

И. В. Лопаткова <https://orcid.org/0000-0002-3831-2451>

Психотехнологические возможности восприятия произведения искусства

Для цитирования: Лопаткова И. В. Психотехнологические возможности восприятия произведения искусства // Ярославский педагогический вестник. 2020. № 6 (117). С. 146-156.
DOI 10.20323/1813-145X-2020-6-117-146-156

Статья посвящена обоснованию психотехнологических возможностей восприятия произведения искусства в направлении психотерапии, психокоррекции, психологического сопровождения формирования и развития психических свойств, качеств личности. Художественное восприятие произведений искусства рассматривается в статье в качестве стимула и механизма для инициации необходимых для адаптации, социализации, формирования и развития личности процессов идентификации, самоактуализации, рефлексии и др. Приводится сравнительный анализ подходов ученых к пониманию содержания психотехнологии, делаются выводы о том, что психотехнология является целостным, целенаправленным и продуманным способом воздействия на психику человека (группы людей). В соответствии с этим выводом выносятся предположение о психотехнологических свойствах художественного восприятия, которое трактуется как интеллектуально-эмоциональный комплекс впечатлений, мнений, суждений о художественном образе произведения искусства, литературы, декоративно-прикладного творчества, в целом культуры. Анализируя эмпирические данные о восприятии и его результатах или последствиях, например, соотнесения со своей личностью, событиями своей жизни, влиянии на нее, воплощении героев романа в произведениях собственного творчества, образов романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита», автор приходит к выводу о психотехнологических возможностях художественного восприятия как способа взаимодействия, интегрирующего элементы окружающего мира и значимые элементы внутреннего мира личности, включающие экспликации прошлого, настоящего и будущего, социального и личностного, соотнесенного с воспринятым художественным образом и обогащенного личностным содержанием в процессе его восприятия. Рассматриваются такие элементы художественного восприятия, как эмоциональная реакция (в совокупности ее элементов), личностная интерпретация (как процесс соотнесения своей понятийной системы с системой, предложенной автором). В статье приводятся некоторые результаты экспериментальных исследований и экспозиции авторских вариантов использования художественного восприятия в качестве психотехнологии.

Ключевые слова: художественное восприятие, художественный образ, психотехнология, деятельность, личность, формирование, развитие, метод.

I. V. Lopatkova

Psychotechnological possibilities in perception of a work of art

The article is devoted to the substantiation of the psychotechnological possibilities of perceiving a work of art in the direction of psychotherapy, psychocorrection, psychological support for the formation and development of mental properties, personality traits. The artistic perception of works of art is considered in the article as an incentive and mechanism for initiating the processes necessary for adaptation, socialization, personality formation and development, identification, self-actualization, reflection, etc. A comparative analysis of scientists' approaches to understanding the content of psychotechnology is given, and conclusions are drawn that psychotechnology is a holistic, focused and thoughtful way of influencing the human psyche (groups of people). In accordance with this conclusion, an assumption is made about the psychotechnological properties of artistic perception, which is interpreted as an intellectual-emotional complex of impressions, opinions, judgments about the artistic image of a work of art, literature, arts and crafts, culture as a whole. Analyzing empirical data on perception and its results or consequences, for example, correlation with one's personality, events of one's life, influence on it, embodiment of the heroes of the novel in the works of its own creativity, images of the novel by M. A. Bulgakov «Master and Margarita», the author comes to the conclusion about the psychotechnological possibilities of artistic perception, as a way of interaction integrating the elements of the world and significant elements of the inner world of the person, including explications of the past, present and future, social and personal, correlated with perceived artistic image and enriched with personal content in the process of its perception. We consider such elements of artistic perception as an emotional reaction (in the totality of its elements), personal inter-

pretation (as a process of correlating one's conceptual system with the system proposed by the author). The article presents some results of experimental studies and exposure of copyright options to use artistic perception as psychotechnology.

Keywords: artistic perception, artistic image, psychotechnology, activity, personality, formation, development, method.

Актуальность и постановка проблемы

Актуальность проблемы данной статьи определяется необходимостью определения возможностей художественного восприятия как инструмента психоконсультирования, психотерапии, психокоррекции. Некоторые теоретические основания уже приведены в предыдущих статьях данного цикла, но проведенные теоретические и эмпирические изыскания показывают необходимость выделения художественного восприятия в отдельный предмет исследования.

В основе названия данной статьи соотнесение двух понятий – психотехнологии и художественного восприятия. И первое, и второе содержат в своей основе процессуальность. Психотехнология – комплексный процесс применения способов (методов), направленных на трансформацию психологического содержания субъекта воздействия. Например, психологические технологии развития личности: комплекс приемов, направленных на изменения в самосознании, самовосприятии и самоактуализации личности, который применяется в психологическом консультировании, коучинге и т. д. Приведем несколько определений понятия, наиболее распространенных в научной литературе в последние годы: «совокупность методов и приемов прикладной психологии, направленная на решение определенной задачи» [Викисловарь, 2019].

Психотехнология – это организованная и продуктивная деятельность людей в различных сферах социальной практики, ориентированная на эффективное решение психологических задач с заранее определенным социальным эффектом и представляющая собой совокупность приемов, средств и методов психологического воздействия и влияния, объединенных определенным алгоритмом их применения [Узлов, 2011, с. 32-42]. *Психотехнология* – наука о практическом использовании психологических техник управления людьми [Студопедия, 2014, с. 3].

Психотехнология рассматривается изначально вне данного термина, но содержательно определяет его содержание [Асмолов, 1984; Берн, 2013]. При прочтении данного текста интересным оказался парадокс: с одной стороны, в качестве приоритета заявлено управление людьми, с другой – защита людей от психологического воздействия.

Запомним его, так как восприятие произведений искусства и в целом художественное восприятие обладает и защищающей, и проясняющей, и активизирующей, и, в какой-то мере, управляющей функциями.

