

Виктор Петренко

## ПСИХОСЕМАНТИЧЕСКИЙ ПОДХОД К ИЗУЧЕНИЮ ИСКУССТВА КАК ФОРМЫ ПОЗНАНИЯ И КОНСТРУИРОВАНИЯ МИРА И СЕБЯ САМОГО\*

*Аннотация.* Рассматривается психосемантический подход к изучению и пониманию феномена искусства. Вводится понятие «художественный конструкт» как оппозиция персонажных образов. В свернутой, симультанной форме система оппозиций персонажных образов рассматривается как квинтэссенция замысла будущего художественного произведения. По линии противопоставления мотивов и действий героев произведения разворачивается сукцессия повествования произведения.

*Ключевые слова:* психология искусства; художественные конструкты; психосемантика.

*Annotation.* The psychosemantic approach to studying and understanding of a phenomenon of art is considered. The concept «art konstrukt», as opposition character is entered images. In curtailed, simultaneous to the form, the system of oppositions characteris considered images as quintessence of a plan of the future work of art. In the area of opposition of motives and actions of heroes of proiz-conducting, it is developed succession product narrations.

*Keywords:* art psychology; art constructs; psychosemantics.

Искусство изменяет  
и трансформирует  
картину мира

Искусство является одной из ведущих форм «творческой эволюции» [1] человеческого духа. Вслед за понятием ноосферы как фактора планетарной и далее космической эволюции, обуславливающей человеческую цивилизацию (Э. Леруа, В.И. Вернадский), Ю.М. Лотман ввел понятие семиосферы, где собственно образуются и вызревают новые мысли, идеи, материализация которых направляет и задает этот эволюционный процесс [2]. Расширяющееся сознание человека находится на острие становящегося мира. В широком смысле в задачу искусства входят изменение и трансформация картины мира субъекта, ее одухотворение и развитие сознания субъекта, интеграция его мироощущения в семиосферу человеческой культуры и, наконец, создание и развитие самой этой культуры, конструирование возможных миров.

\* Исследования проводятся при финансовой поддержке РГНФ грант № 11-06-00242а

Влияние полифонии на становление идеи теории относительности

В.В. Налимов полагал, что познание мира и развитие идей осуществляется в движении от «мягких» (то есть менее формализованных языков, к которым относятся прежде всего языки искусства) к «жестким» (более формализованным, логизированным языкам) [3]. Так, А. Эйнштейн отмечал, что полифонический роман\* «Братья Карамазовы» Ф. Достоевского оказал огромное косвенное воздействие на становление принципа-идеи теории относительности. Напомним, что согласно идее полифонического произведения, ярким примером которого и является роман «Братья Карамазовы», каждый персонаж является полноправным голосом – носителем своей жизненной правды, своей этической системы отсчета, то есть своего, мы бы сказали, ментального пространства. От признания равноправности систем отсчета в мировоззрении и мировосприятии один шаг до принятия относительности этих систем – как системы координат в описании психической или физической реальности.

Принцип дополнительности оказался навязанным серией картин И. Токугавы

Н. Бор, увлекавшийся восточной философией и искусством, свидетельствовал, что его принцип дополнительности навеян идеей, скрытой в серии картин «Сто видов на гору Фудзияма» японского художника И. Токугавы, где Фудзи изображена с одной зрительной позиции при различном (утреннем, дневном и вечернем) освещении.

Реально некая парадигмальная идея в форме эмоционального образа постепенно структурируется в понятийную форму

Действительно, некая парадигмальная идея первоначально существует в форме эмоционального образа той или иной, чаще зрительной, модальности, чувственной метафоры и лишь затем, конкретизируясь, оформляется, структурируется в понятийную форму.

Глубинные, допонятийные формы категоризации обусловлены в первую очередь механизмами синестезии. Феномен синестезии заключается в том, что восприятие одной модальности осознается в категориях другой модальности. Например, в поэтических опытах В. Хлебникова делалась попытка описать цвет фонем, художник Н. Чюрленис писал музыкальные сюиты и соответствующие им художественные композиции, которые также именовал сюитами, А. Скрябин создавал цветомузыку, а картины П. Пикассо пронизаны графическим символизмом. В русском языке отражением феномена синестезии являются такие словосочетания, как «бархатный голос», «скука зеленая», «кислая физиономия». Феномен символизма, как полагал выдающийся нейропсихолог А. Лурия, обусловлен такой функциональной организацией мозга, в которой информация одной модальности,

\* Полифонический – термин М.М. Бахтина [4].

например зрительная, поступает не только в соответствующие ей проекционные зоны мозга, но по коллатералиям (боковым ответвлениям) аксонов распространяет эту стимуляцию в корреспондирующие ей зоны (слуховую, тактильную, зоны запаха и вкуса). Мозг как бы стремится на основе восприятия одной модальности реконструировать целостный интермодальный мир, обеспечивая многомерность восприятия.

Синестезия как  
допонятийная  
форма  
категоризации

Американский психолог Лоуренс Маркс рассматривал синестезию как допонятийную форму категоризации, на языке которой разговаривают метафора, аналогия, поэзия, сновидение и разнообразные формы искусства. Известный в психологии метод семантического дифференциала Ч. Осгуда возник как побочный продукт исследования кроссмодальных соответствий и взаимопереводов перцептивных качеств в рамках синестетических обобщений. Методическим инструментарием и одновременно формой репрезентации глубинных уровней категоризации (уровней синестетических обобщений) выступают субъективные семантические пространства, построенные с применением многомерной статистики (факторного, кластерного или структурного анализа).

Феномен  
семантического  
пространства

Семантическое пространство – это система категорий, являющихся обобщением исходного языка описания (или, что то же самое в простейшем случае, – совокупности признаков описания). При геометрическом представлении семантических пространств категории факторы выступают в роли координатных осей этого пространства, а анализируемые объекты фиксируются координатными точками или векторами в рамках этого пространства. Как показывают наши исследования, сведение с помощью многомерной статистики множества признаков описания к обобщенным эмоционально насыщенным и имеющим, как правило, образный характер категориям, в психологическом плане соответствует переходу к глубинным уровням категоризации, которые обеспечивают установление смысловых связей объектов, относящихся на поверхностном уровне сознания к различным понятийным классам [5]. Любой объект (в нашем случае – предмет искусства) может быть описан на языке семантических пространств, и между произведениями различных форм искусства может быть установлено синергетическое соответствие и метафорическая аналогия.

