. Быть способным вырабатывать новые идеи (креативность).
- АК-6. Владеть междисциплинарным подходом при решении проблем.
- АК-7. Иметь навыки, связанные с использованием технических устройств, управлением информацией и работой с компьютером.
- АК-8. Иметь лингвистические навыки (устная и письменная коммуникация).
- АК-9. Уметь учиться, повышать квалификацию в течение всей жизни.

#### **Требования к социально-личностным компетенциям**

Студент должен:

- СЛК-1. Обладать качествами гражданственности.
- СЛК-2. Быть способным к социальному взаимодействию.
- СЛК-3. Обладать способностью к межличностным коммуникациям.
- СЛК-4. Владеть навыками здорового образа жизни.
- СЛК-5. Быть способным к критике и самокритике (критическое мышление).
- СЛК-6. Уметь работать в команде.
- СЛК-7. Опирается в своей работе на профессиональные этические нормы и стандарты поведения.

Требования к **профессиональным компетенциям**

Студент должен:

- ПК-7. Планировать, организовывать и обеспечивать психологическое сопровождение внедрения результатов научных исследований.
- ПК-8. Использовать основные социально-гуманитарные знания в профессиональной деятельности.
- ПК-9. Планировать, организовывать и вести психологическую (учебную, методическую, воспитательную) деятельность в учреждениях среднего и специального образования.
- ПК-10. Осуществлять мониторинг образовательного процесса, диагностику учебных и воспитательных результатов.
- ПК-11. Подготавливать научные публикации.
- ПК-12. Планировать и организовывать воспитательную работу с обучающимися.
- ПК-13. Разрабатывать и использовать современное научно-методическое обеспечение.
- ПК-14. Преподавать психологические дисциплины на современном научно-теоретическом и методическом уровне.
- ПК-15. Обеспечивать самостоятельную работу обучающихся и организацию их учебно-познавательной деятельности.
- ПК-16. Подготавливать учебно-методические публикации.
- ПК-17. Анализировать факты и прогнозировать развитие социальных явлений на основе психологической интерпретации текущих событий в обществе.
- ПК-18. Осуществлять моделирование и прогнозирование психологических процессов в различных сферах жизни.
- ПК-19. Оценивать социальные проблемы и тенденции с позиций современной психологии.
- ПК-20. Выполнять функцию эксперта при проведении психолого-педагогической, комплексной судебной психолого-психиатрической, судебно-психологической, воинской и трудовой экспертизы, при экспертизе принимаемых решений в различных сферах управления и общественной практики.

- ПК-21. Планировать и организовывать просветительскую, профилактическую, консультативную, диагностическую и психотерапевтическую работу.
- ПК-22. Владеть основными методами защиты производственного персонала и населения от возможных последствий аварий, катастроф, стихийных бедствий.
- ПК-23. Пользоваться основными методами, способами и средствами получения, хранения, переработки информации, наличием навыков работы с компьютером как средством управления информацией.
- ПК-24. Использовать методы и приемы воспитания в трудовых коллективах.
- ПК-25. Принимать самостоятельные и оптимальные профессиональные и управленческие решения с учетом их экономических, социокультурных и этических и индивидуально-личностных последствий.
- ПК-32. Осваивать и внедрять в образовательный процесс инновационные образовательные технологии.
- ПК-33. Осваивать и внедрять современные психологические инновации в практическую деятельность.
- ПК-34. Осваивать и реализовывать управленческие инновации в профессиональной деятельности.

Структура содержания учебной дисциплины «Психология искусства» включает 9 тем. Тема 1 знакомит с предметом, историей, методологическими основами психологии искусства, ее теоретическими, прикладными и практическими задачами, методами, современными тенденциями. Тема 2 позволяет сформировать представления об основных направлениях исследования искусства: искусство как способа познания, как средства развития личности, общества. Тема 3 позволяет сформировать представления о составляющих специальных способностей, значимых в сфере искусства, о развитии этих способностей. Тема 4 знакомит студентов с искусством как формой терапии, раскрывает возможности прикладного и практического использования психологии искусства.

В соответствии с образовательным стандартом специальности «Психология» дидактическими единицами учебной дисциплины «Психология искусства» являются: *История и современные тенденции психологии искусства; прикладные и практические задачи психологии искусства. Психологический анализ искусства в культурно-исторической теории Л.С. Выготского. Современные подходы к научным исследованиям в арт-терапии. Методы психологии искусства. Искусство как способ познания, специфика художественного познания. Процесс творчества; творческие способности. Проявления таланта и гениальности в искусстве. Искусство и цивилизация. Искусство и потребитель; развитие духовно-нравственных потребностей. Системно-типологический подход в психологии искусства. Развитие специальных способностей и их проявление в сфере искусства. Музыкальные,*

*художественные, литературные способности. Искусство как форма терапии. Психологическое воздействие музыки и литературы. Психологическое воздействие живописи. Танцевальная терапия, библиотерапия, куклотерапия.*

#### **Рекомендуемые формы и методы обучения:**

Целостный педагогический процесс реализуется на основе дидактических принципов научности, сознательности и активности, систематичности и последовательности, доступности в сочетании с высоким уровнем трудности, наглядности, воспитывающего обучения.

Методы проблемного обучения (проблемное изложение, частично-поисковый и исследовательский методы), интерактивные методы и метод проектов способствуют поддержанию оптимального уровня активности.

Способы и методы формирования компетенций: метод малых групп, подготовка письменных аналитических работ, выполнение творческих заданий, анализ научных текстов и практических ситуаций.

Оперативная обратная связь осуществляется с помощью наблюдения, исходного, промежуточного и итогового контроля, анализа результатов, продуктов деятельности (конспектов, рефератов, психологических заданий).

Для диагностики сформированности компетенций используются разноуровневые задания на семинарских занятиях.

В соответствии с учебным планом по специальности «Психология» на изучение дисциплины «Психология искусства» отводится 102 часа (2,8 зачетных единицы), из них 64 часа аудиторных занятий: 28 часов лекционных занятий, 18 часов семинарских занятий, 18 часов лабораторных занятий на самостоятельную работу отводится 38 часов.

На дневной форме получения образования дисциплина преподается на втором курсе, в четвертом семестре. Распределение часов следующее: 64 часа аудиторных занятий, из них 28 лекционных, 18 семинарских, 18 часов лабораторных занятий.

На самостоятельную работу студентов отведено 38 часов. По темам следующее количество часов самостоятельной работы: тема 1 (4 часа), тема 2 (10 часов), тема 3 (12 часов), тема 4 (12 часов).

Итоговый контроль осуществляется в форме зачета в конце 4 семестра, допуск к которому предусмотрен при условии посещения занятий и предоставлении выполненных лабораторных работ.

## СОДЕРЖАНИЕ УЧЕБНОГО МАТЕРИАЛА

### РАЗДЕЛ 1. МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ПСИХОЛОГИИ ИСКУССТВА

#### **Тема 1.1. Предмет, задачи психологии искусства**

Психология искусства как область психологии, рассматривающая общие закономерности всех видов художественной деятельности и художественного восприятия. Предмет психологии искусства. Основные проблемы психологии искусства. Задачи психологии искусства.

#### **Тема 1.2. Психологические теории искусства**

Отечественные психологические теории искусства: Л.С. Выготский о структуре произведения искусства, соотношении материала и формы, их диалектическом противоречии. С.Л. Рубинштейн об искусстве как отражении действительности. А.А. Леонтьев о личности как субъекте искусства и объекте его воздействия. Зарубежные психологические теории искусства: психоаналитическая теория, когнитивная теория, проблемы психологии искусства в гештальтпсихологии.