Приведем пример: образ Мастера из романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» для некоторых читателей мог стать открытием в понимании сущности писательской (авторской) деятельности, предполагающей отречение от реальной жизни, самоотдачу и посвящение. Об этом свидетельствует хотя бы безымянность героя, то, что он не помнит предыдущей жизни, имени первой жены, его кажущаяся удачливость (отнесение к награде талантом) в выигрыше 100 тысяч и возможности посвятить свою жизнь роману, во встрече с женщиной, являющейся воплощением, «любви, которая выскочила перед нами, как изпод земли выскакивает убийца в переулке, и поразила нас сразу обоим!» [Булгаков, 1980, с. 407]. Кто-то воспримет эту информацию как призыв, мотив. Кто-то – как предупреждение, кто-то найдет в ней понимание сущности деятельности писателя и, соотнеся с собственной жизнью, прояснит для себя перспективы писательской деятельности.

Для психолога важно понять направленность восприятия, его соотнесенность с жизненно важными проблемами и превратить пространство восприятия образа Мастера в психотехнологию. Приведем еще один вывод о понимании психотехнологии: «...психотехническое содержание психопрактического процесса представлено совокупностью психологических приемов воздействия, на которые он может быть подразделен. Поскольку это подразделение может быть выполнено с разной степенью детальности, то психотехникой может быть обозначен психопрактический процесс в целом, рассмотренный как конкретный способ (прием, метод) психологического воздействия; но также как психотехники могут быть рассмотрены относительно завершенные отдельные его части, если они выделяются в качестве отдельных действий. Другими словами, психотехника коррелирует с понятием метода психологической практики, составляя его структурную основу» [Карицкий, 2002, с. 133-143].

Позиция, обозначенная автором, также является обоснованием применять художественную деятельность как психотехнологию. Ведь ее свойствами как раз и являются соотношение целостности и детальности, личностная направленность и социально значимые вневременные культурно-исторические элементы содержания.

Методология исследования определяется интеграцией научного, эмпирического и художественного подходов, как и в других статьях цикла. Именно с этих трех позиций было проведено исследование, состоящее из нескольких взаимосвязанных составляющих.

Для начала определим *способ* как базовый термин во всех определениях психотехнологии. Способ взаимодействия с объектом – проблемой, задачей, другим субъектом или субъектами, коллективом или самим собой. В реальной практике мы сталкиваемся с тем, что у каждого человека есть свой привычный, комфортный, присвоенный с самого детства способ решения проблемных ситуаций. И не важно, насколько он действенный с точки зрения решения проблемы. Этот способ – часть личности. В нем она может как скрыться, так и, как ни парадоксально, раскрыться; как регрессировать, так и прогрессировать. Промолчать, когда тебя обижают, унижают – это способ развития личности или ее деградации? Ответ на этот вопрос определяется многими дополнительными вводными. Например, способностями личности, ее характером, ее мотивацией и жизнестойкостью. Той ситуацией, в которой человек находится сейчас, и теми обстоятельствами, которые были ранее. Тем, насколько человек способен адаптировать привычные способы взаимодействия в сложной жизненной ситуации к предлагаемым обстоятельствам, насколько сможет «изобрести» новые способы и/или не использовать привычные.

Обратимся к героям романа М. А. Булгакова. Например, поступок Мастера, который пытался сжечь свой роман, – это слабость непонятого автора или попытка освободить будущее от тягот прошлого? Поступок Маргариты, приведший к полному самоотречению, превративший ее в ведьму (полемично, но в общем контексте социальной оценки поступков в то время имеет отрицательную доминанту) – это самоотречение или реализация стремления обычной женщины быть любимой и любить с большой буквы? Самоотречение как отказ от своего содержания, своих стремлений или их непонимание, невостребованность в реальной жизни? Или как поступок,

приведший к пониманию своего предназначения, своей сути, то есть своей субъектности? Вопросительных знаков гораздо больше, чем точек. Именно в этом, по моему, заключается сущность художественности: не может быть окончания восприятия и полного понимания. Может быть эмоциональное сопереживание, размышление, гипотезы, соотношение с реальностью и... развитие, причем не только интеллектуальное, но и эмоциональное, нравственное, психологическое, в целом.

Делаем первый вывод о сущности художественной психотехнологии – направленность на развитие. Это определяет первую цель психотехнологии и ставит некоторые дополнительные вопросы. Например, о направленности развития, его целостности, участии субъектов деятельности (психолога и «абонента») в данном процессе. Предположим, восприятие образа Маргариты может обусловить развитие гендерной идентичности женщины в направлении жертвенности (самоуничужения) и самоактуализации (обретения своих латентных свойств) одновременно. Но оба этих процесса определяются минимум двумя составляющими: содержанием личностей «абонента» и психолога и их направленностью, способностями, мотивацией в процессе взаимодействия. При этом понимание усложняется: чтобы понять содержание процесса восприятия образа, важно выделить авторское содержание, непосредственно содержание образа (например, обязательные, вынужденные его действия по отношению к другим действующим лицам в сюжете) и интеллектуально-чувственные реакции «абонента». Прежде чем задаваться данной целью, необходимо поставить конкретную профессиональную задачу, так как в ином случае рамки оценки восприятия будут слишком размыты.