Синестезия

В одном из наших исследований было построено невербальное семантическое пространство, где методом «параллельной полярности» на материале рисунков Н. Чюрлени-

са из серии «Времена года» выделялись смысловые оппозиции, а последующее применение факторного анализа позволило выделить глубинную семантическую структуру визуальных образов, которая на уровне глубинной семантики оказалась эквивалентной вербальной [6]. Эти исследования позволяют говорить о синестезии как о некотором эмоционально и образно насыщенном и мало структурированном глубинном языке смыслов, на который переводятся «поверхностные языки» различных искусств и на котором, очевидно, зарождаются новые художественные идеи, которые впоследствии при последовательной развертке (переводе) и обогащении на каждом уровне категоризации отображаются в произведениях искусства того или иного вида (живописи, музыки, поэзии и т.д.).

Глубинный уровень категоризации языка искусства

Психосемантика (или теория личностных конструкторов) как наука о формах и процессах категоризации ставит своей задачей описание семантики и синтаксиса языка обобщений глубинного уровня категоризации – универсального языка искусства. Перефразируя известное изречение Ф. Гегеля «логика – деньги духа» в том смысле, что логика, как и деньги, выступает универсальным эквивалентом, можно было бы сказать, что «синестезия – деньги искусства». В глубоких работах О. Шпенглера рассматриваются более сложные метафорические соответствия областей различных модальностей [7]. Хотя он и не использовал термина синергии, мне кажется, это наиболее уместный термин для обозначения описываемой им феноменологии.

Категориальные структуры индивидуального сознания

Чем более эмоциональной, личностно значимой является область, подвергающаяся категоризации, осознанию, тем более категориальные структуры индивидуального сознания оказываются подверженными влиянию личностных смыслов, несущих в себе пристрастность субъекта. Такой субъективно значимой областью человеческой деятельности является, в частности, искусство. «Искусство как решение задачи на личностный смысл» (А.Н. Леонтьев) является сферой, позволяющей анализировать взаимосвязь отражения (системы значений, категориальные структуры) и отношения (личностные смыслы) в их единстве.

Восприятие произведения искусства – активный творческий процесс

Восприятие произведения искусства является активным творческим процессом воссоздания зрителем идей, образов, видения мира и отношения к нему художника. Как процесс творческого воспроизведения он опосредован личностью зрителя, его имплицитной теорией мира, себя и других и, следовательно, несет в себе дифференциально-психологические аспекты.

Проективен  
не только творец,  
но и зритель

Проективен не только творец, но и зритель. Но если видение мира художником уже отражено в самом произведении, то понимание и отношение к произведению зрителя можно эксплицировать, например, в форме анализа им произведения, оценок и суждений по поводу произведения и т.д.

### 1. Что является предметом искусства?

Способность быть  
консервантом  
эмоционального  
состояния

Вопрос, не имеющий однозначного решения. А. Долгин выделил в качестве основной функции предмета искусства его способность быть «консервантом эмоционального состояния» [8]. Бесспорно, это одна из ведущих функций. Но наряду с предметом искусства способностью вызывать сильные эмоции обладают непосредственные «натуральные стимулы»: непосредственный вид катастрофы или ее видеосъемка, изображение обнаженного или мертвого тела, запах духов или неожиданный резкий звук; мнемические знаки (письма, предметы одежды или быта, напоминающие нам о значимых событиях, срезанный локон ребенка, фотография близкого человека или собственное фото, ордена или иные награды за совершенные подвиги и т.п.)

Искусство  
многогранно...

Искусство фотографии или поп-арт демонстрируют, что предметом искусства способны являться и «натуральные объекты». Японец, созерцающий в лунную ночь ветку сакуры, организует свое художественное восприятие, используя только рамку, ограничивающую поле зрения. Искусство икебаны заключается в художественной композиции природных объектов: растений, камней, плодов и т.п. Знаменитый японский «сад камней» представляет собой пространственную композицию, обладающую такой особенностью, что в поле зрения наблюдателя, с какого бы ракурса он его ни созерцал, попадают не все камни: один из них закрыт от наблюдателя (ибо за завершенностью как достижением совершенства следует распад, увядание, деградация) и т.д.

Исторически  
обусловленные  
варианты образов  
искусства

С другой стороны, такие произведения искусства, как серия рисунков женских образов П. Пикассо и «Черный квадрат» К. Малевича, бесспорно, не были бы восприняты как произведения искусства зрителями Средневековья или эпохи Возрождения. Для просвещенного современного зрителя первые из упомянутых понятны только как своеобразная перифраза полотен Веласкеса на язык кубистов, а вторая картина может быть понята в контексте истории развития живописи, где супрематизм является формой предельной абстракции преждего конфигуративного искусства.

ИмPLICITНЫЕ  
модели искусства

Следовательно, вспомнив изречение Дж. Беркли: «Быть – значит быть наблюдаемым» и конкретизировав положение Э. Гуссерля: «Нет объекта без субъекта» в перифразе: «Нет произведения искусства без субъекта», мы можем полагать, что трактовка некоего природного или рукотворного объекта как произведения искусства неправомерна без рассмотрения тех форм категоризации и тех имPLICITНЫХ моделей искусства, через призму которых зритель воспринимает этот объект, – произведение искусства. Более того, полноценное восприятие произведения искусства возможно лишь в случае более или менее полного совпадения культурных кодов, художественных конструктов, имPLICITНЫХ моделей искусства творца и пользователя.

Понимание  
предусматривает  
совпадение  
культурного кода

Понимание предусматривает в той или иной степени совпадение культурного кода, то есть базовых знаний о мире коммуникатора и респондента («одни поем мы песенки, одни читаем книжки»). Забавный пример составления базовых культурных основ, необходимых для понимания, приводит известный политолог, помощник первого президента СССР Г.К. Шахназаров [9, с. 13]: «Однажды мы отправились в ресторан отметить завершение международной конференции. Все подвыпили, и один из русских, не знавший иностранных языков, завел оживленную беседу с итальянским коллегой. Заинтересовавшись, я прислушался. Они хлопали друг друга по плечу, закатывали глаза, поднимали большой палец и говорили: Микеланджело – О! Пушкин – О! Травиата – О! Борис Годунов – О!». Возможно, что П.Я. Гальперин назвал бы такое установление общности культурных кодов сопоставлением ориентировочной основы действия эмпатии. При несовпадении культуральных тезаурусов возникают смысловые лакуны, когда понимание не полное, частичное или даже возможен когнитивный диссонанс [10].