#### **Тема 1.3. Функции искусства**

Преобразующая функция: искусство как деятельность. Утешительно-компенсаторная функция: искусство как утешение. Познавательно-эвристическая функция: искусство как знание и просвещение. Художественно-концептуальная функция: искусство как анализ состояния мира. Функция предвосхищения: искусство как предсказание. Коммуникативная функция: искусство как общение. Информационная функция: искусство как сообщение. Воспитательная функция: искусство как катарсис. Внушающая функция: искусство как суггестия. Специфическая функция - эстетическая: искусство как формирование творческого духа и ценностных ориентаций. Специфическая функция - гедонистическая: искусство как наслаждение.

#### **Тема 1.4. Методы психологии искусства**

Понятие метода и методики исследования. Основные методы изучения художественного восприятия и художественных способностей. Проективные методики в исследовании особенностей художественного восприятия и художественных способностей. Вербальные методики. Варианты методик семантического дифференциала. Анализ продуктов деятельности. Биографический метод как психодиагностическая методика.

### РАЗДЕЛ 2. ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПОЗНАНИЕ ПСИХИКИ ЧЕЛОВЕКА ТВОРЦОМ И РЕЦИПИЕНТОМ

### **Тема 2.1. Художественное сознание личности**

Художественное сознание как психологический и философский феномен. Художественный образ как структурная единица художественного сознания. Внутренняя динамика и диалектика художественного сознания. Уровни и формы проявления художественного сознания. Фазы художественного сознания.

### **Тема 2.2. Искусство как механизм трансляции смыслов**

Понятие смысла в психологии. Общение с искусством как смысловое общение. Основное содержание процесса художественной коммуникации. Художественное произведение как носитель смысла автора. Психологические средства воплощения смыслов в структуре художественного произведения. Искусство как отношение и средство формирования личностных конструктов.

### **Тема 2.3. Психология художественного восприятия**

Специфика художественного познания мира. Художественное восприятие как духовно-практическое освоение действительности. Процесс художественного восприятия и механизмы художественного восприятия. Специфика художественного образа, его основные детерминанты. Художественная фасилитация как способ влияния искусства на личность, содействия ее психическому развитию. Художественная перцепция как фактор развития личности.

## **РАЗДЕЛ 3. ОСНОВНЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ ИССЛЕДОВАНИЙ В ПСИХОЛОГИИ ИСКУССТВА**

### **Тема 3.1. Психология художественного творчества**

Специфика творчества человека. Побудительные силы творчества. Специфические особенности художественного творчества. Художественное творчество как процесс и как продукт. Фазы творческого процесса. Основные критерии оценки проявления творчества в искусстве. Специфика музыкального творчества. Специфика литературного творчества. Специфика живописного творчества.

### **Тема 3.2. Психология художественной деятельности**

Психологическое понимание художественной деятельности. Человек как субъект деятельности и творчества. Функции художественной деятельности. Эстетический и этический компоненты в структуре художественной деятельности.

### **Тема 3.3. Психология художественных способностей**

Общая характеристика художественных способностей. Познавательные процессы в структуре художественных способностей. Художественные способности и личность. Многогранность способностей как критерий художественного таланта. Проблема психологии музыкальных способностей. Проблема психологии изобразительных способностей. Проблема психологии литературных способностей.

## **РАЗДЕЛ 4. ИСКУССТВО КАК ФОРМА ТЕРАПИИ**

### **Тема 4.1. Арт-терапия, изотерапия, библиотерапия**

Определение, основные направления и виды арт-терапии. Цели и задачи изотерпии. Смысл и значение цвета. Психологический анализ произведений живописи. Цели и задачи библиотерапии. Особенности применения техник библиотерапии. Анализ жанров литературы с точки зрения их возможности использования в библиотерапии.

### **Тема 4.2. Музыкотерапия, танцевально-двигательная терапия**

Основные направления коррекционно-развивающей работы в музыкотерапии. Цели и задачи музыкотерапии. Механизмы коррекционного воздействия музыкотерапии. Групповая и индивидуальная музыкотерапия. Современные подходы к танцевальной психотерапии. Цели и задачи танцевально-двигательной терапии. Показания к применению метода. Этапы проведения занятия по танцевально-двигательной терапии.

## ИНФОРМАЦИОННО-МЕТОДИЧЕСКАЯ ЧАСТЬ

### ОСНОВНАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Аллахвердов, В. М. Психология искусства. Эссе о тайне эмоционального воздействия художественных произведений / В.М. Аллахвердов. - СПб.: Издательство ДНК, 2001. - 200 с.
2. Выготский, Л. С. Психология искусства / Л. С. Выготский. - СПб.: Азбука, 2000. - 416 с.
3. Творчество в искусстве - искусство творчества / Ред. Л.Я. Дорфман [и др.]. - М.: Наука: Смысл; Пермь: ПГИИК, 2000. - 549 с.
4. Кривцун, О.А. Психология искусства / О.А. Кривцун. - М., 2000. - 221 с.
5. Крупник, Е.П. Психологическое воздействие искусства на личность / Е.П. Крупник. - М.: Изд-во Ин-та психологии РАН, 1999. - 140 с.
6. Психология художественного творчества: Хрестоматия / Сост. К.В. Сельченко. - Минск: Харвест, 1999. - 752 с.
7. Рожина, Л.Н. Развитие эмоционального мира личности / Л.Н. Рожина. - Минск: Выш. шк., 2003. - 272 с.

### ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Антипова, Н.Е. Психологические особенности художественного сознания личности: Монография / Н.Е. Антипова - Мн.: БГПУ, 2002. - 100 с.
2. Арнхейм, Р. Новые очерки по психологии искусства: [пер. с англ.; науч. ред. и вступ. ст. В.П. Шестакова]. - М.: Прометей, 1999. - 352 с.
3. Богоявленская, Д.Б. Психология творческих способностей / Д.Б. Богоявленская. - М., 2002. - 320 с.
4. Бочкарёв, Л.П. Психология музыкальной деятельности / Л. Л. Бочкарёв. - Москва: Классика-XXI, 2008. - 350 с.
5. Готсдинер, А.Л. Музыкальная психология / А.Л. Готсдинер. - М., 1993. - 100 с.
6. Ермолаева-Томина, Л.Б. Психология художественного творчества / Л.Б. Ермолаева-Томина. - М.: Академический Проект, 2003. - 304 с.
7. Зинченко, В.П. Психологические аспекты влияния искусства на человека / В.П. Зинченко // Культурно-историческая психология. - 2006. - № 4. - С. 3-21.
8. Иванов, С.П. Психология художественной деятельности субъекта / С.П. Иванов. - М.: МПСИ, 2002. - С. 24-46, 445-457, 486-495, 499-523.
9. Иванченко, Г.В. Психология восприятия музыки: Подходы, проблемы, перспективы / Г.В.Иванченко. - М.: Смысл, 2001. - 252 с.
10. Кривцун, О.А. Эстетика: Учебник / О.А. Кривцун. - М.: Аспект Пресс, 2000. - 434 с.

