

Ефим Крупник

ПСИХОЛОГИЧЕСКОЕ ВОЗДЕЙСТВИЕ ИСКУССТВА НА ЛИЧНОСТЬ*

Взаимодействие
искусства и
личности

Воздействие искусства на личность – акт не односторонний, а двусторонний, поскольку он представляет собой активное взаимодействие художественного произведения и личности. Если характер потребностей человека не соответствует социальным функциям искусства, а восприятие не адекватно его природе, то воздействия искусства не происходит, его преобразующая роль в духовном развитии общества и личности оказывается нереализованной. По известному выражению К. Маркса, искусство при условии нехудожественного к нему отношения оказывается тем железнодорожным полотном, по которому не ходят поезда.

Теория в рамках
«онтологии самого
искусства»

Попытка решить проблему воздействия искусства на личность «сверху» принадлежит функциональной теории искусства, которая давно и активно разрабатывается в эстетике. Представители этого направления решали проблему социального статуса искусства, выявляя все многообразие социальных функций художественного произведения. При этом делалось допущение, что само существование социальных функций искусства необходимо определяет и само воздействие искусства, т.е. проблема воздействия искусства разрабатывалась функциональной теорией лишь в рамках «онтологии самого искусства».

Столь односторонний подход к проблеме вынуждал многих представителей этой теории делать вывод о том, что типология функций искусства предполагает создание соответствующей типологии личности. Именно личность, утверждали они, является другим (противоположным художественному произведению) функциональным полюсом, который определяет характер воздействия искусства. Однако социально-психологическую природу личности, взаимодействующей с искусством и играющей роль второго функционального полюса в этом взаимодействии, представители функциональной теории искусств-

* Статья написана при поддержке Российского гуманитарного научного фонда. Проект № 01-06-000-72а.

Исследования
в рамках «онтоло-
гии потребителя»

Подход на основе
«онтологии
художественного
сознания лично-
сти»

ва не выяснили до конца. Были попытки решить эту проблему в области психологии искусства (Выготский Л.С.).

Изучение личности в ее отношении к искусству относится скорее к так называемым «инструментальным», преимущественно конкретно-социологическим и социально-психологическим исследованиям, прагматичным в своих установках и экспериментальным по способу изучения. Однако в своем большинстве эти исследования рассматривали читателя, зрителя и слушателя изолированно от специфики самого искусства и способностей его восприятия, т. е. в рамках «онтологии потребителя». Таким образом, в изучении проблемы воспитательного воздействия искусства на личность создалась ситуация, в которой теоретико-философские исследования проблемы «сверху», идущие от искусства к потребителю, не интегрировались с экспериментальными исследованиями «снизу», идущими от потребителя к искусству.

Сложность осуществления целостного подхода к проблеме заключалась в том, что обозначенные направления исследований принадлежали к разным по теории и по методике научным областям знания. Но, как показывает исторический анализ конкретно-социологических и психологических работ, изучающих взаимодействие искусства и личности, главная причина дезинтеграции исследовательских линий состояла в том, что эта проблема могла найти свое решение только на уровне более общего философско-психологического метаподхода, который рассматривает личность, взаимодействующую с искусством, в ее отношении к искусству, т. е. в органическом и диалектически противоречивом единстве общих, неспецифических ее проявлений по отношению к искусству и специфических особенностей его восприятия. Основой такого подхода может быть «онтология художественного сознания личности», предполагающая совершенно особый способ рассмотрения проблемы. Воспринимающий искусство должен рассматриваться психологической эстетикой не в самом искусстве и не вне искусства, поскольку он является особой психологической реальностью, имеющей свои закономерности, реализующиеся в «практике» его художественного сознания. Именно в этом качестве художественное сознание — это то внутреннее психологическое условие, которое опосредует воздействие искусства на личность.

Широкий аспект решения проблемы воспитательно-го воздействия искусства на личность предполагает, во-первых, теоретико-экспериментальное изучение специ-

фики художественного отношения, во-вторых, исследование взаимодействия художественного и общего развития личности и, в-третьих, определение психолого-педагогических условий формирования художественного сознания.