Отношения субъекта  
художественного  
творчества  
и творимого объекта

Таким образом, можно полагать, что определение произведения искусства, нахождение его границ лежит в плоскости отношения субъекта художественного творчества, его картины мира и мироощущения и творимого или воспринимаемого объекта (произведения искусства). Чем в большей мере создание или восприятие произведения искусства затрагивает эмоциональные и ментальные пласты духовного мира творца или зрителя (читателя, слушателя), вызывает множественные ассоциации на уровне ощущений, эмоций, переживаний, мыслей, тем значительней данный объект (литературный роман, художественный фильм, театральная пьеса, живописная картина или музыкальное произведение) как произведение искусства. Великое произведение искусства затрагивает не только базовые витальные

потребности и эмоции (как вульгарное зрелище и масс-культура), но активизирует смыслопорождение, богоискательство, поиск высших смыслов бытия, трансцендирует личность как творца, так и духовно резонирующего ему зрителя. В этом плане развитие искусства можно рассматривать как восхождение человечества по духовной вертикали.

Можно ли говорить о прогрессивной эволюции искусства?

В рамках искусствоведения вопрос о прогрессивной эволюции искусства часто воспринимается как неуместный. Принято считать, что скифская бронза или глиняная статуэтка культуры Майя не могут рассматриваться как менее совершенный шедевр в сравнении со скульптурой Огюста Родена или картиной А. Матисса. Божественные звуки музыки В.А. Моцарта достигают вершин Олимпа не в меньшей степени, чем музыка А.Г. Шнитке. Однако смею предположить, что если художественному гению А.Г. Шнитке (как и нашим современникам) вполне понятна музыка Моцарта, то обратное далеко не очевидно.

Прогрессирующая эволюция искусства

А.Н. Северцов ввел в эволюционную биологию понятия «биологический прогресс» и «морфологический прогресс». Если биологический прогресс связан с биологическим преуспеванием вида (увеличение количества особей и ареала расселения), то морфофизиологический прогресс связан с прогрессирующим усложнением биологической организации. Некую подобную мысль можно провести и применительно к прогрессирующей эволюции искусства, где можно выделить творческую вершину шедевра (его своеобразную амплитуду) и его расположение на временной оси «интерпретируемости», где «закон обратной силы не имеет» и движение искусства по оси времени увеличивает диапазон возможных интерпретаций. Как справедливо отмечал А.Б. Долгин, искусство направлено на «актуализацию личностного потенциала, обогащение экзистенциального опыта, увеличение накала посредством нового, волнующего и разнообразного». Искусство – ключ к иным «параллельным мирам» [8].

Возможные миры

Один из ведущих теоретиков модальной логики Я. Хинтикка называл содержание, включающее пропозициональную установку, «возможными мирами». «Возможные миры» по сути состояния сознания субъекта, ориентированного на воспоминания или на представления будущего, погруженного в творческую фантазию или подверженного сомнениями.

*На холмах Грузии лежит ночная мгла,  
Шумит Арагва предо мною,  
Мне грустно и легко,  
Печаль моя светла,  
Печаль моя полна тобою.*

Стихи А.С. Пушкина как магический кристалл трансформируют наше сознание: через ощущение мимолетности бытия ведут нас к переживанию вечности, трансцендентальности; через единичное – любовь к земной женщине – к всеобщему, к единению с миром; через обостренное одиночество – к снятию субъектности, растворение «я» в природе, в бытие.

Иное эмоциональное состояние, а соответственно иное чувство времени, пространства дают стихи В. Высоцкого.

*Спасите наши души,  
Мы бредим от удушья,  
И ужас режет души наполам!  
Услышьте нас на суше,  
Наш крик все глуше, глуше.*

Каждое ментальное пространство задает собственный смысловой контекст, обладает собственной эмоциональной окраской и диктует правила построения действий. В ментальном пространстве русских сказок принято летать на ковре-самолете или использовать в качестве средств передвижения серого волка, понимать речь животных и непозволительно, скажем, пользоваться телефоном; в ментальном пространстве научной фантастики средством передвижения служит уже не серый волк, а космический корабль или в крайнем случае некая ноль-транспортировка, а мир заполнен братьями по разуму; в ментальном пространстве эпохи Ивана Грозного рубят головы боярам, вводят опричнину и завоевывают Казань; в ментальном пространстве «коммунистической утопии» предполагалось покончить с войнами и болезнями, добиться материального изобилия, братских отношений между людьми, воспитать гармонически развитую личность. Каждое ментальное пространство описывает свою собственную реальность – реальность человеческого представления, будь то воспоминание о прошлом, мечты о будущем, реконструкция исторической эпохи или образ самого себя.

В живописи особенности менталитета той или иной культуры отражаются в организации и построении пространства. У древних египтян господствовала обратная перспектива, эпоха Возрождения породила прямую, живописное пространство М. Эшера нарушает евклидову метрику и топологию, а живописный мир П. Пикассо вводит множественную позицию наблюдателя, созерцающего один объект одновременно с разных ракурсов.

Проведенный нами вместе с К. Бердниковым анализ цветowych метафор, использованных в творчестве русски-

Смысловые  
контексты  
ментальных  
пространств

Ментальные  
пространства  
в живописи

Анализ цветowych  
метафор русских  
поэтов

Искусство создает  
новые реальности

ми поэтами, показал, что даже цветовая палитра романтического мира устойчиво иная, чем цветовой спектр «обыденного действительности». Романтическая поэзия, создавая особый мир возвышенных чувств, активно использует красный, синий, черный, белый цвета и практически не употребляет, например, коричневый.

Искусство творит миры и создает новые реальности, но вход в эти миры доступен посвященному, знающему правила игры и способному понять замысел творца. Наша мысль сводится к тому, что анализ прагматики художественного произведения, его наличная «ценность» для современников обусловлена возможностью и способностью оных «понять» эти произведения, что требует определенного развития художественных когнитивных, художественных конструктов, знания типовых сюжетов, обеспечивающих культурные реминисценции и аналогии. Художественный тест существует только как «текст в тексте» (Ю. Лотман, Вяч.Вс. Иванов), то есть содержит в неявном виде множество заимствований, ассоциаций, скрытых цитат, перифраз, полилога его создателя с предшественниками. На «плечах гигантов» стоит не только наука, но и искусство. Степень же художественной грамотности населения варьируется не в меньшей степени, чем IQ (коэффициент интеллекта, характеризующий его логическую составляющую), да и врожденные особенности типа нервной системы влияют на восприимчивость или «толстокожесть» человека к восприятию искусства.