Организация исследования

Приведу пример практического использования художественного восприятия образа Маргариты в профессиональной деятельности. Цель, определенная в процессе консультирования: понять, насколько, зачем и для чего мы нужны друг другу и стоит ли сохранять наши отношения. Возникает следующий аспект понимания психотехнологии – профессиональный. Каждый человек владеет некоторыми присвоенными в процессе жизни и удобными ему способами совладания со сложной жизненной ситуацией: потери (близких, работы, семьи, себя), конфликта (межличностного, внутриличностного), одиночества, болезни и т. д. Но часто эти способы оказываются

ся неэффективными, и необходимы другие, которые можно освоить во взаимодействии с профессионалом, к примеру, психологом, педагогом, врачом [Шнейдер, 2011; Берн, 2013] в зависимости от сути проблемы. И в данном направлении наиболее действенной, так сказать, разнонаправленной, включающей все четыре основных способа познания (эмпирический, научный, интуитивный, художественный) может стать технология, так или иначе обусловленная процессом художественного восприятия [Лопаткова, 2019, с. 123-133]. Данная гипотеза требует обращения к пониманию, содержанию и особенностям художественного восприятия именно в аспекте восприятия художественного образа, воплощенного, например, в произведении искусства, литературы, архитектуры, декоративно-прикладного творчества и других формах. Что доказано и известно на данный момент? Обратимся к данным научно-исследовательской литературы.

Известно, что восприятие художественных образов, воплощенных в произведениях искусства, литературы, включает эмоциональную реакцию (радует, огорчает, вдохновляет, затормаживает, вызывает гнев, интерес), эстетическую оценку (нравится или нет, красиво или безобразно), понимание (осмысление содержания, сопоставление с собственным опытом и значимыми аспектами жизни, формирование смыслообразов), личностное принятие – отвержение, субъектное участие (преображение, трансформацию, создание своего авторского произведения на основе воспринятого). Разберемся в обозначенных категориях более подробно. Процесс эмоционального реагирования на произведение искусства является предметом научных исследований философов, социологов, психологов, искусствоведов. Приведем некоторые выводы, к которым пришли не только они, но и те, кто знаком с процессами восприятия художественных образов и извне, и изнутри, то есть авторов художественных произведений, активных субъектов художественно-творческой деятельности. Эмоциональная реакция на художественный образ интегрирует эстетическую реакцию (терм. Л. С. Выготского), энергию вчувствования, сопереживания. Она содержит элементы эмоционального творчества, результатом которого является создание аффективно-когнитивного комплекса представлений на основе интеграции двух субстанций: произведения (выраженная в художественной форме сумма авторских и обобществленных эмоций и отноше-

ний) и зрителя (его настроение, эмоциональная лабильность и подвижность, эмпатические и перцептивные способности).

Известны две позиции определения художественного восприятия, несколько противоречащие друг другу. *Первая* гласит, что это повторный и воспроизведенный процесс создания художественного произведения, что зритель, воспринимая образы, созданные художником, как бы пересоздает воспринимаемое произведение, при этом привнося в него свои позиции, эмоции, смыслы. Б. Асафьев указывает, что слушатель «...проходит путь, пройденный композитором, и привносит при восприятии сочинения свои идеи, взгляды, вкусы, привычки и даже просто душевную расположенность» [Асафьев, 1973, с. 341]. *Вторая* позиция гласит, что это путь, обратный процессу создания произведения, то есть зритель (слушатель) идет как бы в обратную сторону от воспринимаемого художественного образа как конечного результата восприятия мира художником к его стимулам: отдельным явлениям действительности, которые он изобразил и выразил в своем произведении. При объединении этих двух мнений и складывается полная характеристика художественного восприятия как творческого процесса интеграции многокомпонентной информации, в котором продуцируются эмоции и новые надличностные и надвременные смыслы.

Отметим, что заложенная в художественном произведении эмоциональная информация при его восприятии не только воспринимается, но и проживается, причем всегда острее, мобильнее и ярче, нежели понимаются авторские смыслы. В эмоциональном плане художественный образ содержит базовые эмоции (авторские), атрибутивные эмоции (те, которые подсознательно приписываются реципиентами объектам изображения в художественном образе или его компонентам), эмоции, которые продуцируются выразительностью художественного образа и эмоциональными способностями реципиента, как характерными, свойственными ему (эмоциональная чувствительность), так и ситуативными (настроение, ситуативный эмоциональный фон, эмоциональное содержание ситуации). Их композиция вызывает эмоциональную реакцию, обладающую большой энергией в направлении стимулирования сопереживания, вчувствования и интеллектуальной активности, то есть эстетическую реакцию. Л. С. Выготский говорит об этом следующее: «Закон эстетической реакции один: она заключает в себе аффект, развивающийся в двух проти-

воположных направлениях, который в завершительной точке, как бы в коротком замыкании, находит свое уничтожение, – это и есть катарсис» [Выготский, 1986, с. 269].

Следовательно, энергия эстетической реакции базируется на стремлении преодолеть конфликтное противоречие, возвыситься над ним. Н. А. Бердяев пишет о том, что для него гораздо большим стимулом были те эмоции, которые возникали при восприятии того или иного объекта (прочтении книги, встрече с природой, общении с человеком), нежели сам объект [Бердяев, 2008]. Он больше запоминал свои впечатления, настроения, состояния, нежели, например, название и содержание прочитанной книги. При анализе высказываний людей, воспринимающих художественные образы (музыкальные, театральные, изобразительные), нельзя не обратить внимание на то, что они содержат больше описаний эмоциональных реакций, нежели смысловых (из этого следует исключить высказывания критиков и искусствоведов, которые имеют профессиональный характер). Например, французский художник Э. Делакруа пишет: «Одно воспоминание о некоторых картинах вызывает во мне глубоко волнующее чувство, хотя я и не вижу их. Подобным чувством бывают окрашены те редкие и значительные воспоминания, которые от времени до времени извлекаешь из минувшего, особенно же из первых лет своей жизни» [Цит. по Кузин, 2005, с. 260].