Теоретико-экспериментальное изучение художественного сознания личности

В настоящей статье мы попытаемся рассмотреть лишь первую задачу обозначенной проблемы — теоретико-экспериментальное изучение специфики художественного сознания личности.

Известны по меньшей мере два подхода к изучению художественного сознания личности: социологический, изучающий «локальный слой» художественного сознания, реализующийся в ценностном ориентировании личности, и эстетико-философский, рассматривающий художественное сознание в таких категориях, как эстетический вкус, эстетическое чувство, эстетический идеал и т. д.

Если первый подход, обладая мощным исследовательским потенциалом, ощущает острый дефицит теоретических посылок, то второй пока не в состоянии выйти за пределы философских дефиниций, которые непосредственно непереводимы на язык конкретно-экспериментальных исследований.

Структурно-функциональный анализ категорий художественного сознания

В этой ситуации необходим подход, располагающий возможностью переводить объясняющие феноменологию художественного сознания теоретические понятия на рельсы экспериментального исследования. Таким подходом, с нашей точки зрения, является структурно-функциональный анализ категорий художественного сознания. Этот подход рассматривает художественное сознание как целостную структуру, для которой характерно уровневое строение по принципу иерархических связей и взаимодействий.

Исследование соотношения теоретического, рефлектирующего уровня художественного сознания и уровня обыденного, утилитарного показало, что в его структуре даже в абстракции трудно провести границу между этими двумя «стратами». Отношение обыденного и теоретического уровней художественного сознания носит непосредственно-опосредованный характер. Оно является идеологическим уровнем по отношению к обыденному и обыденным по отношению к теоретическому. Эта его особенность наиболее полно проявляется в природе художественного образа.

Художественный образ – структурная единица

Художественный образ, обладая всеми основными свойствами художественного сознания, может рассматриваться как его структурная единица. Структурно-

функциональный подход к изучению художественного сознания заключается в анализе именно такой единицы, ибо она моделирует особенности, присущие художественному сознанию в целом.

В изучении специфики художественного сознания важно выбрать наиболее адекватный аспект исследования художественного образа. Мы остановились на эстетико-семантическом аспекте, утверждающем метафорическую природу художественного образа, его бинарную структуру, диалектически противоречивую двойственность, обуславливающую как амбивалентность, так и парадоксальность художественного сознания.

Метафорическое видение действительности

Центральный механизм метафорического видения действительности заключается в особом переносе, возникающем в результате перевода означаемого посредством означющего из практического плана (денотация) в «мифический» (коннотация) план при помощи эксплицитного или имплицитного сравнения. Следовательно, в смысловой структуре метафорического видения сосуществуют два плана: переносное значение и прямое значение. Переносное значение образует скрытый, внутренний, иносказательный план художественного сознания, прямое представляет собой его обычный смысл. При объединении, точнее — сопряжении этих двух планов происходит «самозарождение» художественной микро-модели индивидуально-авторского видения мира.

Метафорическое освоение действительности как центральный механизм художественного сознания личности, обладая неограниченными возможностями в сближении, в неожиданном уподоблении самых различных предметов и явлений по-новому осмысливать мир, способно вскрыть, обнаружить его внутреннюю природу, показывая тем самым «высшую правду» и «высший смысл» человеческого существования.

Сопряжение двух значений — прямого и переносного — происходит не в их качественной раздельности, как в обычном сравнении, а сразу дается в новом нерасчленном единстве художественного образа.

«Парадоксальный мир не противостоит реальному»

Вот почему в мире сознания художника «цветут черные пионы, камень оживает, а живая плоть получает свойства камня, здесь мгновения останавливаются на века, а целая жизнь порой уплотняется в сгусток, измеряемый минутами, здесь сквозь житейскую мусть слышен звон весеннего ветра, а «тучные радости» дышат смертью и тлением. И этот парадоксальный мир не противостоит реальному — он его выражает» [1].