Совокупность  
творцов  
и пользователей

Совокупность творцов и «пользователей» искусства В. Кандинский метафорически описывает в виде остроугольного треугольника, вершиною направленного вверх. Параллельные основанию треугольника линии разбивают его на секции, где находятся люди одного уровня духовного развития. «Весь треугольник медленно, едва заметно движется вперед и вверх, и там, где “сегодня” находился наивысший угол, “завтра” будет следующая часть, т.е. то, что сегодня понятно одной лишь вершине, и что для всего остального треугольника является непонятным вздором – завтра станет для второй секции полным смыслом и чувства содержанием жизни. На самой верхней секции иногда находится только один человек. Его радостное видение равнозначает неизмеримой внутренней печали. И те, кто к нему ближе всего, его не понимают. Они возмущенно называют его мошенником или кандидатом в сумасшедший дом. Так, поруганный современниками, одиноко стоял на вершине Бетховен. Сколько понадобилось лет, прежде чем большая секция треугольника достигла вершины, где Бетховен когда-то стоял в одиночестве.

И, несмотря на все памятники, так ли уж много людей действительно поднялось на эту вершину?

Специфика движения к художественной цели

Во всех частях треугольника можно найти представителей искусства. Каждый из них, кто может поднять взор за пределы своей секции, для своего окружения является пророком и помогает движению упрямой повозки. Но если он не обладает этим зорким глазом или пользуется им для низменных целей и поводов, или закрывает глаза, он полностью понятен всем товарищам своей секции, и они чествуют его. Чем больше эта секция (то есть, чем ниже она находится), тем больше количество людей, которым понятна речь художника. Ясно, что каждая такая секция сознательно (или чаще несознательно) хочет соответствующего ему духовного хлеба. Этот хлеб дают ему художники, а завтра этого хлеба будет добиваться уже следующая секция [11, с. 18].

Визуальная модель искусства к вершинам духа

Из этой визуальной модели движения искусства к вершинам духа следует важное следствие. Когда «духовный хлеб» более низкого уровня становится пищей людей, пребывающих на более высоких уровнях развития, он становится для них ядом и ведет к падению, «сбрасывающему душу во все более и более низкие секции». Это предостережение, пророчество Н. Кандинского показывает пагубность потребления искусства «вообще» безотносительно к уровню духовного развития человека. Массовая культура, развлекая и обольщая человека, давая ему готовые штампы и стереотипы, пичкает его «духовной жвачкой», создающей иллюзию включенности в мир искусства, в мир высоких чувств. Одна из трактовок первоначального греха заключатся в том, что плоды от дерева познания достались первоотцам без труда, без усилий. Человек призван к сотворчеству в сотворении мира (яркий пример этому – искусство как поиск смысла бытия, создание новых форм, новых альтернативных миров). Потребление без духовной работы («в поте лица добывать будешь ты хлеб свой»), без решения собственных выстраданных проблем и вопросов, выступает формой «духовного онанизма», где, получая гедонические «удовольствия», человек дезертирует от своего главного предназначения – созидания и развития своего духа, своего сознания, а через них и осуществления своего вклада в «интегральное сознание» [12].

Произведение искусства – посредник между творцом и зрителем

Произведение искусства является посредником между творцом и зрителем, несущим в превращенной форме духовные искания творца, его поиск смыслов бытия и богоискательство. Являясь средством экспли-

кации сознания и самосознания создателя произведения искусства, помогающего ему выразить и отрефлексировать собственное внутреннее движение духа, произведение может выступить каналом эмпатии и сопереживания для реципиента произведения искусства, направившего восприятие и фантазию по тому пути, по которому уже прошел художник. Последний выступает для зрителя своеобразным сталкером в художественном пространстве. В отличие от науки, направленной на познание мира и мыслящей понятиями, искусство скорее ставит вопросы о смысле бытия, месте в нем человека и об его отношениях с другими людьми в форме метафорических образов, символов, чувств.

## 2. Три основных направления исследования в рамках психологии искусства

Произведение искусства – задача на личностный смысл

Произведение искусства представляет собой задачу на личностный смысл, на понимание смысла бытия, выраженную языком образов и эмоций, поставленную перед собой творцом художественного произведения, решение которой рефлексится самим автором посредством созданного им художественного текста и транслируется другим людям как продукт духовной работы по пониманию мироустройства, выполненной в рамках новой, отличной от стереотипной системы категоризации.

В семиотике понятие языка трактуется расширительно и принято говорить о языке бессознательного (З. Фрейд, К.Г. Юнг, Ж. Лакан), литературы и театра (Ю.М. Лотман, Г.А. Товстоногов), живописи и архитектуры (В.В. Кандинский, В.З. Паперный), киноискусства (Ю.М. Лотман, В. Иванов), балета, ритуала (К. Леви-Стросс) и музыки (В.В. Медушевский). Произведение искусства выступает при таком понимании как специфический текст, который обеспечивает общение двух субъектов (М. Бахтин) – творца произведения искусства и реципиента, воспринимающего художественное произведение (читателя, зрителя, слушателя). В редуцированном варианте самовыражения создатель произведения и его потребитель могут совмещаться в одном лице.

Художественное произведение – посредник между сознанием автора и сознанием зрителя (читателя)

Согласно М. Бахтину, художественное произведение (литературный, музыкальный или живописный текст) выступает посредником между сознанием (картиной мира) автора и сознанием (мировосприятием) реципиента (читателя, зрителя, слушателя произведения) [14].

Психология искусства касается многих факторов

Эта трехкомпонентная структура подразумевает по крайней мере три возможных направления в психологии искусства, использующих различные методы пси-

хологической науки применительно к искусству как предмету исследования. Конечно, это деление крайне схематично и условно, так как психология искусства затрагивает и проблемы художественных способностей, и психодиагностики творчества и исполнительного мастерства, проблему воспитания художественного мировосприятия и обучения творческим навыкам конкретного вида искусства, и пограничную психофизиологическую проблематику эмпирической эстетики, связанную с восприятием плана выражения каждого из видов искусства, и психотерапию средствами искусства, и пограничные проблемы психологии и культурологии (отношение индивидуального творчества и этно-социокультурной традиции, а также понимания инокультурного художественного текста), и социально-психологические аспекты создания произведения искусства, затрагивающие социальную атмосферу творческого процесса и жизни творца. Однако эти комплексные проблемы выходят на границы других наук и подразумевают использование междисциплинарных методов и подходов. Они являются, так сказать, неким контекстом стержневой проблемы: творец – произведение – зритель.

