



заданий, совершенствование их решений, в том числе в различных временных режимах сложности.

Пользование временем такая же важная составляющая профессиональной подготовки, как и другие, так как оно во многом определяет получаемый результат.

УДК 159.942:7.01

ИСКУССТВО КАК ПОСТИЖЕНИЕ СЕБЯ

Е.В. Рязузова

Саратовский государственный университет
E-mail: rjaguzova@yandex.ru

В статье осуществлена теоретическая рефлексия искусства как мира опыта в рамках феноменологического подхода. Утверждается, что с помощью искусства происходит постижение Другого и узнавание себя в различных социальных контекстах. Показано, что через коммуникативные практики искусство раскрывает существенные грани Другого, расширяет смысловые горизонты рефлексивного поля опыта субъекта и конструирует новую модель личной идентичности.

Ключевые слова: психология искусства, мир опыта, переживание, постижение Другого, личностная идентичность.

Art as Finding Oneself

E.V. Ryaguzova

The paper reports outcomes of a theoretical reflection of art as a world of experience within a phenomenological approach framework. The paper alleges that by means of art it is possible to comprehend the Other and to recognize oneself within various social contexts. The paper demonstrates that by means of communicative practices art unfolds essential facets of the Other, expands meaningful horizons of a subject's reflexive experience field, and constructs a new model of a personal identity.

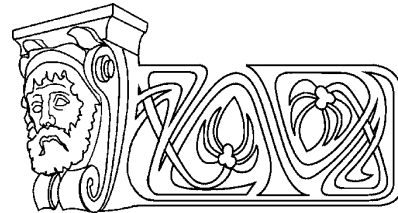
Key words: psychology of art, world of experience, experience, comprehension of the Other, personal identity.

Искусство, как справедливо считает Т.Г. Щедрина, – «это самый притягательный и самый противоречивый из всех феноменов человеческого духа, поскольку в нем соединяются фундаментальность и сиюминутность, стремление к созданию образов, обладающих исторической устойчивостью, и постоянно обновляющееся и действенное присутствие духовных энергий»¹. Многие гуманитарные дисциплины включают его в состав предметной области своих исследований, в этом ряду психология не является исключением.

Примечания

¹ Страхов В.И., Милёхин А.В. Внимание студента-практиканта (на уроках физической культуры) // Педагогическая практика. Опыт и перспективы: Межвуз. сб. науч. тр. Саратов, 1999. Вып.3. С.186–189.

² Милёхин А.В. Темпоральный фактор спортивной биографии // Материалы двенадцатых Страховских чтений: Сб. науч. тр. / Под ред. проф. В.И. Страхова. Саратов, 2003. С.245–250.



Психологический дискурс искусства тесно связан с определением объекта и предмета психологии искусства. При схожем понимании исследователями объектной области как пространства взаимодействия личности и произведения искусства, по отношению к предметному полю психологии искусства осуществляются неоднородные подходы, изучение в разнообразных направлениях.

Традиционная психология искусства опирается на естественно-научную парадигму и изучает восприятие искусства в формате воздействия произведения или его отдельных деталей на психику реципиента (Р. Арнхейм, Д. Берлайн, Дж. Купчик, К. Мартиндейл, П. Махотка, Г.Т. Фехнер).

Нетрадиционная психология искусства основывается на представлениях Л.С. Выготского о внешних, экстракорпоральных формах существования психики в культурных артефактах, согласно которым предметный мир, созданный человеком, дает своеобразный ключ к его психике и сознанию². Перефразируя З. Фрейда, который рассматривал интерпретацию сновидений как «королевский путь к познанию Бессознательного»³, можно говорить, что культурные артефакты – это королевский путь изучения сознания.