Механизм сопряжения иносказательного и обычно плана художественного сознания и, следовательно, «самозарождения» художественного видения мира возникает за счет двух фундаментальных, противоположно направленных, динамических процессов, характеризующих личность творящего или воспринимающего искусство: «внехудожественного» и «художнического».

Растворение себя
в другом

«Внехудожественный» процесс сознания художника почти совмещается с душевными переживаниями любой личности, не только художника. Это — сопереживание, сочувствование горестям и радостям людей, выход за пределы своего «Я» и погружение в окружающий мир другого человека, растворение всего себя в другом.

«Объективация»
себя через «дру-
гое»

«Художнический» процесс — это «объективация» себя через «другое», преодоление замкнутости своей личности посредством второй искусственно создаваемой реальности, «перестраивание» 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» переживаний художника. Этот второй мир, творимый художником, действительно «внеположен» самому творцу и имеет тенденцию к отторжению, автономии и самоценности.

Идентификация и
обособление
художественного
сознания и
реальности

В результате первой, «внехудожественной» динамической тенденции художник проникает в ближайшее предстоящее перед ним, как в свое родное, выходит в сферу всеобщего, универсального и «внемлет неба содроганье...». В результате второй — художник обособляется от своего «обыденного Я», его личность обобщается, становится «созерцательной», «теоретической». В этом смысле художник как бы «отстраняется» от действительности, которую он создал, предоставляя ей известную спонтанность развития и ощущая зачастую ее сопротивление авторской воле.

Основной сокровенный динамический «нерв» сознания художника заключается в диалектическом опосредовании этих двух (внехудожественной и художнической) антиномических тенденций, развивающихся в противоположных направлениях и стремящихся к завершающей точке, в которой возникает эффект художественного творчества, или творческий акт художественного сознания.

Диалектика худо-
жественного созна-
ния воспринимаю-
щего искусство

Воспринимающий произведение искусства повторяет «в снятом виде» всю сложность диалектики и динамики художественного сознания художника, реализованную и объективированную в произведении иску-

ва, и в то же время приобретает специфику ценителя произведения искусства, для которой в значительной мере характерно созерцание и наслаждение его совершенством. Диалектика художественного сознания воспринимающего искусство заключается в том, что процесс сопереживания неразрывно связан и сопрягается с диаметрально противоположным процессом созерцания художественной формы в ее гармонии, совершенстве и завершенности. Динамика художественного сознания воспринимающего искусство состоит в том, что эти два диалектически противоречивых процесса, опосредуя друг друга, создают то «стереоскопическое» или бинарное видение произведения искусства, которое, по сути дела, и составляет художественное отношение к художественному произведению.

«Двойное осознание образов искусства»

Советский философ В.Ф. Асмус говорит о необходимости двух планов в художественном сознании воспринимающего искусство, или «двойного осознания образов искусства» [2].

Первый план настраивает воспринимающего на художественное произведение как на непосредственную реальность, «кусочек жизни». И чем сильнее эта установка сознания, тем ярче эмоциональная отзывчивость «реципиента», тем активнее его сопереживание и соучастие в той жизненной коллизии, которую показал автор, тем очевиднее его «перенесение» в мир, показанный художником. Второй план по своей функции противоположен первому. В силу его действия воспринимающий должен сознавать, что показанный автором посредством искусства кусочек жизни не есть все же непосредственная жизнь, а есть только ее образ.

Следовательно, полноценное действие второго плана связано прежде всего со способностью ощущать художественную форму и знанием специфики языка произведения искусства.

Условие полноценного восприятия художественного произведения

Если перестает действовать первый план, восприятие лишается живого эстетического чувства и превращается в суррогат эстетического наслаждения. Отсутствие в художественном сознании индивида второго плана делает его эмпиричным, наивно-инфантильным, лишаящим субъекта представления об особой и сложной специфике искусства. Полноценное восприятие художественного произведения возникает лишь при условии одновременного действия двух планов художественного сознания воспринимающего искусство, в результате которого появляется эффект видения художественного образа. Воспринимающий одновременно видит, что движу-

щиеся в поле его зрения образы — образы жизни, и понимает, что это не сама жизнь, а только ее художественное отображение [3]. Как только эта стереоскопичность видения разрушается и установка сознания становится «монокулярной», восприятие произведения искусства теряет свою специфику.