11. Кузин, В.С. Психология живописи / В.С. Кузин. – М.: Оникс, 2005. – 305 с.
12. Кэмерон, Дж. Путь художника. Ваша творческая мастерская / Джулия Кэмерон. – Москва: Гаятри, 2007. – 267 с.
13. Леонтьев, А.А. Искусство как форма общения / А.А. Леонтьев // Психологические исследования. Тбилиси, 1973. - С. 213-222.
14. Леонтьев, А.Н. Некоторые вопросы психологии искусства / А.А. Леонтьев // Художественное творчество и психология, под ред. А.Я. Зися, М.Г. Ярошевского. - М.: Наука, 1991. - С. 183-184.
15. Леонтьев, Д.А. Психология смысла / Д.А. Леонтьев. - М.: Смысл, 2003. – 487 с.
16. Ломброзо, Ч. Гениальность и помешательство / Ч. Ломброзо. – М., 1995. – 398 с.
17. Лотман, Ю.М. Об искусстве / Ю.М. Лотман. - СПб.: «Искусство – СПб», 1998. – 704 с.
18. Марцинковская, Т.Д. Искусство в современном мире – новые формы и новые старые механизмы воздействия / Т.Д. Марцинковская // Культурно-историческая психология. – 2007. - № 1. – С. 56-61.
19. Мелик-Пашаев, А.А. Методики исследования и проблемы диагностики художественного развития детей / А.А. Мелик-Пашаев, З.Н. Новлянская, А.А. Адаскина, Н.Ф. Чубук. – Дубна: Феникс+, 2009. – 272 с.
20. Мелик-Пашаев, А.А. Педагогика искусства и творческие способности / А.А. Мелик-Пашаев. - М.: Знание, 1981. – 96 с.
21. Мелик-Пашаев, А.А. Художественная одаренность детей, ее выявление и развитие. Метод. пос. / А.А. Мелик-Пашаев, З.Н. Новлянская, А.А. Адаскина, Н.Ф. Чубук. – Дубна: Феникс+, 2006. – 112 с.
22. Никитин, В.Н. Арт-терапия: учебное пособие / В.Н. Никитин. – М.: Когито-Центр, 2014. – 326с.
23. Оганесян, Н.Г. Библиотерапия. Самоактуализация психических составляющих через поэзию / Н.Г. Оганесян. – М.: «Ось-89», 2002. – 272 с.
24. Петрушин, В.И. Музыкальная психология / В.И. Петрушин. – М.: «Владос», 1997. – 385 с.
25. Пономарев, Я.А. Психология творчества / Я.А. Пономарев //Тенденция развития психологической науки. – М., 1989.
26. Рожина, Л.Н. Авторские характеристики как средство психологического анализа личностных особенностей человека Л.Н. Рожина // Весці БДПУ. – 2005. - № 4. – С. 36-44.
27. Рожина, Л.Н. Искусство быть читателем: книга для учащихся / Л.Н. Рожина. - Минск: Народная асвета, 1987. - 215 с.
28. Рожина, Л.Н. Искусство как средство психологического воздействия

на личность / Л.Н. Рожина. - Мн.: БГПУ, Весці БГПУ. - 2003. - №4. - С. 41-44.

29. Рожина, Л.Н. Использование литературных произведений в курсе психологии. – Минск: МГПИ, 1984. – 178 с.

30. Рожина, Л.Н. Психологическая коррекция развития эмоциональной сферы личности / Л.Н. Рожина. – Минск: БГПУ, 1995. – 104 с.

31. Рожина, Л.Н. Психология человека в художественных образах. – Минск: МГПИ, 1997. – 197 с.

32. Рожина, Л.Н. Развивающие эффекты художественного познания психики человека / Л.Н. Рожина // Психалогія. – 1999. – №1. – С. 3-15.

33. Рожина, Л.Н. Развитие образного компонента творческого мышления посредством художественной фасилитации / Л.Н. Рожина // Возрастная и педагогическая психология: сб. науч. трудов. – Минск, 2006. – С. 26-30.

34. Рожина, Л.Н. Художественная перцепция как фактор развития личности / Л.Н. Рожина // История психологии в Беларуси: Хрестоматия. - Минск: Тесей, 2004. – С.115-128.

35. Рожина, Л.Н. Художественные способности в структуре креативности личности / Л.Н. Рожина // Материалы Международной конференции «Личность ребенка: развитие творческих способностей и формирование культуры мира». - Минск: АЛЮ, 1998. - С. 48-54.

36. Рубинштейн, С. Л. Бытие и сознание / С. Л. Рубинштейн // Бытие и сознание. Человек и мир / С. Л. Рубинштейн. - СПб.: Питер, 2003. С. 43 - 280.

37. Семенов, В.Е. Искусство как межличностная коммуникация / В.Е. Семенов. – СПб, 1995.

38. Столович, П.И. Жизнь – творчество – человек: Функции художественной деятельности / Л.Н. Столович. – М.: Политиздат, 1985. – 415 с.

39. Теплов, Б.М. Проблемы индивидуальных различий / Б.М. Теплов. - М., 1961. - 536 с.

40. Теплов, Б.М. Психология музыкальных способностей / Б.М. Теплов // Избранные труды: В 2-х т. Т. 1. – М.: Педагогика, 1985. – С. 42-222.

41. Фрейд, З. Художник и фантазирование / З. Фрейд. – М.: «Госпубллит», 1995. – 400 с.

42. Юнг, К.Г. Психоанализ и искусство / К.Г. Юнг. – Изд-во: Рефл-бук, Факлер, 1997. - 304 с.

43. Юнг, К.Г. Феномен духа в искусстве и науке / К.Г. Юнг. – М. «Генессанс», 1992. – 320 с.

## ПРИМЕРНЫЙ ТЕМАТИЧЕСКИЙ ПЛАН

№ п/п	Наименование раздела, темы	Часов			
		Всего	Лек- ции	Семина. зан.	Лабор. зан.
<b>1.</b>	<b><i>Методологические основы психологии искусства</i></b>	<b>16</b>	<b>10</b>	<b>4</b>	<b>2</b>
1.1	Предмет, задачи психологии искусства		2	-	-
1.2	Психологические теории искусства		4	2	-
1.3	Функции искусства		2	2	-
1.4	Методы психологии искусства		2		2
<b>2.</b>	<b><i>Художественное познание психики человека творцом и реципиентом</i></b>	<b>18</b>	<b>6</b>	<b>6</b>	<b>6</b>
2.1	Художественное сознание личности		2	2	-
2.2	Искусство как механизм трансляции смыслов		2	2	2
2.3	Психология художественного восприятия		2	2	4
<b>3.</b>	<b><i>Основные направления исследований в психологии искусства</i></b>	<b>18</b>	<b>8</b>	<b>8</b>	<b>2</b>
3.1	Психология художественного творчества		4	2	2
3.2	Психология художественной деятельности		2	2	-
3.3	Психология художественных способностей		2	4	-
<b>4.</b>	<b><i>Искусство как форма терапии</i></b>	<b>12</b>	<b>4</b>	<b>-</b>	<b>8</b>
4.1	Арт-терапия, изотерапия, библиотерапия		2	-	4
4.2	Музыкотерапия, танцевальная терапия		2	-	4
<b>Общее количество аудиторных часов:</b>		<b>64</b>	<b>28</b>	<b>18</b>	<b>18</b>
<b>Форма итогового контроля: зачет</b>					

**ПЕРЕЧЕНЬ ИСПОЛЬЗУЕМЫХ СРЕДСТВ ДИАГНОСТИКИ**

- отчет по результатам учебных заданий;
- минисочинение,
- эссе;
- оценка составленных или подобранных упражнений развития творческих и специальных способностей,
- структурно-логические схемы,
- психологические учебные задачи,
- защита проекта;
- дневник анализа художественных произведений.

## РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ

### Вопросы и задания к зачету

1. Предмет и задачи психологии искусства.
2. Психологические теории искусства (отечественная психология)
3. Психологические теории искусства (зарубежные теории)
4. Феноменологическое рассмотрение художественного сознания. Три основных контекста рассмотрения художественного сознания.
5. Полиmodalность, биполярность, бинарность художественного образа.
6. Функции искусства.
7. Искусство как механизм трансляции смыслов.
8. Психологические средства воплощение смыслов в структуре художественного произведения.
9. Психология художественной деятельности
10. Функции художественной деятельности.
11. Становление и развитие личности в художественной деятельности.
12. Специфика художественного творчества.
13. Художественное творчество как процесс. Фазы творческого процесса.
14. Понятие творческого мышления.
15. Фазы художественного творчества
16. Психология художественного восприятия: общая характеристика, закономерности, механизмы
17. Специфика оценивания произведений искусства и отношения к ним в разном возрасте.
18. Методы и методики изучения художественного восприятия и художественных способностей.
19. Применение техник музыкальной и танцевальной терапии.
20. Применение техник библиотерапии, куклотерапии.
21. Соотношение формы и содержания в искусстве. Примеры воплощения одного содержания в разных формах.
22. Соотношение формы и содержания в искусстве. Примеры воплощения разного содержания в одной форме.
23. Аналитический обзор статьи по проблеме психологии искусства (по выбору студента).
24. Резюме статьи:  
Леонтьев, Д. Неоднозначность воздействия выразительных средств живописи / Д. Леонтьев, Е. Беляева // Творчество в искусстве - искусство творчества / ред. Л.Я Дорфман [и др.]. - Москва: Наука, 2000. - С .410-416.
25. Резюме статьи:  
Рожина, Л.Н. Развитие образного компонента творческого мышления посредством художественной фасилитации / Л.Н. Рожина // Возрастная и

педагогическая психология: Сб. науч. Трудов. Вып. 6. / Ред. О.В. Белановская [и др.]. – Минск, 2005. – С. 16-30.

26. Резюме статьи:

Рожина, Л.Н. Развивающие эффекты художественного познания психики человека / Л.Н. Рожина // Психологія. – 1999. – №1. – С. 3–15.

27. Резюме статьи:

Рожина, Л.Н. Авторские характеристики как средство психологического анализа личностных особенностей человека Л.Н. Рожина // Весці БДПУ. – 2005. – № 4. – С. 36-44.

28. Обзор телепередач по проблеме психологии искусства

29. Подбор цитат и афоризмов известных психологов о роли искусства в развитии личности.

30. Подбор цитат и афоризмов известных художников (писателей, композиторов) о роли искусства в развитии личности.

31. Эссе на тему «Психологическое воздействие искусства на личность».

32. Эссе на тему «Символы в искусстве»

33. Эссе на тему «Красота в искусстве и жизни».

34. Сочинение «Мой любимый писатель (поэт, композитор, исполнитель, художник)».

**ЛИТЕРАТУРА ДЛЯ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ЧТЕНИЯ И АНАЛИЗА**  
междисциплинарной интеграции – психология – философия – история – мировая  
художественная культура.

1. Бахтин, М.М. Эстетика словесного творчества / М.М. Бахтин. – М.: Искусство, 1986. – 445 с.
2. Библер, В.С. От науки учения – к логике культуры / В.С. Библер. – М.: Изд-во политической литературы, 1991. – 412 с.
3. Брунер, Дж. Психология познания / Дж. Брунер. – М.: «Прогресс», 1997. – С. 320-352; 359-374; 377-396.
4. Зинченко, В.П. Живое слово – понятие: рассудок и разум // Психологические вопросы развивающего образования / В.П. Зинченко. – Мн., ПКООО, 2002. – С. 52-57.
5. Зинченко, В.П. Образование, культура, сознание // Философия образования 21 века / В.П. Зинченко. – М.: 1992. – С. 82-103.
6. Ильин, И.А. Путь к очевидности / И.А. Ильин. – М.: ЭКСМО-ПРЕСС, 1998. – С. 62-64; 67-68; 83-85; 218-228; 228-235; 271-272; 282; 284; 289; 298; 331; 391-395; 521-523; 546-561; 606-617; 717-721; 728-739.
7. Мамардашвили, М.К. Психологическая топология пути / М.К. Мамардашвили. – СПб.: Изд-во Русского Христианского института, 1997. – С. 5-9; 12; 19; 21; 25; 29; 73; 97-99; 111; 116; 179; 411; 473; 475; 508-509; 521.
8. Рожина, Л.Н. Развитие представлений о счастье у студентов в процессе обучения / Л.Н. Рожина // Психологический журнал. – 2005. -№4(8). С. 9-20.

*Серии:*

- «Великие – Коллекция»;
- «Всемирная история в лицах»;
- «В поисках смысла»;
- «Литературные памятники»;
- «Плоды науки» (А.А. Леонтьев – Л.С. Выготский);
- «Мастера искусства об искусстве»;
- Прометей. Историко-биографический альманах серии "Жизнь замечательных людей".

*Книги:*

- Бердяев, Н.А. Самопознание. – М., 1991
- Гуревич, П.С. Человек. Мыслители прошлого и настоящего о его жизни, смерти и бессмертии. – М.: Республика, 1995
- История психологии в лицах. Персоналии. – М.: Perse. – 2005, 785 с.
- Лосев, А.Ф. Дерзание духа. – М.: Изд-во полит. лит-ры., 1989

- *Лэнгле, А. Жизнь, наполненная смыслом. – М., 2003*
- *Мачехин, А. Е. В поисках смысла. ... М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2002*
- *Полборн, Р. Образ и предвкушение. М.: Изд-во «Флинта», 2003*

РЕПОЗИТОРИЙ БГПУ

## ГЛОССАРИЙ

**ПСИХОЛОГИЯ ИСКУССТВА** (англ. *psychology of art*) — отрасль *психологии*, которая изучает закономерности процесса *восприятия* и *понимания* людьми произведений искусства, исследует особенности психической деятельности, которые имеют место у писателей, живописцев, композиторов и т. д. при создании задуманных ими произведений, а также разрабатывает психологические вопросы художественного воспитания и *эстетического развития*. П. и. тесно связана с *психологией творчества* и *эстетикой*. См. *Творчество, Художественные представления, Эстетическое развитие*.

**Добавление:** Искусство на десятилетия, а то и на столетия опережает науку в познании неживого и особенно живого. Еще более существенно в отличие от науки искусство порождает живое знание (см. *Знание живо*). Искусство сохраняет человеческий мир целостным. Оно если и не предмет для подражания, то постоянное напоминание (ср.: А. С. Пушкин о поэте. *Учит он воспоминать*) науке о существовании целостного неосколочного мира. Многие психологи обращались к искусству, находя в нем подтверждения своих гипотез и стремясь найти новые. Б. М. Теплов писал, что художественная литература содержит неисчерпаемые запасы материалов, без которых не может обойтись научная психология (см. *Человекознание*). Искусство, являющееся посредником между *душой* и абсолютным, не только понимает идею, но и создающее язык души, может помочь вернуть душу в психологический дискурс о познании, *чувстве* и *воле*, о *сознании*, *деятельности* и *личности*. Не менее важно, что П. и. вносит вклад в развитие целостных представлений о человеке, в изучение его живой души и сознания.