Личность творца и процесс создания художественного произведения

*Первое направление* психологии искусства связано с исследованием личности творца и процесса создания художественного произведения. Наиболее широко здесь представлено *психоаналитическое направление* (З. Фрейд; К.Г. Юнг; Й.Г. Нойман; Т. Доусон; Х. Дикманн), в котором творчество рассматривается как своеобразная проекция (сублимация) личностных проблем автора на создаваемое им произведение. Как говорил Гойя по поводу своих фантасмагорических капричос, они позволяли «связать демонов в душе», снять конфликты и психическое напряжение, выплеснув их вовне. Проблема «личностного знания» [15] наиболее выражена в искусстве, где пристрастность мировосприятия художника является гарантом уникальности и индивидуальности произведения, которое может рассматриваться как материализованная форма проекции личности творца. Современные исследования искусства в психоанализе тяготеют к анализу творчества единичного автора и представляют собой «casestudy» – исследования единичного случая (Simonton; Youmans; Buck, Kardeman, Goldstein; Gabbard).

Личностная предыстория художественного поиска

Психоанализ, как и биографический метод (К. Buhler; Х. Томэ, Г. Зедльмайр, К.А. Абульханова-Славская; Н.А. Логинова), позволяет высветить личностную предысторию художественного поиска. Истоки

этого направления в отечественной психологии содержатся в работах Д.Н. Овсяннико-Куликовского и О. Герасимова, изучавших психологию личности известных писателей, опираясь на их автобиографические произведения. К методам психологического исследования художественного творчества относятся также анализ черновиков, предварительных вариантов и различных версий создаваемого произведения, дающие по аналогии с исследованиями мышления синхронические срезы процесса творческого поиска.

Процесс творчества может инспирироваться жизненными коллизиями творца

Процесс творчества во многом инспирируется жизненными коллизиями автора, его влюбленностями, другими эмоциями и страстями. Однако предложенная психоанализом модель гомеостатична, в то время как художник часто решает более глобальные проблемы, чем осознание своего Я, жизненного пути и снятия собственных неврозов, в пределе поднимаясь до трансцендентально-религиозных откровений. Вернее, для глубокого осознания, в том числе собственных жизненных проблем, требуется «прорыв в трансцендентальное». Введенное К. Юнгом понятие «архетип» отчасти позволяет рассмотреть и надындивидуальные аспекты творчества, где, по мнению, например, живописцев древнего Китая, «произведение выше творца» и он лишь средство трансляции божественного откровения. Но методы психологической науки еще не способны подняться до этих высот человеческого духа, тем не менее доступных в художественном творчестве.

Творец художественного произведения – индивидуальный субъект и коллективный субъект

К первому направлению можно отнести и психодиагностические методики различных художественных способностей человека. Под творцом, создателем художественного произведения мы понимаем не только индивидуального субъекта творчества, но и (в таких видах творчества, как театр, кино и телеискусство и т.п.) коллективного субъекта (сценариста, режиссера, актера), чья совместная деятельность по смыслоконструированию также может быть предметом анализа психологии искусства.

Анализ собственного текста художественного произведения

*Второе направление* связано с анализом собственного текста художественного произведения (будь то литературные, музыкальные или живописные произведения, балет, художественные фильмы, театральные постановки, архитектурные формы или иные пластические формы). Это направление *представлено прежде всего методами структурализма и семиотики* (М.М. Бахтин, П. Якобсон, В.Я. Пропп, Ю.М. Лотман, Р. Барт, М. Фуко, Ю. Кристева, У. Эко).

По большому счету структурализм в западном варианте апсихологичен. «Общим местом современного

литературоведения стала идея «смерти автора», разработанная Р. Бартом вслед за теорией «смерти субъекта» как центра смыслополагания М. Фуко. Принято различать субъекта создания художественного текста и «автора» как носителя различных культурных кодов, как «сложной функции дискурса». В этом разведении психологической личности творца и самореализующейся через человеческую личность многомерной культуры открывается, тем не менее, и возможность анализа личности автора как носителя совокупности знаемых текстов, обычаев, ритуалов, этно-культурных картин мира, вынося за рамки структуралистского исследования экзистенциально-психологическое ядро личности, ее ценностно-мотивационные и смысловые образования.

Элементы художественного произведения и система их отношений

Методы структурного анализа предусматривают выделения элементов художественного произведения и анализа системы их отношений. В пределе сукцессивный текст художественного произведения (литературный, музыкальный, театральной пьесы или художественного фильма) предстает в симультанной форме в наборе ролевых оппозиций, художественных и мифологических конструкторов или музыкальных лейтмотивов. Поскольку любой текст существует в рамках системного целого культуры как «текст в тексте», то к этому направлению могут быть отнесены и исследования религиозного и философского контекста создания и бытия художественного произведения, исследования преемственности и скрытого цитирования мифологических, религиозных, литературных, музыкальных, живописных сюжетов, а также взаимовлияния различных видов искусств в синкретическом восприятии.

Восприятие и понимание искусства

*Третье направление* связано с анализом восприятия и понимания произведения искусства реципиентом (слушателем, читателем, зрителем). Широкий диапазон методик – от объективных методов регистрации эмоциональных реакций (Б.А. Вяткин, Л.Я. Дорфман, А.Л. Готсдинер) или регистрации движения глаз (А.Л. Ярбус) в процессе восприятия произведения искусства до анализа понимания смысла произведения, описываемого с помощью формализованных опросников или неформализованных свободных изложений и сочинений на тему произведения. Сюда может быть отнесен и психосемантический подход к анализу восприятия произведения. Остановимся на этом подробно.

Психосемантический подход к произведению искусства

*Психосемантический подход* к исследованию личности реализует парадигму «субъектного» подхода к пониманию другого. Специфика психосемантического подхода

в этой области заключается в том, что исследователь обращается к произведению искусства через посредника – реципиента, ставит задачу увидеть, услышать, понять и пережить произведение с позиции зрителя, читателя, слушателя, описать произведение в его превращенной форме – форме события, опыта духовной жизни другого человека. Реконструкция субъективного инобытия произведения искусства осуществляется через построение субъективных семантических пространств, являющихся операциональной моделью сознания зрителя.