Эмоциональный отклик, эмоциональная реакция описываются в психологии в разных категориях. Например, Т. Липпс трактует его как вчувствование; Л. С. Выготский обращается к термину «противочувствование», усматривая источник эмоциональной реакции в стремлении преодолеть заложенное в художественном образе и в его восприятии противоречие, конфликт. Еще одно свойство восприятия произведения искусства, очень часто упоминаемое в научной литературе, – сопереживание. Л. С. Выготский придерживается мнения, что основой сопереживания воспринимаемому художественному образу является его противоречивость, внутренняя имманентно заданная конфликтность. Он предполагает, что природа этого явления – в противоречии формы и содержания, точнее, «в преодолении материала художественной формой», в том, что «художник всегда формой преодолевает свое содержание» [Выготский, 1984, с. 17]. С. Эйзенштейн, величайший российский режиссер, выделяет в содержании художественного образа конфликтное

взаимодействие непосредственного и опосредованного начал: «...их конфликт (борьба за существование) в основе выразительного движения (образ выражения – искажение тела в процессе взаимодействия обоих начал), в основе образа произведения (как взаимодействия начал чувственного прагматического мышления и мышления логического)» [Эйзенштейн, 1965, с. 315].

Преодолением противоречий наполнен весь процесс создания художественного образа: противоречие между замыслом и претворением, формой и материалом, знанием и переживанием, идеей и интерпретацией, начальным видением образа и конечным результатом. В. Б. Блок характеризует его как «вдохновляющее противоречие, общее для всех искусств», «животворную раздвоенность впечатлений: мы видим в художественном произведении отраженную и выраженную в нем жизнь и в то же самое время отлично понимаем (хотя бы на отдельном плане сознания), что перед нами произведение искусства, оцениваемое согласно его собственным критериям» [Блок, 1991, с. 41]. Рассматривая сопереживание как продукт преодоления противоречия, невольно приходишь к выводу, что оно является формой присвоения энергии конфликта как соучастия в переживании авторских состояний, которые он транслирует через художественный образ, соучастия в переживании тех эмоций, которые инициирует художественное произведение (его форма, символы, материал). Мы придерживаемся мнения, что нельзя трактовать сопереживание, как присвоение комплекса эмоций автора и произведения. Не зря практически во всех трудах о психологии сопереживания (родственное психологическое понятие – эмпатия) оно объединяется с процессом сотворчества, в данном случае – творения эмоций на основе интеграции эмоций реципиента и эмоций, транслируемых и продуцируемых художественным образом.

Элемент сотворчества включает стремление прочувствовать воспринимаемое так, как прочувствовал это автор; веру в правдивость, искренность воспринимаемой информации; энергию мысленного перевоплощения как способности мысленно и эмпатически стать «другим», чувствовать, думать и действовать как «другой», оставаясь самим собой и дополняя воспринимаемый образ авторскими элементами. В таком контексте сотворчество и сопереживание, несомненно, включены в процесс становления идентичности. Необходимо ответить на вопрос о том, почему сопереживание, сотворчество, эмоцио-

нальная реакция обладают такой способностью и силой включения в новое пространство без потери «почвы под ногами», то есть целостности Я. Психология искусства связывает это с феноменом экзистенции (переключения и увеличения) психической энергии (интеллектуальной, коммуникативной, адаптационной, волевой, мотивационной).

Художественный образ для полноценного восприятия не требует огромных умственных и действенных усилий, он инициирует их продуцирование. Зритель (слушатель, актер, читатель), черпая заданную образом начальную стимулирующую художественную энергию, продуцирует все обозначенное ранее сам, не боясь ошибиться, быть наказанным или осмеянным. То есть в процессе восприятия художественного образа объекта идентификации он одновременно и разрушает, и сохраняет в целостности идентичность. Анализ сопереживания-сотворчества как элементов восприятия идентификационного объекта выводит на мысль о необходимости специального эмоционального пространства для достижения идентичности, которое предусматривает оптимальный для субъекта уровень эмоционального напряжения, способствующего возникновению, поддержанию и реализации интереса, желания, интуитивного и осознанного стремления. А. Р. Лурия выделяет в художественном восприятии такое свойство, как «система оценок эмоционального значения или глубокого смысла текста» [Лурия, 2004, с. 218], объединяя в феномене сопереживания-сотворчества эмоции и смыслы. О том же пишет Л. С. Выготский: «Для того чтобы объяснить и понять переживание, надо выйти за его пределы, надо на минуту забыть о нем, отвлечься от него» [Выготский, 1986, с. 431], объединяя эстетическую реакцию и оценивание произведения.

Одной из детерминант включенности в сопереживание (сотворчество, эмпатическое взаимодействие) является степень внутреннего схождения, тождественности эмоционального содержания художественного образа содержанию значимого для воспринимающего субъекта. Иначе говоря, художественный образ пробуждает и актуализирует то, что человек готов воспринять. Неоднократно обсуждалось и то, что, воспринимая разные объекты, включаясь в их образ в мгновенном воображении, человек, казалось бы, внезапно «видит» то, что совпадает с его представлениями о желаемых состояниях. Это состояние эмоционального узнавания и можно назвать мо-

ментом инсайта. В. И. Немирович-Данченко в своих заметках, говоря об удаче спектакля «Три сестры», пишет о так называемых «знакомых неожиданностях», то есть о том, что имеет, по мнению О. Табакова, «безусловное отношение к зрительскому жизненному и эмоциональному опыту» [Табаков, 2002, с. 211], «Когда человек, глядя на сцену, ахает: “О! Да это я! Такое было со мной, с моими близкими!” Эмоциональное узнавание является эффектом, распространенным во всех сферах жизнедеятельности человека. Сопереживание активизирует создание эффективных условий для познания и самопознания тогда, когда оно вызвано положительно оцениваемым реальным или художественным объектом. Мы больше сопереживаем позитивному, чем негативному: «Сопереживание позитивному герою, если его облики действия импонируют потребностям читателя, зачастую формирует у него осознанное и безотчетное стремление к идентификации с этим героем, которое никогда не удовлетворяется до конца, хотя бы потому, что при любой перестройке своего внутреннего мира мы все же никогда не становимся тождественными другому, тем более другому, “сконструированному” по законам искусства» [Психология художественного творчества, 2003, с. 476].