Эмпатия, рефлексия и метаморфозы — основа художественного сознания личности

Сказанное по поводу сложной, диалектически противоречивой динамики художественного сознания личности подводит к выводу, что ею управляют по меньшей мере три фундаментальных личностных механизма: эмпатия, рефлексия и механизм преобразования (метаморфозы) как метамеханизм, регулирующий соотношение и превращение первых двух.

Интроекция как метод изучения художественного сознания

Наиболее распространенным методом изучения психологических механизмов художественного сознания как художника, так и «потребителя», ценителя искусства, является интроекция самих носителей сознания, отражающаяся в воспоминаниях, мемуарах, дневниковых записях, отзывах и т.д.

Авторские методики

В нашем исследовании психологических механизмов художественного сознания были использованы две оригинальные методики: методика «двойной стимуляции» и методика «экспериментальной деформации».

Методика «двойной стимуляции»

Характерная особенность методики «двойной стимуляции» (набор корней деревьев различной конфигурации) заключалась в том, что она не только диагностировала способность восприятия образа, но и стимулировала в элементарной форме творческий процесс создания художественного образа.

Созданный образ и был, с нашей точки зрения, той «единицей», которая моделировала в снятом виде все основные свойства художественного сознания личности, процессуально представлявшие собой коммуникативные фазы — установочные компоненты (эмоциональность, активность и адекватность отношения), перцептивное «ядро» с его динамическими и структурными характеристиками (целостность, взаимодействие деталей, сенсорность и т.д.) и критериями оценивания образа воображения (эстетические, эмоционально-эстетические и эмоциональные).

Исследования показали, что у различных испытуемых преобладал разный тип установки. Так, испытуемые с преобладанием эмоциональной доминанты говорили: «Где Вы взяли такие интересные корни?» и т.п. Испытуемые, у которых эмоциональная реакция подкреплялась активностью восприятия, стремились к многокурсовому рассмотрению тест-объекта. Испытуемые

с адекватной, художественно-творческой установкой прибегали к ассоциациям, лежащим преимущественно в рамках конфигурации заданного «корня», а те, кто были склонны к неадекватному отношению, – к ассоциациям, не имеющим ничего общего с характером и фактурой предъявленного тест-объекта.

На перцептивной стадии художественный образ формировался в основных «модальностях»: динамичности, которая определяла взаимодействие компонентов образа, целостности, определяющей замкнутую систему *gestalta*, сенсорности, реализующейся в ощущениях объема, пространства, веса и даже температуры, и художественно-смысловой концепции воображаемой «картины». На стадии оценивания формировалось художественно-эстетическое отношение к объекту: «корень» грациозный, изящный, нежный, веселый, грустный и т.д.

Мы пришли к выводу, что воображаемый образ формируется в результате взаимодействия фазы установки, собственно перцептивной фазы и оценочного суждения и наиболее полной завершенности таких характеристик образа, как динамичность, целостность, дифференцированность и сенсорная «обеспеченность». Итогом всей структурно-динамической «коллизии» творческого воображения является его художественно-смысловая осознанность.

Методика «экспериментальной деформации»

Основным подходом к изучению психологических механизмов воздействия искусства на личность является изучение метафорического свойства художественного образа, уровня его иносказательности. Диагностический принцип методики «экспериментальной деформации» был подсказан Л.С. Выготским, который писал: «...всякая деформация материала есть вместе с тем и деформация самой формы. И мы начинаем понимать, почему именно художественное произведение безвозвратно искажается, если мы его форму перенесем на другой материал. Эта форма оказывается на другом материале уже другой» [4]. И кроме того: «Операция, которую надо проделать, чтобы убедиться в значимости материала, совершенно аналогична с той, посредством которой мы убеждаемся в значимости формы. Там мы разрушаем форму и убеждаемся в уничтожении художественного впечатления; если мы, сохранив форму, перенесем ее на совершенно другой материал, мы опять убедимся в искажении психологического действия произведения» [5].