В рамках нетрадиционной психологии искусства выделяются различные подходы и направления исследований. Деятельностный подход (Л.С. Выготский, А.Н. Леонтьев, С.Л. Рубинштейн, В.П. Зинченко) акцентиру-



ет внимание на рассмотрении восприятия произведений искусства как особой целостной внутренней деятельности, включающей когнитивные, эмоциональные, мнемические, оценочные, духовные, собственно перцептивные составляющие. В рамках системного подхода интересны работы Л.Я. Дорфмана, М.С. Кагана, Д.А. Леонтьева, В.Ф. Петренко, В.Е. Семенова. Так, например, последний представляет искусство как «социально-психологическую систему взаимодействия, общения, отношений людей в процессах создания, распространения, восприятия, оценивания и воздействия художественных произведений, общий циклический процесс, начинающийся с влияния духовно-социальной среды на художника и заканчивающийся влиянием художника (посредством его произведения) на духовно-социальную среду»⁴, а Л.Я. Дорфман в рамках метаиндивидуальной психологии искусства изучает «совместный вклад психического и художественного во взаимоотношения человека и искусства, опираясь на положение об объектных формах и способах существования психического в мире, субъект-объектных взаимодействиях и полисистемном устройстве метаиндивидуального мира человека»⁵.

Интересным, перспективным, обладающим большим объяснительным потенциалом и интегративной возможностью является, на наш взгляд, феноменологический подход, базирующийся на представлении о множественности психологических реальностей, которые конструируются, исходя из собственных когнитивных схем и стилей. В контексте этого подхода искусство может рассматриваться как один из виртуальных миров психологической реальности, оформленный и осмысленный в согласии с культурными нормами общества и способный актуализировать смыслы в сознании субъекта, владеющего этими нормами. В мире искусства человек может приобрести уникальный жизненный опыт.

Основатель социальной феноменологии А. Шюц констатировал множественность конечных областей значений (*finite provinces of meaning*)⁶. В качестве сфер опыта он выделял миры сна, религии, искусства, повседневности, игры, научного теоретизирования, ду-

шевной болезни. По Шюцу, каждый из них замкнут и имеет жесткую границу, пересечение которой не просто предполагает наличие определенного усилия, но и требует своеобразного смыслового скачка. Один и тот же факт или объект в разных мирах опыта имеет различные коннотативные значения, но внутри каждой сферы опыта они образуют целостную, замкнутую конфигурацию. Пребывание в том или ином мире опыта подразумевает определенный поведенческий сценарий и характерный рисунок действия.

Аналогичную мысль высказывает Й. Хейзинга, анализируя пространство игры: «Арена, игральный стол, магический шар, храм, сцена, киноэкран, судебное присутствие – все они, по форме и функции <...> отчужденная земля, обособленные, выгороженные, освещенные территории, где имеют сами свои особые правила. Это временные миры внутри мира обычного, предназначенные для выполнения некоего замкнутого в себе действия»⁷. Учитывая современные реалии, можно выделить еще один уникальный мир опыта, а именно – виртуальный мир, порожаемый новейшими компьютерными технологиями, в котором отсутствуют или могут отсутствовать прототипы, а реальность конструируется по индивидуальному запросу с самым широким выбором вариантов.

Каждый из выделенных миров опыта имеет различный статус, при этом мир повседневности можно рассматривать как базовый, поскольку повседневность «выступает в качестве естественной реальности, и мы готовы отказаться от отношения, которое характерно для нее, только если особый шоковый опыт прорывается через структуру значений повседневности и заставляет нас переносить предикат реальности на другую конечную область значений»⁸. Как справедливо отмечают Е.Г. Дьякова и А.Д. Трахтенберг, «все остальные конечные области значений когнитивно соотносятся с повседневностью по принципу дополнительности – в них тематизируется то, что никогда не тематизируется в повседневности, и снимается ряд ее онтологических ограничений»⁹.

Л.Г. Ионин отмечает, что, «рассуждая о конечных областях значений, мы не затрагиваем вопрос об объективном существовании



фактов и явлений в данных областях. И у нас есть полное право на это. В этом и состоит специфика феноменологического подхода. Ведь речь идет не о том, что объективно, а что не объективно; и в одном, и другом, и в третьем, и в пятом случае мы имеем дело со сферами *опыта*. А все, что нам известно о мире, мы знаем из нашего опыта»¹⁰.

Следовательно, искусство можно рассматривать как один из закрытых, замкнутых миров опыта, в котором существуют свои законы, правила, условности, конвенции и традиции. Знания и опыт, полученные в результате освоения этого мира, не конституируют человеческую жизнь, но определяют ее качество, так как «в самой жизни искусство не является самым главным элементом, а представляет собой одно из жизненно важных для общества явлений, тесно связанных с другими и составляющих вместе с ними систему его жизнеобеспечения»¹¹.