Семантические пространства как основа встраивания в мировосприятие другого

Семантические пространства выступают ориентировочной основой эмпатии (своеобразной нотной партитурой) для встраивания в мировосприятие другого человека (или для большей рефлексии собственного сознания, если использовать психосемантические методы в исследовании самосознания, совместив исследователя и испытуемого в одном лице).

Психосемантический подход к исследованию восприятия

В рамках психосемантического подхода к исследованию восприятия и понимания художественного произведения нами использовался, в частности, метод триадического выбора [16; 17], когда сопоставление персонажей художественного фильма «Сталкер» [6] позволило выделить систему конструкторов, в рамках которых зритель воспринимал эти персонажи. В рамках психосемантического подхода широко используется разработанный нами психосемантический метод «множественных идентификаций», где для построения семантических пространств используется прием описания литературных или киноперсонажей через их возможное поведение в предлагаемых обстоятельствах. Размещение в семантическом пространстве поступков образов значимых других, самого себя, образов современников, исторических или литературных персонажей позволяет встроиться в мировосприятие реципиента (зрителя, читателя), понять его систему ценностей, установок, личностных смыслов.

Метод множественных идентификаций

В рамках метода множественных идентификаций мы широко используем прием, когда поступки, через которые характеризуется персонаж, берутся непосредственно из сюжета самого художественного произведения. Другой предложенный нами психосемантический метод «атрибуции мотивов» – приписывания зрителями мотивов поступкам, совершаемым персонажами [5], позволяет реконструировать понимание зрителями внутреннего мира персонажей. Исследования показывают, что чем больше приятие, идентификация зрителя с персонажем, тем более многомерным и сложным оказывается приписываемая персонажу мотивационная

палитра поведения, тем более субъектным, а не объектным оказывается восприятие персонажа зрителем.

Психосемантические методы позволяют и оценить силу воздействия произведения искусства на зрителя через сопоставление семантических пространств зрителя *до* и *после* коммуникативного воздействия.

Понятие  
«художественный  
конструкт»

В рамках психосемантического подхода нами введено понятие художественного конструкта. Суть его в следующем. В рамках идей М.М. Бахтина полифонический роман рассматривается как полилог множества равноправных голосов персонажей, каждый из которых имеет собственную систему отсчета восприятия мира, свою правду жизни. В качестве реплик этого спора можно рассматривать и суждения, и поступки героев. В нашей логике, отталкиваясь от идеи Бахтина, мы рассматривали художественный конструкт как противопоставление жизненных позиций персонажей.

Автор произведения  
выражает идею, для  
которой еще нет  
понятия в языке

Используя язык персонажных образов (на оппозиции которых и возникает художественный конструкт), автор произведения выражает идею, для которой еще нет понятия в языке, или эта идея столь многоаспектна, что и не может быть выражена вербальным понятием, а требуются противопоставления неких символов, на уровень которых могут подниматься персонажные образы. Например, оппозиции Базарова и Кирсанова в романе И.С. Тургенева «Отцы и дети», Обломова и Штольца в романе И.А. Гончарова «Обломов», Раневской и Лопухина в «Вишневом саду» А.П. Чехова дают различные трактовки вектора направления движения российской жизни, нюансы, которые читатель прекрасно ощущает, но выразить понятийно которые – довольно трудная задача. Полифонический роман содержит множество таких конструктов. Одно только семейство Карамазовых (в романе «Братья Карамазовы» Ф.М. Достоевского), не говоря уже о столь ярких персонажах (самостоятельных смысловых системах отсчета), как старец Зосима, Великий инквизитор, молчащий Христос, содержит столько духовных оппозиций, что позволяет в рамках ментального пространства романа обсуждать, пожалуй, все животрепещущие проблемы духовной жизни России конца девятнадцатого века, а судя по тому глубокому интересу, который вызывает роман во всем мире и в настоящее время, то и проблемы всего человечества.

Система  
художественных  
конструктов

Система персонажных оппозиций (система художественных конструктов) выступает как симультанная структура замысла, которая затем разворачивается в повествовательном тексте. В нашем экспериментальном

исследовании было показано, что изменение картины мира читателя (представленной трансформацией его семантического пространства) осуществляется по линии художественных конструктов, проявляясь в увеличении их субъективной значимости (операционально выражаемой при построении семантического пространства как вклад фактора в общую дисперсию). В случае глубокого воздействия произведения искусства на духовный мир зрителя возможно также появление новых смысловых измерений (конструктов сознания) как присвоенных (интериоризированных) читателем художественных конструктов произведения.

### 3. Художественные конструкты как образующие смысла произведения искусства

Принцип  
конструктивизма

Философски-методологический принцип конструктивизма (как и исторически предшествующие ему конститутивный принцип Иммануила Канта и принцип конституирования Эдмунда Гуссерля) выделяет активность субъекта познания и творчества в создании картины мира, образа другого и самого себя. В отличие от принципа отражения (на котором базируется реализм и наивный материализм, а в художественном творчестве – социалистический реализм), полагающего онтологическую данность объекта познания, конструктивизм исходит из положения о соучастии по принципу кольцевой причинности субъекта в построении бытия и, как следствие этого активного соучастия, – в плюрализме истинности (то есть как возможности различных картин мира, так и различных жизненных миров). Бытие же при этом полагается как форма пристрастного существования человека в мире. Вместо бессубъектной «объективной действительности» объектом психологического рассмотрения и осознания у С.Л. Рубинштейна и его предшественника М. Хайдеггера оказывается «мир существования как мир человеческого страдания...» [16, с.19].

Мировосприятие  
обычного человека

Лидер конструктивизма в психологии Дж. Келли рассматривает мировосприятие обычного человека по аналогии с деятельностью ученого, где на основе личного опыта строятся те или иные гипотезы о мире, и, в свою очередь, исходя из собственной картины мира, субъект принимает решения и строит собственную стратегию поведения в этом мире. Как пишет Келли, «поведение человека канализируется по руслам тех конструктов, в которых происходит антиципация событий». Другими словами, поведение и поступки человека определены (и ограничены) системой когнитивных структур

Концепты как  
устойчивые сгустки  
смысла

его ментальности (куда включены как сознательные, так и бессознательные пласты картины мира).