В. Ф. Гумбольдт обратил внимание на то, что произведение искусства и язык, подобно человеку, имеют свои внешние и внутренние формы. Такое же строение имеет и **символ**, не только поставляющий материал для искусства, но и конституирующий его. Живой символ, при обманчивой простоте его внешней формы, имеет безграничное внутреннее содержание. Напр., для раскрытия внутренней формы символа креста не хватило 2000 лет, на протяжении которых это пытались сделать все виды христианского искусства. Символ одновременно материал и идеал, он и вещь и идея, поэтому лишь через символ вещь может стать идеей, а идея вещью (Флоренский П. А.). Символ одновременно конечен и бесконечен. В нем фиксированы все 3 цвета времени: прошлое, настоящее и будущее, т. е. в нем заключены не только образ и идея времени, но и представление о вечности. Символ допускает свободу *понимания* и *интерпретации*, и всегда, как и подлинное произведение искусства, как и человек, он полностью невыразим в *понятиях* и недосказан. Символ, в отличие от понятия, несет в себе не столько *значения*, сколько *смыслы*. Он обладает также эйдетической и духовной энергией. Подобными свойствами обладают и произведение искусства, и сам человек. В них «духовное доступно взорам и очертания живут» (О. Мандельштам). В произведении искусства присутствует душа художника, вложенная им при его создании. И. Бродский назвал стихотворения фотографиями души, по которым можно проследить развитие души самого поэта. Всматриваясь в душу поэта, читатель может

заинтересоваться своей собственной душой. У. Блейк говорил, что поэзия учит обращать глаза внутрь самого себя, вглядываться в собственную душу. Проникновение человека во внутреннюю форму символа, произведения искусства, другого человека есть шаги по пути создания своей собственной внутренней формы, по пути само-строительства, «второго рождения». Философы, художники, психологи многое сделали для понимания влияния произведений искусства на человеческую душу. Платон характеризовал каждый истинный акт большого искусства как предельную сосредоточенность, сведение в одной точке всех сил ума, воображения, памяти, чувства и воли. Подобная сосредоточенность описывается в таких терминах, как *вдохновение*, *одержимость*, *неистовство*, результатом которых бывает внезапное проникновение в истину. Главное свойство истинного искусства (согласно Платону, Л. Н. Толстому, Ж. Гюйо) состоит в способности его произведений притягивать (как магнит), захватывать, заражать и удерживать людей вложенными в эти произведения чувствами и энергией. В подобных описаниях весьма точно характеризуются *внешняя* картина воздействия искусства на человека.

В. В. Кандинский сделал след. шаг. Он утверждал, что всякое произведение искусства есть дитя своего времени, часто оно и мать наших чувств: «Истинное произведение искусства возникает таинственным, загадочным, мистическим образом "из художника". Отделившись от него, оно получает самостоятельную жизнь, становится личностью, самостоятельным духовно дышащим субъектом, ведущим также и материальную жизнь, оно является существом... оно, как каждое существо, обладает дальнейшими созидательными, активными силами. Оно живет, действует и участвует в созидании духовной атмосферы...» (О духовном в искусстве. — М., 1992, с. 99). Духовная атмосфера, в свою очередь, необходима для созревания и очеловечивания чувств. Кандинскому вторил *А. А. Ухтомский*: песни Пётрарки и Данте стали определителями поведения для дальнейшего человечества. В этом же духе размышлял и *Л. С. Выготский*, считавший, что объективно вне каждого отдельного человека в виде произведений искусства или в виде к-л. др. материальных творений людей. Он подчеркивал, что эти формы существуют раньше, чем индивидуальные аффективно-смысловые образования. Искусство способно создавать «партитуру чувств», которая избыточна для каждого человека в отдельности, но, видимо, все еще недостаточна для человечества в целом. Выготский, *Д. Б. Эльконин*, *Б. Д. Эльконин* называют эти объективные аффективно-смысловые образования, существующие до и вне развивающегося индивида, **идеальной формой**, которая преваивается и субъективируется в процессе индивидуального развития, становится реальной формой психики и сознания индивида.

Т. о., мало кто сомневается, что искусство — одно из важнейших средств воспитания души, поскольку в нем эстетическими средствами выражается духовный и этический опыт человечества. Искусство — это дотеоретическая этика — этика в действии, а не в назидании. Оно практически вводит человека в мир человеческих ценностей, чего, к сожалению, нельзя сказать о науке. Не просто восприятие, а активное восприятие и созерцание произведений искусства есть начало духовной практики. *А. В. Запорожец* так описывал эволюцию

поведения детей-дошкольников в театре: со-присутствие, сочувственное содействие, со-чувствие, со-переживание. В итоге со-присутствие превращается в симпатическое со-участие или, в со-причастие, из которых может вырасти сомыслие и эстетическое отношение к происходящему на сцене. Все эти стадии, благодаря детской непосредственности, отчетливо наблюдаемы. (См. также *Художественные представления, Эмпатия.*)

П. и. развивается непропорционально мало в сравнении с др. разделами психологии и особенно в сравнении с тем, какое реальное значение имеет искусство в истории человечества и какое влияние оно оказывает (может оказать!) на развитие отдельного человека. В последние годы плодотворно развивается смежная область П. и. и терапии — арт-терапия. (В. П. Ягункова).

**ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ** (англ. *artistic representations*) — (в широком смысле) всякие *идеи* людей о сущности и назначении искусства, более общего содержания, нежели интерпретация и оценка конкретных произведений. Х. п. следует отличать от эстетических представлений, которые связаны с оценкой любых объектов и явлений действительности по законам красоты. По отношению к отдельным видам художественной деятельности употребляются термины: общие представления об и образном искусстве, общие музыкальные представления, общие литературные представления и т. п. Основанием для их объединения в один термин является наличие исторически и культурно обусловленной логики интерпретирования частных и разрозненных проявлений **отношения** человека к искусству в т. н. «художественную картину (или модель) мира», которая, по сути, есть предельное *обобщение* представлений людей об искусстве и художественной деятельности.

В эстетике, культурологии, социологии, педагогике и *психологии* изучаются различные и вместе с тем часто пересекающиеся по содержанию аспекты Х. п. Предметом психологического исследования м. б. структура и содержание совокупности Х. п. как некоторой системы, отражающей особенности обыденного *сознания* человека или его патологических изменений, возрастные особенности Х. п. связь Х. п. с обучением, механизмы включения Х. п. в процессы *восприятия* и оценки произведений искусства, влияние Х. п. на характер предпочтений и интересов в искусстве, роль Х. п. в художественной деятельности (самодеятельность и *творчество*).