Идея конструирования другой реальности с помощью искусства является сквозной в высказывании В.Б. Шкловского: «Искусство – это способ обнажения, обновления действительности. Оно строит свою действительность рядом с действительностью мира, оно ближе к исходу, чем тень к тому предмету, который загораживает от солнца кусок земли. Искусство строит способы познания, снимает шум, превращая его в речь, годную для сообщения»¹².

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

Таким образом, с помощью искусства мы умножаем мир, расширяя повседневность, приобретаем опыт и познаем действительность в ее многообразии. По мнению Ю.М. Лотмана: «Искусство даёт прохождение непройденных дорог, т.е. того, что не случилось...»¹³. Искусство показывает человеку многоликость, веерность и многознач-

ность жизненных ситуаций, предлагает широкий диапазон и разнообразный спектр паттернов и моделей поведения в них, включает в рамки дозволенного опыта недозволенное, расширяет вариативность эмоциональных и когнитивных реакций по шкале: невероятное, невозможное, допустимое, возможное и реальное. По мнению О.А. Кривцуна в мире искусства «действует психический механизм, который обозначают как феномен допущения, заставляющий смотреть на вымышленное как реальное, на заблуждение как действительный факт»¹⁴.

Во многом солидаризируясь с упомянутыми выше исследователями, хотелось бы обратить внимание на относительность замкнутости мира или поля искусства. Трудно не согласиться с идеями П.Бурдьё, согласно которым художественное поле, безусловно, наделено собственными законами функционирования, но одновременно с этим оно не имеет абсолютной независимости от внешних законов¹⁵.

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

Возможность анализа искусства в контексте обретения и расширения опыта косвенно показана в исследованиях, проведенных социологами Государственного института искусствознания совместно с Академией образования, в которых была представлена типология публики: проблемно ориентированный зритель; нравственно ориентированный зритель; гедонистически ориентированный зритель; эстетически ориентированный зритель. О.А. Кривцун справедливо отмечает, что «выявленные группы отличаются по характеру изначальных художественных установок, определяющих их потребность в искусстве», что «произведение искусства дает реально каждому столько, сколько человек способен от него взять», что «произведение искусства всегда отвечает на те вопросы, которые ему зададут»¹⁶. При этом для нас важным является то, что именно нахождение



внутри художественного пространства способствует обретению некоторого опыта, специфика которого определяется выбранным маршрутом движения, а именно познавательной, нравственной, гедонистической или эстетической траекторией.

Мы утверждаем, что с помощью искусства происходит постижение «Другого» в структуре социального мира, результатом которого является обогащение собственно Я новыми смысловыми измерениями. Определяющее влияние Другого на формирование и развитие Я-концепции на стадии первичной социализации достаточно хорошо и полно описано в работах Г.М. Андреевой, П. Бергера, Р. Бернса, Ч. Кули, Т. Лукмана и Дж. Миды.

Я – это рефлексивная сущность, отражающая оценки, мнения и установки, принятые по отношению к ней, других людей. Индивид становится тем, кем он является, благодаря направляющим, контролирующим и регулирующим воздействиям, прежде всего, значимых других. Одним из фундаментальных механизмов первичной социализации является механизм эмоциональной идентификации, благодаря которому имеют место усвоение и интернализация правил, норм и конвенций мира значимых других, выступающего не как один из возможных миров, а как единственно существующий. На этой фазе социализации идентификация осуществляется автоматически, поскольку общество предоставляет (навязывает) значимых других на безальтернативной основе, т.е. при полном отсутствии выбора.

Вторичная социализация (а искусство мы рассматриваем как ее институт) также предполагает присутствие и воздействие Другого в качестве своего агента. При этом роль Другого остается доминирующей, поскольку он субъектно включен в со-бытие, в построение целостного, но потенциально не завершенного, ценностно значимого образа внутренней жизни человека. Как справедливо отмечает В.Г. Аникина, именно Другой является источником самопознания, предполагающим «выход за пределы эгоистического состояния самоудовлетворенности»¹⁷.