В этом высказывании ясно просматривается идея личностного гештальта как целостной, динамичной и лабильной основы, обретение которой составляет одну из главных целей психотехнологии взаимодействия в процессе консультирования, терапии, коррекции, сопровождения. В художественной деятельности вырабатывается способность, о которой М. Е. Марков писал: «...нужна способность входить в созданную автором психологическую ситуацию и (если произведение сюжетно) внутренне действовать в рамках мотивов и поведения героя, или (для других искусств) становиться на позицию автора как на свою собственную и переживать произведение аналогично авторскому переживанию, или, наконец, видеть созданное художником с его эмоциональной позиции и с той же перспективой» [Марков, 1970, с. 166].

Данная целостность обусловлена именно динамичностью взаимосвязей всех элементов восприятия художественного образа. Эту особенность вполне возможно определить как технологическую при условии понимания ее использования для достижения определенных целей и адекватного выбора стимульного материала. Нельзя не остановиться на одной из характерных особен-

ностей сопереживания – ассоциативности, так как она является и особенностью процесса восприятия идентификационного объекта. Ассоциация (пер. с лат. «соединение») – форма связи между образами, смыслами, различными психическими образованиями, которые могут располагаться (черпаться) как в сфере сознания, так и в бессознательном. Это «возникновение в сознании образа без обычно вызывающего его внешнего (или внутреннего) раздражителя за счет закрепившейся в прошлом опыте связи телесных процессов, которые могут сближаться и образовывать прочные соединения в силу их смежности, сходства или контраста» [Сорокин, 2000, с. 50].

Т. Циген, разделяя ассоциации на внешние и внутренние, считает, что принципом внешней ассоциации является одновременность, а принципом внутренней – сходство. Учитывая это в направлении изучения ассоциативной природы сопереживания, которое детерминируется и внешними и внутренними факторами, можно отметить, что ассоциация помогает ощутить, почувствовать внутреннюю сущность объекта сопереживания. Ассоциативная беглость как богатство ассоциативного ряда становится детерминантой эффективного и глубокого восприятия объекта идентификации, как богатство ассоциативного ряда художника во многом определяет выразительность созданных им художественных образов. Ассоциации расширяют и углубляют идентификационное пространство, стимулируют синестезичность восприятия. В какой-то мере они являются надличностным образованием, так как создают новое, единичное во времени и пространстве образование, которое и отражает, и выражает, и трансформирует (преображает) осознание объекта восприятия. Ассоциации относятся к творческим образованиям, так как они обусловлены личностными особенностями и общими творческими способностями. Рассматривая ассоциации как образы, которые «создаются путем сближения (иногда – замещения или установления различий) разных объектов или явлений на основании сходных или различных, далеких, противоположных признаков» [Сорокин, 2000, с. 93], невозможно не отметить тождественности процессов образования ассоциации и образного содержания личности, которое определяет как восприятие проблемы, так и направленность, способность личности в поиске и обнаружении решений. Ассоциация так же в какой-то мере является продуктом конструктивного воображения,

формой преобразования впечатления. Ассоциации придают объекту небанальные, непривычные черты, как бы разворачивая его в пространстве восприятия, что создает возможность для более полноценного и эффективного определения сущности воспринимаемого объекта. Они увеличивают силу впечатлений и, следовательно, объем сопереживания, иногда имеющего такой уровень насыщенности, который «захватывает» субъекта полностью и создает энергетическое пространство для инсайта.

Сопереживание способствует осуществлению выбора, высвечивая более ярко на уровне принятия – отвержения значимые характеристики объекта и свои собственные. Функцией сопереживания является и формирование впечатления – аффективно-когнитивного личностного образования, которое включает мнение об объекте, его оценку, уровень расположенности или отвержения и первичный, но уже целостный по структуре образ объекта, образ соответствия определенному типу, категории, понятию, субъекту. Например, при восприятии образа Маргариты, воплощенного в трех версиях фильмов (М. Войтышко, Ю. Кара, А. Бойко), зрители испытывают разные чувства, что доказывается результатами исследования, проведенного нами в 2019 г. Наиболее «близким и похожим на авторскую версию» участники посчитали образ Маргариты из версии Бортко в исполнении А. Ковальчук. Как можно интерпретировать данную информацию в аспекте решения задач этой статьи? Наиболее вероятно, что различия в восприятии образа определяются соотношением воспринимаемого материала (психофизиологические и личностные особенности), способностью и личностными особенностями зрителя к его восприятию: не каждый способен принять и понять авторский замысел, но каждому дано право и способность его интерпретировать.

Предлагаем гипотезу, в соответствии с которой авторский замысел стремится к задуманным им результатам восприятия созданного образа. Для проверки данной гипотезы надо соотнести авторский замысел образа: его описание в произведении + записи о нем в дневниках, письмах и впечатления об образе в художественных работах. Например, предлагаю сравнить образы Маргариты в описании М. А. Булгакова, Н. Рушевой (изобразительное воплощение), А. Петрова (музыкальное воплощение) и трех (М. Войтышко, Ю. Кара, А. Бойко) кинематографических воплощениях. Необходимо отметить, что никаких

статистически значимых различий в восприятии разных воплощений образа Маргариты не было отмечено. Считаем, что это связано и со способностью личности интерпретировать и оценивать воспринимаемую информацию. Соответственно, данным процессам следует уделять внимание при использовании восприятия художественных произведений как психотехнологии. Некоторые примеры приведем ниже. Сосредоточим свое внимание на определении содержания художественного восприятия как процесса восприятия произведений искусства и литературы, в частности романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита», и серии дальнейших иллюстраций, описаний, воплощений некоторых образов романа. Задача: определить специфику развития (трансформации в определенном направлении) действующих лиц романа в континууме от заданного автором описания до версии воспринимающего и преобразующего в соответствии с собственным восприятием второго автора образа – зрителя, слушателя, актера, режиссера. Наиболее действенным в данном направлении является контент-анализ дневниковых, автобиографических записей, касающихся трактовки содержания определенного образа.