Методика «разрушения» (*Zerstörung*) заключается в последовательной деформации художественного произведения. При этом исследуется изменение эстетиче-

ских ощущений, ценности и возможности опознавания произведения в зависимости от степени разрушения. В нашем исследовании испытуемым предлагались черновые варианты, эскизы, наброски партитур, по которым можно было проследить путь художника к окончательной версии своего произведения. В инструкции от испытуемых требовалось построить иерархию вариантов с нарастающим художественным эффектом, которая соответствовала творческим исканиям художника.

Смысловая структура как слияние прямого и переносного значения

Исходя из теоретических представлений об уподоблении как центральном механизме художественного сознания личности, мы рассматривали его смысловую структуру как органическое слияние двух планов: переносного значения, являющегося частью контекста и образующего внутренний, скрытый план смысловой структуры, и прямого значения, противоречащего контексту и образующего внешний, явный план.

В развитой структуре художественного сознания между этими двумя планами существует определенная дистанция или «интервал подобия», аккумулирующий в себе «энергию значений» художественного произведения или энергию воздействия произведения искусства на личность.

«Реальный план» художественного сознания, воспринимающего искусство, отсылает его к самому предмету изображения, к его «натуральному смыслу»; переносный, иносказательный план указывает на внутреннюю форму произведения, на присутствие в нем художника, творческой личности, по-своему преобразующей предмет, т. е. создающей художественный образ предмета. Интервал между тем и другим определяет смысл этого преобразования и, следовательно, эффект воздействия на воспринимающего. Посредством смыслообразующей зоны в пределах «интервала подобия» создается энергия воздействия искусства на личность воспринимающего, открывающая перед ним «высшие смыслы», как сказал поэт Д. Самойлов, «смыслы высшего порядка».

Методика «экспериментальной деформации» предусматривает «ступенчатое» сокращение «интервала подобия» между реальным и иносказательным планом художественного произведения и, следовательно, снижение энергетической напряженности художественного образа и его возможности воздействия на воспринимающего.

Участники эксперимента

В эксперименте участвовало более 500 испытуемых различного социального положения и возраста: представители художественной и творческой интеллигенции —

искусствоведы, литературоведы, художественные критики, писатели, художники, музыканты, актеры, режиссеры, преподаватели консерватории им. М.И. Глинки, Новосибирского художественного училища и учащиеся средних школ Москвы, Новосибирска и сельских школ Третьяковского района Алтайского края.

Ход эксперимента

В ходе эксперимента отдельно изучались уровни способности воспринимать:

1 – литературный образ (с помощью шести версий притчевого этюда Р. Акутагавы «Ночь», который последовательно «ступенчато» «редуцировался» до беллетристической «зарисовки»);

2 – поэтический образ посредством парного выбора, состоящего из пяти пар стихотворений, в котором одно стихотворение принадлежало перу известных советских поэтов (Д. Самойлову, Л. Мартынову, А. Твардовскому), а другое – являлось экспериментальной стилизацией, идентичной по теме, но с редуцированным («разрушенным») метафорическим «слоем» и содержанием, вызывающим широкий спектр положительных эмоций);

3 – живописный образ (с помощью шести «версий» картины Ван-Гога «Стул Винцента», редуцированной по степени законченности и завершенности изображенного на ней художественного образа, а также художественно-смысловой наполненности авторского замысла);

4 – музыкальный образ (с помощью трех «версий» прелюдии Лядова № 3 опуса 40, в которых последовательно гармоническая схема «очищалась» от мелодических «наслоений», неаккордовых звуков и т. д., чем достигалась редукция целостного музыкального образа, его динамики и драматургии).