Как известно, вторичная социализация может осуществляться без эмоциональной

идентификации и эффективно протекать лишь на уровне взаимной идентификации, лежащей в основе любой межличностной коммуникации. Если психологическая ситуация встречи с искусством произошла, то субъект, взаимодействуя с культурным артефактом, с автором («другом» в терминологии В.Е. Семенова), героем или персонажем, не столько эмоционально, сколько ценностно идентифицируется и конструирует личностные смыслы в результате «перенимания от другого» того мира, в котором он живет. Безусловно, этот мир не присваивается полностью, не интериоризуется механически, но нахождение в нем может способствовать трансформации или креативному реконструированию личностных смыслов и ценностных кодов субъектов эстетической деятельности. А.А. Потебня пишет: «Искусство есть язык художника, и как посредством слова нельзя передать другому своей мысли, а можно только пробудить в нем его собственную, так нельзя ее сообщить и в произведении искусства; поэтому содержание этого последнего (когда оно окончено) развивается уже не в художнике, а в понимающих»¹⁸.

Попадая в мир искусства, человек активен, он открыт новому опыту, что предполагает отсутствие жестких, фиксированных схем восприятия и анализа, а также проницаемость в понятиях, представлениях и толерантность к неопределенности. Субъект освобождается от власти необходимого, целесообразного, стереотипного и трансформируется в своеобразного путешественника, готового и желающего узнать иную реальность, способного понять и постичь в этой реальности Другого. Как и любому путешественнику, человеку, оказавшемуся в мире искусства, интересно все – культурный ландшафт, смысловые трудности, табуированные препятствия, метафорические опасности и символические приключения. Как и с любым путешественником, с ним охотно делится информацией, он здесь желанный гость, которого пригласили, однако за ним остается выбор длительности пребывания в этом мире.

В мире искусства понимание Другого, Иного происходит через отстранение от своего Я, с помощью своеобразной деперсона-



лизации (в этом мире мы анонимны и получили свободу быть другими). Вместе с тем именно здесь существует вероятность освоения, принятия и присвоения иных возможностей посредством овладения чужой ролью и органически связанных с нею действий.

Но это отстранение от себя происходит в относительно безопасной ситуации для самого субъекта эстетической деятельности. В этом контексте стоит обратить внимание еще на один важный момент, проблематизированный А.М. Пятигорским. Он пишет: «Другой дан тебе в мышлении, только когда либо он уже стал тобой, перестав быть “другим”, либо ты уже стал им, перестав быть собой, – две принципиально различные процедуры сознания»¹⁹. В ситуации встречи с искусством происходит не простая редукция одного сознания к другому, а переопределение границы «Я – Другой», дуальная интерпретация опыта, результатом которой является переживание Я и Ты в актуальном настоящем времени как Мы. Безусловно, возможен и иной итог переопределения границ, заключающийся в трансформации «Другого в чужого», т.е. такого, каким «Я» не может быть никогда. В любом случае Другой обнаруживается в феноменальном поле Я, в особой форме переживания, причем «появление этого Другого обслуживает наиболее ответственные зоны мышления, – зоны трансцендентальности, в которых Я трансцендентально исполняется в неопределенном горизонте»²⁰.

На самом деле, совершенно очевидно, что в результате диалога или полилога с Другим-внутри-меня разрешаются личностные проблемы, конфликты Я, трансформируется смысловая пирамида и обогащается идентичность, наполняясь новыми смысловыми и ценностными измерениями.

Через коммуникативные практики искусство раскрывает сущностные грани Другого, который вместе с тем предстает и как новая модель личной идентичности, расширяющая рефлексивное поле опыта. Интересно в этом контексте следующее высказывание Ф. Ницше: «Как эстетический феномен наше существование все еще *сносно* для нас, и искусством даны нам глаза и руки и, прежде всего, чистая совесть для того, чтобы мы

смогли из самих себя сотворить такой феномен. Нам следует время от времени отдыхать от самих себя, вглядываясь в себя извне и сверху, из артистической дали, смеясь *над* собою или плача *над* собою: мы должны открыть того *героя* и вместе того *дурня*, который притаился в нашей страсти к познанию; мы должны время от времени веселиться нашей глупости, дабы остаться веселыми и в нашей мудрости!»²¹.

В контексте вышеизложенных рассуждений вызывает интерес точка зрения М.М. Бахтина, который полагал, что подлинное Я создается в точке несовпадения человека с самим собой. Именно в понятии всенаходимости, по его мнению, фиксируется механизм идентификации личности с Другим на основе ее отказа от самой себя, что позволяет узнать Другого *в его отличии* и самого себя *в своей другости*²².