Схема данного процесса могла бы быть изображена в следующей последовательности: авторская информация, воплощенная в художественном образе (особенности личностного понимания, отношения + особенности социальной ситуации, обуславливающей создание образа + общая композиция произведения и его задача) + зрительская информация (значимое и важное для личности не только на период восприятия, но и в целом), включенная в восприятие образа и дополняющая (искажающая, трансформирующая) содержание образа + впечатление как вновь созданное эмоционально-когнитивное образование, инициирующее личностные трансформации.

Анализ результатов исследования

Остановимся на итоговом образовании – впечатлении. Эмоциональный эффект, ощущаемый след, оценка, мнение, определяющее доминантность в отношении к воспринимаемому объекту, имидж – такова совокупность образований, включаемых учеными и практиками в понятие впечатления. Впечатление от восприятия художественного произведения определяют минимум три фактора:

– Мастерство автора произведения как его способность воплотить значимые эмоции, смыслы и отношения в создаваемом и транслируемом

образе. Здесь мы не будем останавливаться, так как прерогатива судить о качестве воплощения авторского замысла в произведение принадлежит искусствоведам.

– Социальная ситуация, окружающая процесс восприятия художественного произведения. Например, образы Маргариты, воплощенные в киноверсиях Ю. Кары, А. Бортко, А. Петровича (Югославия), Мацея Войтышко (Польша), имеют гораздо меньше общих черт, чем различных. Конечно, это обусловлено и личностным пониманием образов режиссерами фильмов, но оно зависит и от той ситуации, в которой они состоялись как личности и в которой они создавали свои работы. В контексте данной статьи важно не столько то, как образ Маргариты создавался, но то, как он воспринимался зрителями в определенное время. Приведем некоторые мнения, полностью цитируя отзывы зрителей с целью определить особенности их восприятия образа Маргариты. Выделим то, что касается восприятия образа Маргариты, воплощенного актрисами двух фильмов – режиссеров Ю Кары и А. Бортко:

«Ужасно, просто ужасно. Балаган и дешевка. Типичное “кооперативное кино” начала 90-х. Плюс к тому актеры, в том числе заслуженные, советские, играют отвратительно (за исключением Ульянова, этот марку держит), но отвратительней всего – Вертинская в роли Маргариты. Этой аристократке советского кино судя по тому, что она изображала в этом фильме, место в шапиту».

«Действительно пародия!!!! Или это купированная порноверсия? Причем малобюджетная!? Впрочем пушистые прелести Вертинской весьма соблазнительны (не извиняюсь за “сальные” слова, так как пошлости в этой поделке столько – дальше некуда!). Жалко Михаила Ульянова и Льва Дурова – единственных настоящих в этом балагане...»

«Мне фильм понравился! Не хочу сравнивать с постановкой Бортко. Это абсолютно разные фильмы, каждый хорош по-своему. Однако выбор актеров на роли мне больше понравился у Кары. Маргариту, Мастера, Коровьева при прочтении романа представляла именно такими. Хотя в Маргарите с моим представлением совпал только внешний облик, но готова вновь перечитать роман, возможно, появится новое видение. Сатира Булгакова передана колоссально. И не надо забывать, что фильм был снят 17 (!) лет назад. Скидку на технические возможности и 90-е гг. не сделать нельзя».

«Фильм хороший, уж получше, чем у Бортко, где Ковальчук со статичным натянутым лицом боится выражением чувств заработать морщины. Считаю само произведение Булгакова не настолько гениальным, как о нем так часто говорят. И фильм Кары также не полу-

чился гениальным. Только вот от одной фразы Вергинской слезы выступили на глазах, потому что почувствовала в словах актрисы Любовь, которой в книге выделена главная роль. А все остальное – живо, емко».

«На месте Вергинской после этой роли я ушла бы из профессии. Фильм хорош только в той части, где речь идет о Иешуа. Жалко хороших актеров, которые снялись в этом фильме».

Вышеизложенные впечатления были озвучены в 2011 г. Ниже представлены мнения, высказанные относительно недавно:

2016 г.: «Как говорит русская пословица “Ложка хороша к обеду”. Если бы этот фильм вышел в 1994 г., то он был хорош, возможно, даже стал бы культовым, таким как «Собачье сердце». Но спустя 17 лет в мире много чего поменялось, в том числе кино и технологии, и, несмотря на гениальность произведения, фильм смотрится устаревшим, из другой эпохи. Никаких спецэффектов, просто прямолинейный сюжет, почти как по книге. Классическое русское игровое кино.

2018 г.: Во-первых, мне не понятно, почему указан 2011 г. Во-вторых, не могу согласиться с огромным количеством обрушившейся критики, так как в годы, когда снимался этот фильм, финансирование киноиндустрии было смешным. Мы просто не можем ждать каких-либо спецэффектов и прочего. Касательно игры актеров не могу сказать, что все так уж плохо. Маргарита была мне не близка абсолютно, и в этом смысле образ, созданный Анной Ковальчук, мне ближе. Однако это – скорее вкусовщина. Азazelло здесь довольно близок к образу, описанному в книге, да и Гафт очень хорош. В общем претензий к актерам не имею. К съемке и операторской работе – может быть. Но и здесь не стоит забывать, что фильм снимался в 1994 г. В целом ставлю этому фильму 6/10».

А вот 2020 г.: «Полное фуфло! Если книга еще как-то для времени возбуждает! То кино – полное фуфло! Типа бабы голые и ребята, которые могут ВСЕ!».