Художественный образ восприятия – результат диалектического взаимодействия сопереживания, рефлексии и созерцания

В ходе эксперимента было выявлено, что художественный образ восприятия является результатом диалектического опосредования двух основных динамических тенденций художественного сознания: с одной стороны, сопереживания или «перенесения», а с другой – рефлексии и созерцания. Эти две тенденции художественного сознания имеют противоположную «векторную» направленность, однако взаимно «погашаются» в диалектически противоречивой его динамике.

Эмпатия личности, воспринимающей искусство, есть вживание не в реальную ситуацию, как это имеет место во всех других «неспецифических» вариантах идентификации, а в воображаемую ситуацию, в которой, с одной стороны, «реальное чувство» «развоплощается» и претворяется в противоположный себе процесс созерцания, наслаждения художественно-содержательной

формой, а с другой — «технологическая» практика сознания приобретает одухотворенность творческого деяния. В своей книге «Психология искусства» Л.С. Выготский отмечает, что существуют два типа искусства и два типа воспринимающих его: «Для одних преобладающее значение имеет созерцание, для других — чувство, и наоборот» [8].

Однако полноценным, истинно художественным образом восприятия является такой продукт художественного сознания, в котором сочетаются и опосредуются «реальное», «натуральное» чувство воспринимающего искусство и его созерцание, рефлексия по поводу художественного совершенства произведения искусства.

Только благодаря «сосуществованию» и диалектической «антиномичности» этих двух процессов возникает бинарность, амбивалентность и парадоксальность художественного видения произведения искусства.

Л.С. Выготский писал: «...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» [9].

Действительно, всякое художественное произведение вызывает непременно противоположные чувства и приводит к их короткому замыканию и уничтожению. Это и есть истинный эффект воздействия художественного произведения, вызывающего катарсис и преобразующего личность воспринимающего. Именно об этой амбивалентности и парадоксальности переживания говорили испытуемые, отдавшие предпочтение произведениям искусства. И именно в этом случае можно предположить, что потенциальные возможности художественного произведения становятся реальным фактором воспитывающего воздействия на личность. Однако катарсис — сложнейший и тяжелейший «труд души», вызывающий глубокое потрясение личности и совершающий перестройку ее структуры, преобразующий и гармонизирующий личность.

Между тем по данным проведенного эксперимента отмечается некоторая тенденция к «избеганию катарсиса», тяготение к «упрощенным» художественным моделям, предпочтение «китчевых» конструкций, обеспечивающих эмоциональный комфорт, психологическую релаксацию и снимающих психическое напряжение.

Истинно художественные произведения, требующие глубоких противоречивых переживаний, предпочитают-

Катарсис —
тяжелейший «труд
души»

Избегание катар-
сиса

Катарсическая
реакция гармони-
зирует личность

ся незначительной группой испытуемых, тяготеющих к иносказательности, выразительности, энергетической напряженности художественного образа и стремящихся к «прорыву» в экзистенциальные сферы. Именно они и оказались, по данным исследования, способны и к амбивалентности чувств, и к парадоксальности восприятия произведения искусства.

Диалектически противоречивая сложность художественного сознания личности, обеспечивающаяся такими фундаментальными психологическими механизмами, как эмпатия, рефлексия и механизмом преобразования (метаморфозы), и создавала условия для катарсической реакции. Последняя, как известно, возвышает и гармонизирует личность, воспринимающую искусство.

-
1. *Дмитриева Н.Л.* Диалектическая структура образа // Вопросы литературы. 1966. №6. С. 73–84. С. 84.
 2. *Асмус В.Ф.* Вопросы теории и истории эстетики. М., 1968.
 3. Там же.
 4. *Выготский Л.С.* Психология искусства. М., 1968. С. 83–84.
 5. Там же. С. 81–82.
 6. *Мартынов Л.* Собр. соч.: В 3 т. М., 1976. Т. 1. С. 437.
 7. *Акутагава Р.* Паутинка. Новеллы. М., 1987. С. 452.
 8. *Выготский Л.С.* Психология искусства. М., 1968. С. 267.
 9. Там же. С. 315.