Х. п. с психологических аспектов изучаются в основном в связи с проблемами художественных *способностей* (Б. М. Теплов, В. И. Киреев, В. П. Ягункова и др.) и восприятия искусства (Г. И. Белявский, Л. В. Благонягина, Л. С. Васильева, Ф. Н. Дмитриева, О. И. Рыбникова, Е. В. Сысоева-Ляхтович, А. А. Терентьев, Т. В. Шуртакова, Б. С. Юсов и др.). В современных психолого-педагогических исследованиях г. о. рассматриваются Х. п. в узком смысле, а именно как идеи о взаимосвязи вещей и явлений в *жизни* и в искусстве. Наиболее исследованы т. н. идеи, лежащие в основе феноменов «*наивного реализма*» и «*наивной эстетизации*» («*формализма*»). «**Наивный реализм**» есть отождествление явлений в жизни и в искусстве (А. В. Запорожец, Ю. Н. Протопопов, Е. М. Торшилова и М. З. Дукаревич, Б. С. Юсов, В. Lark-Horovitz, Н. Lewis, М. Luka и др.). В этом случае, если зритель (читатель, слушатель) находит в произведении нечто такое, что м. б. интерпретировано как прямое и

непосредственное отражение действительности, то он оценивает произведение положительно. Если такого он найти не может, то — отрицательно. Этот феномен фактически не имеет возрастных границ. «**Наивный формализм**» есть, напротив, полное отрицание связи искусства и жизни. Тогда критерием оценки произведения становится изощренность формы в соответствии со вкусовыми пристрастиями человека. «**Наивный реализм**» есть отражение обыденного сознания массовой публики. «**Наивная эстетизация**» больше свойственна узкой рафинированной части публики.

Наиболее распространенный среди массовой публики «наивный реализм» связан с традициями общего среднего образования, содержанием и методами популяризации и пропаганды искусства на протяжении многих десятилетий. Это Х. п. не имеет фактически возрастных границ (с равным успехом оно обнаруживается как у взрослых людей, так и у маленьких детей). Вместе с тем ряд исследований показывает, что в специально организованном обучении (напр., изобразительному искусству или литературе) такой подход к пониманию искусства преодолим уже в старшем дошкольном и младшем школьном *возрастах* (В. В. Алексеева, В. А. Гуружапов, Ю. М. Сабарева, В. А. Езикеева, Л. А. Ивлева, Г. Н. Кудина и З. Н. Новлянская, Б. М. Неменский, Б. М. Козлов, Л. И. Олиференко, Ю. А. Полуянов, Н. Н. Турро, А. Ф. Яковличева и др.). Тогда ребенок может оценивать произведения искусства даже специально не предназначенных для детей, исходя из понимания выразительности художественной формы, учитывая возможную т. зр. автора и др. людей на явления жизни, связанные с содержанием конкретного произведения, и их возможные *мысли и чувства*, опираясь на личный опыт переживаний. В этом случае индивидуальная интерпретация содержания и формы отдельного произведения приобретает достоинство культурного отношения к искусству вообще. В основе такого понимания лежит **идея искусства** как выражения в форме произведения существенных сторон жизни человека, в идеале универсального смысла жизни. С т. зр. *деятельностного подхода в психологии* эти Х. п. формируются в процессе овладения культурным способом восприятия и понимания явлений действительности и искусства. Связываясь с определенными действиями по нахождению формы произведения от целого к частям, с различными образами и представлениями действительности, эти Х. п. организуются в **смысловые порождающие системы понимания искусства**, ориентированные на культурную норму понимания искусства (В. А. Гуружапов). С т. зр. индивидуально-типологического подхода эти Х. п. являются выражением «эстетического отношения к действительности» как универсальной характеристики сознания художественного типа (А. А. Мелик-Пашаев).

Актуальность проблемы Х. п. как самостоятельной области исследования связана с внедрением в практику школ и музеев дискуссионных форм обучения, попытками учета региональных и этнокультурных факторов в построении новых систем образования, расширением межд. контактов людей самых разных социальных слоев, появлением информационных технологий типа «Multimedia». См. *Мультикультурное образование, Эстетическое развитие*. (В. А. Гуружапов.)

**ЭСТЕТИЧЕСКОЕ РАЗВИТИЕ** (от греч. *aisthesis* — ощущение, понимание) — развитие способности переживать различные явления действительности как прекрасные. Э. р. имеет место в процессе восприятия предметов, способных вызвать переживания, и во время собственной художественной деятельности субъекта, особенно в условиях специально организованного воспитания и обучения.

Э. р. начинается уже в раннем детстве. Маленький ребенок при восприятии ярко окрашенных предметов, при исполнении собственных ритмических движений переживает чувство радости.

В младшем школьном возрасте основную роль, определяющую эмоциональное воздействие произведений искусства, играют изображенные в них события. При этом для положительного отношения ребенка к произведению важно, чтобы сами эти события вызывали у него *интерес* и одобрение. В младшем школьном возрасте, как и в дошкольном, эмоциональные реакции по отношению к произведениям искусства характеризуются в основном переживанием непосредственного удовольствия или *неудовольствия*. Большое место в Э. р. младшего школьника занимает его собственная деятельность: рисование, пение, драматизация и др.

В подростковом и старшем школьном возрасте отношение к произведениям искусства все более определяется выраженным в них мыслями и чувствами; особое значение имеет их идейное содержание. Все большее значение для оценки произведения приобретает его художественные особенности, прежде всего выразительность средств изображения, раскрывающих внутренний мир изображенных людей.

Возрастные особенности восприятия искусства тесно связаны с характерными для каждого возраста потребностями. Поэтому необходимо учитывать эти потребности ребенка в процессе эстетического воспитания, при формировании способности к эстетическому восприятию действительности, в ходе постепенного осмысления искусства как специфического продукта человеческой культуры. См. *История искусства, Художественные представления*.

**ТВОРЧЕСТВО** (англ. *creativity*).

1. В узком смысле, Т. — человеческая деятельность, порождающая нечто качественно новое, никогда раньше не бывшее, и имеющее общественно-историческую ценность. Комментируя подобную т. зр., Л. С. Выготский писал, что в таком случае «Т. есть удел немногих избранных людей, гениев, *талантов*, которые создали великие художественные произведения, сделали большие научные открытия или изобрели к.-н. усовершенствования в области техники».

2. В более широком (и весьма распространенном в психологии) смысле, Т. (или творческая деятельность) — это всякая практическая или теоретическая деятельность человека, в которой возникают новые (по крайней мере, для субъекта деятельности) результаты (*знания*, решения, способы действия, материальные продукты). По словам Выготского, «как электричество действует и проявляется не только там, где величественная гроза и ослепительная молния, но и в лампочке карманного фонаря, так точно и Т. на деле существует не только там, где оно создает великие исторические произведения, но и везде там, где человек воображает, комбинирует, изменяет и создает ч.-л. новое, какой бы

крупницей ни казалось это новое по сравнению с созданиями гениев» (Выготский. Воображение и Т. в детском возрасте). См. *Креативность, Психология творчества, Творческий процесс, Эвристика*.

3. Существует также т. зр., что Т. — это не только феномен человеческой деятельности, но и, напр., поведения животных, и даже атрибут материи (Пономарев Я. А.). Вообще говоря, любой процесс развития можно рассматривать как Т., что, конечно, не следует отождествлять с творческой деятельностью в психологическом смысле. (Б. М.)

**ПСИХОЛОГИЯ ТВОРЧЕСТВА** (англ. *psychology of creative activity*) — раздел психологии, изучающий создание человеком нового, оригинального в различных сферах деятельности, прежде всего в науке, технике, искусстве, а также в обыденной жизни; формирование, развитие и структура творческого потенциала человека.