И далее оценки сосредотачиваются в континууме сравнения фильма Ю. Кары и А. Бортко. То есть авторы комментариев становятся в позицию критиков создателей фильмов, а не людей, воспринимающих содержание фильма и его образов. При этом, в большинстве отзывов сравнивается впечатление от фильмов в целом, а не от каждого образа. Кроме этого, явно, что впечатление авторов отзывов сосредотачивается на внешней характеристике образа Маргариты, оценке способностей актрисы справиться с образом, при этом практически отсутствуют впечатления о сути образа. Можно ли из этого сделать вывод о том, что восприятие художественного образа основывается на соотношении прошлых впечатлений, впечатлений, полученных непосредственно

при взаимодействии с художественным произведением, и предположений об идеале как образе желаемого?

В связи с этой гипотезой было проведено тестирование с магистрантами МПГУ по следующему алгоритму:

– На первом этапе магистранткам было предложено ответить на вопросы об образе Маргариты, соотнеся его со своей жизнью в дифференциалах *мое – не мое, главное – вторичное, правильно – неправильно, нравится – не нравится, хотела бы так, как она – не хотела бы, смогла бы так, как она – не смогла бы* и т. д. За основу «вопросов» были взяты описания событий из романа М. А. Булгакова.

– Второй этап (на основе тех же событий романа, но в воплощении А. Вергинской) проводился после просмотра фильма Ю. Кары.

– Третий этап проводился аналогично после просмотра фильма А. Бортко, в котором роль Маргариты исполняла А. Ковальчук.

Задача исследования – обнаружить динамику в оценках образа Маргариты на всех трех этапах. Наибольшая динамика была обнаружена в категории «мое – не мое», что может свидетельствовать о первичности соотношения воспринимаемого в образе со значимым своим, то есть о личностном факторе восприятия художественного образа. На втором месте по динамике оказались ответы на вопросы, связанные с эмоциональной оценкой поступков Маргариты, что свидетельствует об эмоционально-чувственной доминанте восприятия образа. Третью позицию занимают оценки внешнего воплощения образа, связанного с предположениями о том, как участницы исследования представляли себе Маргариту при прочтении романа и насколько это содержание было воплощено актрисами при исполнении роли. Здесь можно сделать вывод, что результаты художественного восприятия и воображения реципиентов (абонентов) и авторов художественных версий романа (режиссеров, актеров) различаются.

Конечно, в результатах проведенного теста не следует искать ответы, свидетельствующие о прошлом и идеале абонентов. Но необходимо вспомнить, что в личностной оценке воспринимаемого образа всегда присутствуют усвоенные в прошлом значимые позиции и некоторые акценты, направленные на понимание предполагаемого и желаемого будущего. И здесь следует напомнить уважаемым читателям, что в содержание художественного образа включается личностное (авторское) понимание, отношение, переживание не

только создаваемого образа, но и предполагаемого отношения социума к себе и создаваемому произведению, а также социальное (актуальное на момент восприятия создаваемого и созданного произведения), культурно-историческая ситуация как создания, так и восприятия произведения, личностное содержание человека, воспринимающего произведение. Эту цепочку можно развернуть, добавив подробности и уточнения, хотя чувствуется необходимость превратить ее в сложное многозначное уравнение. Именно оно будет соответствовать содержанию художественного восприятия. Ведь только в системе соотношения многих координат возможно понять, с чем связана та или оценка (эмоциональная, когнитивная, личностная) воспринимаемого объекта.

Выводы

Итак, анализируя приведенные выше факты о художественном восприятии в контексте задач данной статьи (при определении специфики восприятия произведений искусства), приходим к выводу, что в содержании художественного образа интегрируются личностное и социальное, осознанное и неосознанное, эмоциональное и когнитивное, временное и надвременное, реальное и ирреальное. Соответственно, процесс восприятия художественного образа активен эмоционально (порождает чувства), интеллектуально (порождает решения), когнитивно (порождает новые смыслы), поведенчески (порождает мотивацию к действиям). Следовательно, его можно использовать в качестве психотехнологии при консультировании, терапии, коррекции.

Библиографический список

1. Асафьев Б. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. Ленинград : Музыка, 1973. 452 с.
2. Асмолов А. Г. Личность как предмет психологического исследования. Москва : МГУ, 1984. 350 с.
3. Бердяев Н. А. Смысл творчества: опыт оправдания человека. Москва : Директ-Медиа, 2008. 422 с.
4. Берн Э. Групповая психотерапия и трансактный анализ. Культура. Москва : Академический проект, 2018. 384 с.
5. Блок В. Б. Сопереживание и сотворчество // Художественное творчество и психология : сборник. Москва : Наука, 1991. С. 31-55.
6. Выготский Л. С. Психология искусства. Москва : Искусство, 1986. 573 с.
7. Выготский Л. С. К вопросу о психологии художественного творчества актера // Собр. соч. : в 6-ти т. Т. 6. Москва : Педагогика, 1984. 396 с.

8. Карицкий И. Н. Теоретико-методологическое исследование социально-психологических практик. Москва ; Челябинск : Социум, 2002. 258 с.

9. Кузин В. С. Психология живописи : уч. пос. для вузов. Москва : Оникс – 21 век, 2005. 304 с.

10. Лопаткова И. В. Художественное восприятие как технология психоконсультирования // Ярославский педагогический вестник. 2020. № 2 (113). С. 123-133.

11. Лурия А. Р. Лекции по общей психологии. Санкт-Петербург : Питер, 2004. 320 с.

12. Марков М. Е. Искусство как процесс. Основы функциональной теории искусства. Москва : Искусство, 1970. 239 с.

13. Основы экспериментальной психологии : учебное пособие / Моск. психол.-соц. ин-т ; авт.-сост. Л. Б. Шнейдер. Москва : МПСИ, 2011. 371 с.

14. Психология художественного творчества : хрестоматия / сост. К. В. Сельченко. Минск : Харвест, 1999. 751 с.