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

Мы согласны с М.В. Ивановым, что в контексте искусства достаточно провести одну границу между высшими и более низкими слоями личности, выделив «Я биографическое» и «Я ценностное»²³.

«Я биографическое» существует в мире повседневности, а неотъемлемой частью опыта повседневности выступает переживание объективного существования вещей и явлений, т.е. телесно-предметное переживание реальности. Напряженно функционируя в режиме «здесь-и-сейчас», «Я биографическое» удовлетворяет не только основные потребности, но и обеспечивает тождественность личности. Каждый раз, принимая решение в постоянно меняющейся конкретной ситуации, «Я биографическое» осуществляет проверочную деятельность на свою неизменность как в телесном, так и в психических аспектах, причем эта работа происходит в условиях ограниченного времени и абсолютизации своего образа жизни, собственного поведенческого стиля, уникальных сформирова-



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

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

Итак, теоретическая рефлексия искусства как мира опыта в контексте феноменологического подхода позволила показать, что с помощью искусства происходит постижение Другого и узнавание себя в различных социальных дискурсах. Через коммуникативные практики искусство раскрывает сущностные грани Другого, расширяет смысловые горизонты рефлексивного поля опыта субъекта и

конструирует новую модель личной идентичности. Психологическая ситуация встречи с искусством и коммуникация с Другим обеспечивают непротиворечивый перевод значений и смыслов из пространства Другого в пространство своё, обогащая собственное Я новыми смысловыми измерениями.

Примечания

- ¹ Щедрина Т.Г. Архив Густава Шпета как феномен культурно-исторической психологии // Культурно-историческая психология. 2006. №4. С.21.
- ² См.: Выготский Л.С. Психология искусства. М., 1986.
- ³ Фрейд З. Толкование сновидений. М., 2005. С.521.
- ⁴ Семенов В.Е. Искусство как межличностная коммуникация. СПб., 1995. С.19.
- ⁵ Дорфман Л.Я. Эмоции в искусстве: теоретические подходы и эмпирические исследования. М., 1997. С.15.
- ⁶ См.: Шюц А. Смысловая структура повседневного мира: очерки по феноменологической социологии / Сост. А.Я. Алхасов. М., 2003.
- ⁷ Хейзинга Й. Ludens Homo. Статьи по истории культуры. М., 1997. С.28.
- ⁸ Дьякова Е.Г., Трахтенберг А.Д. Массовая коммуникация и проблема конструирования реальности: анализ основных теоретических подходов. Екатеринбург, 1999. С.87.
- ⁹ Там же. С.88.
- ¹⁰ Ионин Л.Г. Социология культуры: путь в новое тысячелетие. М., 2000. С.35.
- ¹¹ Жидков В.С., Соколов К.Б. Искусство и картина мира. СПб., 2003. С.83.
- ¹² Шкловский В.Б. О теории прозы. М., 1983. С.196.
- ¹³ Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб., 1998. С.432.
- ¹⁴ Кривцун О.А. Эстетика. М., 2000. С.353.
- ¹⁵ См.: Бурдьё П. Поле политики, поле социальных наук, поле журналистики // Социоанализ Пьера Бурдьё: Альманах. М.; СПб., 2001. С.112–114.
- ¹⁶ Кривцун О.А. Эстетика. М., 2000. С.358.
- ¹⁷ Аникина В.Г. «Другой» как рефлексивная позиция в самопознании человека // Личность и бытие: субъектный подход. М., 2008. С.233–236.
- ¹⁸ Потебня А.А. Слово и миф. М., 1989. С.167.
- ¹⁹ Пятигорский А.М. Избр. тр. М., 2005. С.67.
- ²⁰ Гуссерль Э. Картезианские размышления. М., 2006. С.212.
- ²¹ Ницше Ф. Веселая наука («la gaya scienza») // Ницше Ф. Соч.: В 2 т. М., 1990. Т.1. С.580–581.
- ²² См.: Бахтин М.М. Pro et contra // Личность и творчество М.М. Бахтина в оценке русской и мировой гуманитарной мысли / Сост. К.Г. Исупов. СПб., 2001.
- ²³ Иванов М.В. Психологический смысл искусства: Комментарий к «Психологии искусства» В.М. Аллахвердова. СПб., 2001. С.103–156.