П. т. — один из самых трудных разделов психологии из-за расплывчатости критериев *нового* и *оригинального*, строго говоря, вся жизнь есть *творчество*, т. к. нельзя дважды войти в одну и ту же реку, дважды одинаково выполнить самое простое *движение* или одинаково произнести одно и то же слово. Упражнение есть повторение без повторения (Н. А. Бернштейн). Каждый миг человеческой жизни не только неповторим, но есть и *новое* нач. (Т. Элиот). Не слишком облетает и принятие общезначимых социокультурных критериев новизны и оригинальности продуктов человеческой деятельности. На произведениях нет «говорящих следов» (выражение т. Н. Волкова) творческого процесса. От «говорения» авторов произведений, при всей их привлекательности, тоже немного пользы. Оно отрывочно, недостоверно или содержит удивление, признание наличия тайны, скрытой от них самих.

Прислушаемся к ученому: «Когда приходят туда, где находится первоначальный исток идеи или решения, оказываются вдруг как бы у границ неизвестного нам мира, из которого вырываются лишь редкие и беспорядочные лучи, тогда как сам он остается скрытым в непроницаемой мгле. Однако эти первые пружины, эти внутренние силы обрывают внутреннюю сущность индивида и дают первоначальное движение всему; именно в них находится то, что более всего облагораживает человека — величие души, добродетель и героизм — и из них-то проистекает всякое великое действие и всякая великая мысль» (В. Ф. Гумбольдт). Наличие у творца перечисленных свойств не помогает приоткрыть тайну рождения произведения.

Прислушаемся к поэту: «Качество поэзии определяется быстротой и решительностью, с которой она внедряет свои исполнительские замыслы-приказы в безорудийную, словесную, чисто количественную природу словообразования. Надо перебежать через всю ширину реки, загроможденной подвижными и разноустремленными китайскими джонками, — так создается смысл поэтической речи. Его, как маршрут, нельзя восстановить при помощи опроса лодочников: они не расскажут, как и почему мы перепрыгивали с джонки на джонку» (О. Мандельштам). Не расскажет о маршруте движения *живого движения* смысла и поэт.

Пути преодоления принципиальных трудностей в изучении творчества едва-едва нащупываются. Конечной формой произведения и материалом, из которого оно

создается, являются *образ*, слово и *действие* (механизм). Начиная с Гумбольдта, выделившего в языке внешнюю и внутреннюю формы, исследователи продолжали подобную работу: Г. Г. Шпет изучал внешнюю и внутреннюю форму слова, Бернштейн — изучал эти формы в действии, а А. В. Запорожец — в образе. Итог оказался удивительно интересным и поучительным. Слово рассматриваемое как высшая форма, содержит в своей внутренней форме образ и действие. Действие, рассматриваемое как внешняя форма, содержит в своей внутренней форме слово и образ. Образ, рассматриваемый как внешняя форма, содержит в своей внутренней форме действие и слово. Подобная гетерогенность слова, образа и действия служат основанием их взаимного опосредствования; они постоянно «прорастают» друг в друга, на чем строится их возможная и искомая смысловая общность. Переплетаются предметные, вербальные и операциональные значения. Предметные и операциональные значения, невербализуемые смыслы выступают в качестве «невербального внутреннего слова» (термин М. К. Мамардашвили), эмбриона словесности (термин Шпета). Оперирование ими возможно, но оно редко доступно сознанию (перепрыгивание с джонки на джонку). Шпет, размышлявший над этим, писал: «В идее можно даже сказать: *форма и содержание — одно*. Это значит, что чем больше мы будем углубляться в анализ заданного, тем больше мы будем убеждаться, что оно *ad infinitum* идущее скопление, переплетение, ткань форм. И таков собственно даже закон метода: всякая задача решается через разрешение данного содержания в систему форм» (Шпет Г. Г. Соч. — М., 1989, с. 425). Если взять привычное разделение психических функций, то для перцепции важны чувственная ткань, для движения и действия — биодинамическая, для эмоций и переживаний — аффективная ткань. Перечисленные виды ткани, переплетаясь и взаимодействуя одна с др., претворяются в соответствующие невербальные и вербальные смысловые и значащие формы, которыми оперирует мышление. Близкими Шпету размышлениями делился М. Бахтин: «В себе значимое содержание возможного переживания-мысли не падает в мою голову случайно, как метеор из другого мира, оставаясь там замкнутым и непроницаемым. Оно вплетено в единую ткань моего эмоционально-волевого, действенно-живого мышления-переживания как его существенный момент» (Бахтин М. работы 20-х годов. — Киев, 1994, с. 36). Значит, и мысль, и мышление гетерогенны, множественно опосредованы и включают в свой состав переживание, волю, действия, образы.

Происходящее в творческом акте порождение произведения (изведение из себя) напоминает духовный и интеллектуальный тигель, в котором смешиваются, переплавляются внутренние формы слова, образа, действия. В нем «внутренний огонь, пламеня то больше, то меньше, то ярче, то приглушенней, то живее, то медленней, обычно переливается в выражение каждой мысли и каждой рвущейся вовне череды восприятий» (Гумбольдт). Или череды образов. Напр., скульптор «не успокаивается, пока полностью и в совершенстве не отвоюет мысль своего воображения у грубого камня» (Гумбольдт).

Загадка и тайна состоит в том, как переплавляющиеся в тигле гетерогенные формы («сор, из которого растут стихи») в результате дают на выходе «чистые культуры», порождают *стиль*: стиль слова, живописи, скульптуры, музыки,

танца, мышления. Стиль глубоко индивидуальный, «прозрачный» или «темный», который ни с каким др. нельзя спутать.

Механизмы творчества продолжают оставаться вызовом науке. М. Хайдеггер пессимистически, но справедливо заметил, что мы мыслим еще не в собственном смысле слова. Поэтому мы спрашиваем, что значит мыслить? А мысль — неотъемлемая часть и главное условие творчества. И не просто мысль, а мысль в смысле (см. *Мысль*). Специалистам, упорно настаивающим на том, что им удалось раскрыть механизмы творчества и претендующим на формирование творческой деятельности можно порекомендовать сформировать (для начала у самих себя) отмеченные Гумбольдтом свойства воображения, необходимые для творчества: живую силу, полную свободу, строгую и совершенную закономерность во всем. К этому нужно добавить и дух: «Я чувствую, что дух мой вполне развился: я могу творить», — писал А. С. Пушкин Н. Н. Раевскому. Об этом же говорит и замечание Б. Л. Пастернака: «Талантов много — духа нет» См. *Креативность, Мышление продуктивное, Психология искусства, Творческий процесс, Эвристика.* (В. П. Зинченко.)

**ТВОРЧЕСКИЙ ПРОЦЕСС** (англ. *creative process*). Многие гениальные люди сообщали о том, что их открытия являются результатом того, что решение «как-то само» возникает в их сознании и что им остается только записать «услышанное» или «увиденное». Подобные обстоятельства сопровождали, к примеру, рождение у Д. И. Менделеева идеи Периодической системы элементов и у нем. химика А. Кекуле химической формулы бензольного ядра. Таинственность акта «озарения» издавна связывалась с наличием внешнего, иногда божественного источника творческого *вдохновения*.