Жиль Делез и Феликс Гваттари в работе «Что такое философия?» полагают, что функция миропознания – это создание концептов как «устойчивых сгустков смысла». Строительным материалом концепта выступают конструкторы. Для создателя теории личностных конструкторов Дж. Келли конструктор – это индивидуальная форма категоризации мира, себя, других людей. Операционально конструктор выступает как склейка ряда признаков в некий индивидуальный познавательный эталон. И если маленький ребенок утверждает, что «грязная рубашка теплее» (К. Чуковский «От двух до пяти»), или женщина, обратившаяся в семейную консультацию, полагает, что «все мужчины свиньи», то это их специфические жизненные конструкторы, нуждающиеся с позиции учителя или психотерапевта в трансформации. Специфическими конструкторами общественного сознания, присвоенными индивидом и ставшими его личностными конструкторами, могут быть и социальные стереотипы, фрагменты канонических текстов, афоризмы великих мыслителей, пословицы, поговорки и даже фрагменты рекламных текстовок, заменяющих в житейском сознании систему философского или религиозного мировоззрения.

Диалогическая  
природа сознания

Работами Л.С. Выготского, М.М. Бахтина, Ю.М. Лотмана была показана диалогическая природа сознания, где генезис высших психических функций рассматривается через интериоризацию социального взаимодействия, диалога человека со значимыми другими. Бахтиным [14] описана и особая форма художественного творчества, наиболее ярко проявившаяся в творчестве Ф. Достоевского, – так называемый полифонический роман, где каждый персонаж является полноценным равноправным голосом в полилоге, призванном найти и доказать собственную правду жизни. Пользуясь терминологией физической науки, можно было бы сказать, что каждый персонаж полифонического романа выступает некоей системой отсчета и, в отсутствии абсолютной системы координат (на которую, как правило, претендует позиция самого автора художественного текста), полифонический роман описывает релятивизм мировоззренческих миров, страстно стремящихся быть понятыми и услышанными. В качестве реплик этого спора можно рассматривать и суждения, и поступки персонажей. Отталкиваясь от идеи Бахтина, мы вводим понятие художественного конструктора как противопоставления жизненных позиций персонажей. Используя язык персонажных образов (на оппозиции которых и

возникает художественный конструкт), автор произведения выражает идею, для которой еще нет понятия в языке, или эта идея столь многоаспектна, что и не может быть выражена вербальным понятием, а требуются противопоставления неких символов, на уровень которых могут подниматься персонажные образы.

Персонажные  
оппозиции

Система персонажных оппозиций выступает как симультанная структура замысла, которая затем разворачивается в повествовательном тексте. В нашем экспериментальном исследовании [5] было показано, что изменение картины мира читателя (представленной трансформацией его семантического пространства) осуществляется по линии художественных конструктов, проявляясь в увеличении их субъективной значимости (операционально выражаемой при построении семантического пространства как вклад фактора в общую дисперсию). В случае глубокого воздействия произведения искусства на духовный мир зрителя возможно также появление новых смысловых измерений (конструктов сознания) как присвоенных читателем художественных конструктов произведения.

Парадигма  
субъектного подхода  
к пониманию  
другого

Развиваемый нами психосемантический подход к исследованию художественного творчества реализует парадигму «субъектного» подхода к пониманию другого. Специфика психосемантического подхода в этой области заключается в том, что исследователь обращается к произведению искусства через посредника – реципиента, ставит задачу увидеть, услышать, понять и пережить произведение с позиции зрителя, читателя, слушателя, описать произведение в его превращенной форме – форме события, опыта духовной жизни другого человека. Реконструкция субъективного инобытия произведения искусства осуществляется через построение субъективных семантических пространств, являющихся операциональной моделью сознания (в нашем случае) зрителя.

Знания не всякий  
раз хорошо  
структурированы

В любой содержательной области мировосприятия имеются некие знания, необходимые субъекту для жизнедеятельности и социальных взаимодействий, которые (если субъект не прошел специального образования в этой области), как правило, плохо структурированы и плохо осознаваемы. Эти знания житейского или обыденного сознания, в силу их малой осознанности самим субъектом, Дж. Брунер и П. Тагиури назвали имплицитными моделями личности. Категории сознания как наиболее общие значения (времени, пространства, причинности, ценности и т.п. (А.Я. Гуревич; В.С. Степин) образуют каркас этой имплицитной модели, опосредствующей восприятие и осознание некой содержательной области. Являясь сред-

ствами осознания, категории, как правило, не осознаются самим субъектом как таковые и выделяются в рамках рефлексии философского осознания или экспериментально-эмпирически в психосемантическом исследовании. В последнем случае перед субъектом ставится задача не интроспекции и рефлексии этих категорий, а использования их в «режиме употребления» (деятельности).

Субъект задействует свои системы категоризации

Субъект реализует какую-либо деятельность, сортирует объекты (например, произведения искусства), оценивая их по каким-нибудь шкалам, приписывает возможные мотивы поступкам персонажей, ставит в соответствие произведения одного вида искусства произведениям другого и т.д., то есть задействует свои системы категоризации, «имплицитные модели» в «режиме употребления». Получая на «выходе» исследования большую совокупность разного рода суждений (решений) респондента, как правило, организованную в разного рода базы данных (матрицы данных), исследователь с помощью процедур математической статистики «вытаскивает на свет» из этих баз данных те обобщения (категории), которыми неосознанно пользовался испытуемый, порождая эти частные суждения. Системы категорий при геометрическом представлении семантических пространств выступают как категориальные оси пространств, анализируемые объекты задаются как координатные точки внутри этих семантических пространств. Отдельные параметры семантических пространств являются операциональными аналогами различных параметров сознания испытуемого [5]. Семантические пространства выступают ориентировочной основой эмпатии для встраивания в мировосприятие другого человека (или для большей рефлексии собственного сознания, если использовать психосемантические методы в исследовании самосознания, совместив исследователя и испытуемого в одном лице).

Метод триадического выбора

В рамках психосемантического подхода к исследованию восприятия и понимания художественного произведения нами использовался, в частности, метод триадического выбора [17; 18], когда сопоставление персонажей художественного фильма «Сталкер» [6] позволило выделить систему конструкторов, в рамках которых зритель воспринимал эти персонажи. В рамках психосемантического подхода широко используется разработанный нами психосемантический метод «множественных идентификаций» [5], где для построения семантических пространств используется прием описания литературных или киноперсонажей через их возможное поведение в предлагаемых обстоятельствах.