15. Психотехнология // Русский Викисловарь. URL: : <http://ru.wiktionary.org/wiki>

16. Сорокин Б. Ф. Философия и психология творчества : науч.-метод. пособие для аспирантов и молодых преподавателей / Орл. гос. ун-т. Орел : ОГУ, 2000. 100 с.

17. Социальная работа в кризисных ситуациях (чрезвычайных ситуациях). URL: https://studopedia.su/6_38510_psihotehnologiya--etonauka-o-prakticheskom-ispolzovanii-psihologicheskikh-tehnik-upravleniya-lyudmi.html

18. Табаков О. П. Моя настоящая жизнь: Автобиографическая проза. Москва : Эксмо-Пресс, 2002. 494 с.

19. Тарасов А. Б. Ученый-гуманитарий, как носитель социального идеала // Знание. Понимание. Умение, 2005. URL: <http://www.zpu-journal.ru/gum/society/articles/Tarasov/>

20. Узлов Н. Д. Психотехнологии: к проблеме определения понятия // Вестник Пермского университета. Серия «Философия. Психология. Социология». 2011. Вып. 1(5). С. 32-42.

21. Эйзенштейн С. М. Избр. Произведения : в 6 т. Т. 2. Москва : Искусство, 1965. 696 с.

Reference list

1. Asaf'ev B. Izbrannye stat'i o muzykal'nom prosveshchenii i obrazovanii = Selected articles on music education and education. Leningrad : Muzyka, 1973. 452 s.

2. Asmolov A. G. Lichnost' kak predmet psihologicheskogo issledovaniya = Personality as a subject of psychological research. Moskva : MGU, 1984. 350 s.

3. Berdjaev N. A. Smysl tvorcestva: opyt opravdaniya cheloveka = The meaning of creativity: the experience of justifying a person. Moskva : Direkt-Media, 2008. 422 s.

4. Bern Je. Gruppovaja psihoterapija i transaktnyj analiz. Kul'tura = Group psychotherapy and transact anal-

ysis. Culture. Moskva : Akademicheskij proekt, 2018. 384 s.

5. Blok V. B. Soperezhivanie i sotvorchestvo = Empathy and creation // Hudozhestvennoe tvorcestvo i psihologija : sbornik. Moskva : Nauka, 1991. S. 31-55.

6. Vygotskij L. S. Psihologija iskusstva = Psychology of art. Moskva : Iskusstvo, 1986. 573 s.

7. Vygotskij L. S. K voprosu o psihologii hudozhestvennogo tvorcestva aktera = To the question of the psychology of the actor's artistic creativity // Sobr. soch. : v 6-ti t. T. 6. Moskva : Pedagogika, 1984. 396 s.

8. Karickij I. N. Teoretiko-metodologicheskoe issledovanie social'no-psihologicheskikh praktik = Theoretical and methodological study of socio-psychological practices. Moskva ; Cheljabinsk : Socium, 2002. 258 s.

9. Kuzin V. S. Psihologija zhivopisi = Psychology of painting : uch. pos. dlja vuzov. Moskva : Oniks – 21 vek, 2005. 304 s.

10. Lopatkova I. V. Hudozhestvennoe vosprijatie kak tehnologija psihokonsul'tirovanija = Artistic perception as a technology of psycho-consultation // Jaroslavskij pedagogicheskij vestnik. 2020. № 2 (113). S. 123-133.

11. Lurija A. R. Lekcii po obshhej psihologii = Lectures on general psychology. Sankt-Peterburg : Piter, 2004. 320 s.

12. Markov M. E. Iskusstvo kak process. Osnovy funkcional'noj teorii iskusstva = Art as a process. fundamentals of functional theory of art. Moskva : Iskusstvo, 1970. 239 s.

13. Osnovy jeksperimental'noj psihologii = Fundamentals of experimental psychology: uchebnoe posobie /

Mosk. psihol.-soc. in-t ; avt.-sost. L. B. Shnejder. Moskva : MPSI, 2011. 371 s.

14. Psihologija hudozhestvennogo tvorcestva = Psychology of artistic creativity : hrestomatija / sost. K. V. Sel'chenok. Minsk : Harvest, 1999. 751 s.

15. Psihotehnologija = Psychotechnology // Russkij Vikislovar' = URL: : <http://ru.wiktionary.org/wiki>

16. Sorokin B. F. Filosofija i psihologija tvorcestva = Philosophy and psychology of creativity: nauch.-metod. posobie dlja aspirantov i molodyh prepodavatelej / Orl. gos. un-t. Orel : OGU, 2000. 100 s.

17. Social'naja rabota v krizisnyh situacijah (chrezvychajnyh situacijah) = Social work in crisis (emergency) situations. URL:

https://studopedia.su/6_38510_psihotehnologiya--eto-nauka-o-prakticheskom-ispolzovanii-psihologicheskikh-tehnik-upravleniya-lyudmi.html

18. Tabakov O. P. Moja nastojashhaja zhizn': Avtobiograficheskaja proza = My real life: autobiographical prose. Moskva : Jeksmo-Press, 2002. 494 s.

19. Tarasov A. B. Uchenyj-gumanitarij, kak nositel' social'nogo ideala = Humanist scientist as a carrier of social ideal // Znanie. Ponimanie. Umenie, 2005. URL: <http://www.zpu-journal.ru/gum/society/articles/Tarasov/>

20. Uzlov N. D. Psihotehnologii: k probleme opredelenija ponjatija = Psychotechnology: to the problem of defining the concept // Vestnik Permskogo universiteta. Serija «Filosofija. Psihologija. Sociologija». 2011. Vyp. 1(5). S. 32-42.

21. Jeizenshtejn S. M. Izbr. Proizvedenija = Selected works : v 6 t. T. 2. Moskva : Iskusstvo, 1965. 696 s.