Используя данные *самонаблюдения* известных ученых (напр., Г. Гельмгольца и А. Пуанкаре), амер. психолог Грэхэм Уоллес (1926) разработал схему 4 стадий Т. п. Согласно этой схеме, в ходе разрешения сложных проблем люди вначале проходят **1-ю стадию** длительного и трудоемкого анализа проблемы, накопления и обработки информации, осуществляют попытки сознательного решения задачи. Как правило, эта фаза оканчивается безрезультатно и человек отступает, «забывая» о проблеме на дни и недели. В это время развивается **2-я стадия** Т. п. — созревание (*incubation*). Для нее характерно отсутствие видимого прогресса в решении задачи. Затем следует **3-я стадия** — озарение (*инсайт*), за которой идет **4-я стадия** — проверка правильности решения. См. также *Мышление продуктивное (стадии)*.

На стадии созревания, по-видимому, важное значение имеет активная работа **подсознания**. По данным самонаблюдения, человек, внешне забывая о задаче, понимает свое сознание и внимание др. делами. Тем не менее по прошествии некоторого времени «творческая» задача самостоятельно всплывает в сознании, причем часто оказывается, что если не решение, то хотя бы понимание проблемы оказалось продвинутым. Т. о., возникает впечатление о бессознательно протекающих процессах решения. Однако **важной предпосылкой** продуктивной работы подсознания является 1-я стадия — настойчивые сознательные попытки решения задачи.

Анализ самонаблюдений показывает, что процесс «озарения» нередко являет собой не одномоментную вспышку, а как бы распределяется во времени. В ходе

упорного сознательного процесса решения появляются элементы понимания и продвижения в верном направлении. Т. о., условием т. н. «озарения», как правило, служит упорный труд. Сознательные усилия как бы приводят в действие, «раскручивают» мощную, но довольно инерционную машину бессознательного *творчества*. Те же факты, что иногда решение возникает в периоды покоя, безделья, утром после *сна* или во время завтрака, говорят, возможно, лишь о том, что эти периоды обычно занимают у человека много времени.

В исследованиях *межполушарной организации психических процессов* выдвинуто предположение, что лобные доли правого и левого полушария вносят разный вклад в осуществление отдельных фаз Т. п. Фазы созревания и озарения, по этой гипотезе, связаны с работой лобной доли правого полушария. Работы первичного накопления информации и критического рассмотрения продуктов творчества — с работой лобной доли левого (доминантного) полушария.

Способность к творчеству (*креативность*) не находится в сильной корреляции с интеллектуальными способностями, хотя выдающиеся творческие личности, несомненно, обладают очень высоким *коэффициентом интеллекта*. С т. зр. теории *семантических сетей*, принципиальное отличие интеллектуальной и творческой деятельности, по-видимому, заключается в направленности на решение разных типов задач: понимание смысла и порождение нового смысла. Корреляция этих видов деятельности очевидна, хотя существуют примеры их независимого существования. Креативность нередко проявляется при внешней интеллектуальной «заторможенности», но чаще отмечается наличие хороших интеллектуальных способностей без развитого творческого начала.

Один из вариантов интерпретации терминов «понимать» и «порождать» м. б. связан со след. рассуждениями. Термин «понимать» подразумевает способности к отслеживанию хода чужих рассуждений, т. е. способность человека в ходе обучения формировать новые связи между знакомыми *понятиями* и сами новые понятия. Слово «формировать» в данном *контексте* используется в смысле «формировать по инструкции». «Человек понимающий» должен постоянно следовать за внешним носителем этих связей и понятий, напр. вслед за учителем, книгой и т. д. Он должен также иметь точные рецепты для своих пошаговых мыслительных действий.

«Человек творческий», напротив, обладает способностью к порождению понятий, которые ничем внешне не обусловлены, способностью делать неожиданные для большинства людей выводы, которые непосредственно ниоткуда не следуют и рассматриваются как некие «прыжки» мышления (сознательного или бессознательного), разрывы в обычной, стандартной логике рассуждений. В этой связи отметим, что хорошо структурированная область *знаний* обычно представляется семантической сетью, узлы которой не находятся вблизи друг друга; скорее, они создают причудливые с т. зр. топологии и принципиально некомпактные структуры. Другими словами, можно предполагать, что если некоторая устоявшаяся система фактов и теоретических положений со временем приобретает вид компактного участка сети, то **после** совершения определенного творческого акта в эту сеть включаются некие неожиданные, странные и, следовательно, удаленные (в исходном пространстве) узлы знаний. В плане

понимания механизмов Т. п. является уместной аналогия между структурой семантической сети и структурой нейронного ансамбля.

При сравнении актов «порождения» и «понимания» выявляется определенный парадокс. Характерная особенность «человека понимающего» состоит в способности усвоить некоторую систему знаний, т. е. сформировать у себя **копию** связей между понятиями, созданную ранее «человеком творческим». Данная работа по копированию участка семантической сети это не чисто механический акт и требует осуществления ряда сложных преобразительных операций формирования: исходных понятий, списков атрибутов (свойств) этих понятий, новой системы приоритетов среди атрибутов и т. д. Т. о., разница между пониманием и творчеством — это, в лучшем случае, разница между оригиналом и копией! На самом деле это разница между актом творения оригинала, который для внешнего наблюдателя возникает как чудо, и актом добросовестного, трудоемкого, но лишеного всякой тайны копирования.

Эффективность Т. п. в плане механизмов семантических сетей, возможно, связана с комбинацией нескольких факторов (способностей).

1. Способности к быстрому и, главное, постоянно идущему перебору множества вариантов связей между уже существующими понятиями (узлами сети). Следует учитывать, что в данной модели каждый элемент представляет собой набор или список атрибутов, описывающих данное понятие, а реализация полного перебора требует, вообще говоря, катастрофически быстро растущих затрат времени и памяти. В связи с этим выход из проблемы перебора связан с наличием способностей, определяющих возможность формирования процедур «усеченного», неполного, выборочного перебора. Важное значение в этом плане имеют несколько типов след. способностей.

2. Способность к формированию открытого, в смысле постоянно генерируемого (дополняемого и изменяемого), списка атрибутов к.-л. явления или понятия. Очевидно, списки атрибутов и их приоритетов должны меняться в зависимости от задачи и предметной области. Эта способность важна ввиду того, что характеристики извлекаемых явлений представляют собой наборы исходных параметров, используемых для перебора комбинаций.

3. Способность к формированию удачной системы приоритетов среди вариантов связей, подготавливаемых к перебору. Механизм этого процесса, в частности, м. б. связан с установлением пар хорошо сочетающихся атрибутов, где в пару входит по одному атрибуту от каждого понятия, включаемого в связь. При этом системы приоритетов должны меняться в зависимости от решаемой задачи (предметной области).

4. Способность к формированию новых понятий (узлов). Данная процедура может рассматриваться как циклический (итерационный) процесс формирования способа построения дедуктивного и/или индуктивного рассуждения на основании имеющихся фактов и понятий, т. е. с опорой на ранее образованные участки сети и связи между ними.

В рамках такой модели становятся понятны как индивидуальные различия в креативности, так и различия творческих успехов у одних и тех же людей в разных предметных областях. Действительно, предположим, что на к.-л. этапе рассуждения у некоторого человека сложилась «удачная» система приоритетов

вариантов перебора признаков (или др. элементов рассуждения). В результате этот человек в данной ситуации проявит себя как творческая личность. Однако в случае проведения рассуждения в др. предметной области тот же субъект будет пользоваться др., иначе организованной базой знаний, которая сложилась, напр., в результате менее удачного процесса обучения (плохой учитель, неудачный учебник) или в результате отсутствия интереса к данной области знаний. В итоге он не проявит себя как творческая личность. (В. М. Кроль.)

РЕПОЗИТОРИЙ БГПУ