Образы значимых  
других в поле  
семантического  
пространства

Размещение в семантическом пространстве поступков образов значимых других, самого себя, образов современников, исторических или литературных персонажей позволяет встроиться в мировосприятие реципиента, понять его систему ценностей, установок, личностных смыслов. В рамках метода множественных идентификаций мы широко используем прием, когда поступки, через которые характеризуется персонаж, берутся непосредственно из сюжета самого художественного произведения. Другой предложенный нами психосемантический метод «атрибуции мотивов» – приписывания зрителями мотивов поступкам, совершаемым персонажами, позволяет реконструировать понимание зрителями внутреннего мира персонажей. Исследования показывают, что чем больше приятие, идентификация зрителя с персонажем, тем более многомерным и сложным оказывается приписываемая персонажу мотивационная палитра поведения, тем более субъективным, а не объективным оказывается восприятие персонажа зрителем.

Произведение  
искусства  
как задача  
на личностный  
смысл

Произведение искусства представляет собой задачу на личностный смысл, на понимание смысла бытия, выраженную языком образов и эмоций, поставленную перед собой творцом художественного произведения, решение которой рефлексировается самим автором посредством созданного им художественного текста и транслируется другим людям как продукт духовной работы по пониманию мироустройства, выполненной в рамках новой, отличной от стереотипной, системы категоризации. Последние годы в отечественной психологии появился ряд монографий последовательно разрабатывающих теорию психологии искусства (В.М. Аллахвердов; Л.Я. Дорфман).

Художественный  
конструкт

Понятие художественного конструкта введено нами на пересечении двух подходов к изучению личности и творчества [19]. Первый связан с именем Дж. Келли и его теории личностных конструктов, где в рамках когнитивной и экзистенциальной теорий личность человека рассматривается через специфику ее форм категоризации мира, других и себя. Дж. Келли на основе представлений о языке как системе бинарных оппозиций вводит понятие личностных конструктов как систематических бинарных оппозиций (не сводимых к антонимии естественного языка), которые строит, создает сам человек в ходе своего познания мира и себя. Через призму этой системы конструктов (своеобразных рельсов для восприятия и мышления) человек не только воспринимает и осознает себя, мир, произведения искусства, но и, согласно постулату, сформулированному Дж. Келли, действует

в этом мире. Так, согласно постулату Дж. Келли, человек действует в рамках тех же личностных конструктов, в рамках которых воспринимает (антиципирует) мир. Это положение фактически соответствует положению С.Л. Рубинштейна о «единстве сознания и деятельности», согласно которому субъект действует в мире на основе когнитивных структур, присущих его сознанию. Личностные конструкты Дж. Келли фактически специфицируют индивидуальный внутренний язык человека. Язык же, как отмечал М. Хайдеггер, «дом бытия».

Художественный  
конструкт  
и полифония

Другая традиция, лежащая в основе введенного нами понятия «художественный конструкт», связана с именем М.М. Бахтина и его теорией «полифонического романа»[4]. На материале творчества Ф.М. Достоевского М.М. Бахтин выделяет особый жанр многоголосного художественного произведения, где каждый литературный герой выступает собственной системой отсчета в многомерном восприятии мира, имеет свою систему ценностей, свою жизненную правду. Ф.М. Достоевский в своем творчестве построил своеобразную литературную теорию относительности, где нет привилегированной, исходно «правильной жизненной позиции» (которой обычно придерживается сам писатель) и где литературные персонажи ведут нескончаемый диалог о правде и истине в рамках индивидуального богоискательства. Репликами такого диалога являются не только слова, но и действия персонажей. И художественное тело «полифонического романа», согласно логике М.М. Бахтина, можно расслоить на множество бинарных диалогических пар, представив диахронический, развернутый во времени сюжет художественного произведения в виде синхронической системы бинарных оппозиций персонажей.

Смысловое  
содержание  
и художественный  
конструкт

Смысловое содержание, которое возникает на оппозиции, противопоставлении личности персонажей художественного произведения и их «жизненной позиции» («правды») я называю художественным конструктом. Например, ведущим художественным конструктом маленьких трагедий А.С. Пушкина «Моцарт и Сальери» будет не описание личности Моцарта или Сальери в понимании А.С. Пушкина, а выделенная им новая характеристика человеческой личности, заданная оппозицией Моцарта (как гения интуиции и спонтанного творчества, данных от Бога) и Сальери (как таланта от трудолюбия и рационального мышления, «поверяющего алгеброй гармонию»).

Художественный  
конструкт задается  
оппозицией образов

Художественный конструкт задается оппозицией образов (в нашем случае литературных персонажей) и не сводим к вербальным понятиям, которые впоследствии

могут возникнуть как вербальные ярлыки, дав жизнь новым понятиям естественного языка. Примером выделения художественных конструкторов на материале восприятия художественных фильмов может служить наше исследование, проведенное вместе с О.Н. Сапсоловой, фильма Н.С. Михалкова «Сибирский цирюльник» [5].

В более широкой трактовке художественные конструкторы возникают в творчестве писателя, художника, поэта, музыканта, архитектора как новые измерения бытия на основе образных оппозиций языка персонажных образов, визуальных символов, ритуального поведения, музыкальных или архитектурных форм.

- 
1. Бергсон А. Творческая эволюция. – М., 2006.
  2. Лотман Ю.М. Семиосфера. – СПб., 2000.
  3. Налимов В.В. Вероятностная модель языка. – М., 1974.
  4. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. – М., 1979.
  5. Петренко В.Ф. Основы психосемантики. – 2-е изд. – М. 2005.
  6. Петренко В.Ф. Введение в экспериментальную психосемантику: исследования форм репрезентации в обыденном сознании. – М., 1983.
  7. Шпенглер О. Закат Европы. – М., 2009.
  8. Долгин А.Б. Экономика символического обмена. – М., 2006.
  9. Шахназаров Г.К. Postshok или роковое расставание с прошлым. – М., 2001.
  10. Фестингер Л. Теория когнитивного диссонанса. – СПб., 1999.
  11. Кандинский В.В. О духовном в искусстве. – М., 1992.
  12. Сидерский А.В. Третье открытие силы. – М., 2005.
  13. Гоффлер Э. Третья волна. – М., 2010.
  14. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М., 1986.
  15. Полани М. Личностное знание: На пути к посткритической философии. – М., 1985.
  16. Рубинштейн С.Л. Человек и мир. – М., 1973.
  17. Келли Дж. Теория личностных конструкторов. – СПб., 2000.
  18. Франселла Ф., Баннистер П. Новый метод исследования личности. – М., 1987.
  19. Петренко В.Ф. Многомерное сознание: психосемантический подход. – М., 2010.
-