

## ПСИХОЛОГИЯ ИСКУССТВА

Научная статья  
<https://doi.org/10.11621/npj.2023.0303>

УДК 159.9

# Психология искусства в транзитивном мире: эстетика перемен

Т.Д. Марцинковская<sup>1,2</sup>

<sup>1</sup>Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Российская Федерация

<sup>2</sup>Психологический институт Российской академии образования, Москва, Российская Федерация

### Резюме

**Актуальность.** Современная изменчивая и неопределенная ситуация актуализирует проблему искусства, которое способно отразить переживания людей и гармонизировать их представления о себе и о мире, и сыграть роль определенной копинг-стратегии, помогающей совладать с неопределенностью и изменчивостью.

**Цель.** Провести теоретико-методологический анализ направлений, существовавших и существующих в настоящее время в искусстве XX–XXI веков.

**Методы.** Сравнительный анализ концепций психологии искусства XX–XXI веков и новых эстетических концепций последних десятилетий XXI века.

**Результаты.** Полученные результаты показали, что современное искусство соединяет эстетику повседневности и «рваную» эстетику резких перемен. Кристаллизация переживаний художников и зрителей связывает их общностью эмоций по отношению к ситуации. Механизмом и творчества, и катарсиса становятся обоюдные “spots of time”, приводящие от дисгармонии к гармонии человека и мира.

**Выводы.** Изменившиеся условия жизни приводят к необходимости изменения «языка» искусства, который располагает новыми механизмами эмоционального воздействия. Эстетика транзитивности связывает эстетические трансформации с повседневностью, делая новые образы привычными. Это приводит к тому, что эти образы становятся новой эстетикой и помогают привыкнуть к трансформациям.

**Ключевые слова:** искусство, транзитивный мир, внешняя форма произведения, внутренняя форма художественного произведения, абстрактное искусство, языки искусства.

**Информация о финансировании.** Исследование выполнено при поддержке гранта РФФИ № 19-18-00516 «Транзитивное и виртуальное пространства — общность и различия».

*Для цитирования:* Марцинковская Т.Д. Психология искусства в транзитивном мире: эстетика перемен // Национальный психологический журнал. 2023. Т. 18, № 3 (51), С. 16–24. <https://doi.org/10.11621/npj.2023.0303>

## PSYCHOLOGY OF ART

Scientific Article

<https://doi.org/10.11621/npj.2023.0303>

# Psychology of art in a transitive world: the aesthetics of change

Tatiana D. Martsinkovskaya<sup>1,2</sup>

<sup>1</sup> Russian State University for the Humanities, Moscow, Russian Federation

<sup>2</sup> Psychological Institute of the Russian Academy of Education, Moscow, Russian Federation

### Abstract

**Background.** The modern changeable and uncertain situation actualizes the problem of art, which is able to reflect the emotional experiences of people, harmonize their ideas about themselves and the world, and also play the role of a certain coping strategy that helps to overcome uncertainty and variability.

**Objective.** The study aims to work out the theoretical and methodological analysis of trends that have existed in the art of the XX–XXI centuries.

**Methods.** Comparative analysis of the concepts of the psychology of art in the XX–XXI centuries and the new aesthetic concepts of the last decades of the XXI century is carried out.

**Results.** The results obtained showed that contemporary art combines the aesthetics of everyday life and the “torn” aesthetics of abrupt changes. Crystallization of artists and viewers’ experiences connects them with a commonality of emotions and attitudes to the situation. The mechanism of both creativity and catharsis is the mutual “spots of time”, leading from disharmony to harmony between the human and the world.

**Conclusion.** The changed situation throughout the world leads to change in the “language” of art, which obtains new mechanisms of emotional impact. Aesthetics of transitivity connects aesthetic transformations with everyday life, making new images familiar. This leads to the fact that these images become a new type of aesthetics and help to get used to the transformations.

**Keywords:** art, transitive world, external and internal form of a work of art, abstract art, languages of art.

**Funding.** The study was supported by the Russian Science Foundation grant No. 19-18-00516 “Transitive and virtual spaces — commonality and differences”.

*For citation:* Martsinkovskaya, T.D. (2023). Psychology of art in a transitive world: the aesthetics of change. *National psychological journal*, 18, 3 (51), 16–24. <https://doi.org/10.11621/npj.2023.0303>

*В нашу «экспрессионистическую» эпоху искусство понимается и исследуется как самое выразительное, самое чуткое и непосредственное запечатление человеческой жизни.*

А.Г. Габричевский

*Искусство тем и велико, что оно не подчиняется ни природе, ни логике.*

М. Врубель

## Введение

Ситуация кардинальных трансформаций, транзитивности общества, связанная не только с изменчивостью, но и неопределенностью, вызывает у многих людей негативные переживания, депрессии и повышение агрессивности. Искусство, как самый чуткий

барометр, не только отражает эти настроения, но и помогает их проживанию, катарсису. Новая эстетика включает эстетические переживания, которые становятся психологическими механизмами привыкания к новому. Ведь искусство способно, кристаллизуя переживания, переплавлять их в новые направления в культуре и стимулировать художников, переживающих сходные эмоции, выразить их в новых формах, адекватных, по представлению многих, именно этим переживаниям (Шпет, 2007). Например, экспрессионизм может рассматриваться как направление, которое наиболее полно отразило переживания людей, связанные с кризисом начала XX в., их эмоции и ощущения хаоса, разлома времени, надвигающейся трагедии. Представляется, что одной из наиболее характерных иллюстраций этого тезиса является серия полотен Э. Мунка «Крик», написанных на рубеже

XIX–XX веков. Кричащая в отчаянии фигура человека, изображенного на всех вариантах этой картины, олицетворяет не только переживания кризиса Европы, кризиса привычного мира, но и предчувствие грядущей катастрофы.

Появившийся примерно в это же время абстракционизм также передавал испытываемые людьми эмоции, вызванные потерей устоявшегося мира, образа жизни, но также и ощущения страха неопределенного будущего. При этом экспрессионизм использовал преимущественно осознанные образы, сюжеты, переданные с помощью новых изобразительных средств. Абстракционизм, напротив, разрабатывал бессюжетные и неосознанные образы, включая не только интеллектуальные и эмоциональные реакции, но психофизиологические.

Анализируя возможности негативных переживаний в развитии творчества, целесообразно обратиться к гениальному понятию В. Вордсворта “Spots of time” (место времени). Для В. Вордсворта в этих местах времени, вобравших в себя его эмоциональный опыт, в том числе переживания давнего прошлого, детства и юности, кроется источник жизненных сил (Wordsworth, 1979). Хотя сами по себе эти моменты в пространстве могли быть связаны с потерями и страхами, но главное их свойство в том, что они будят фантазию, помогают человеку пробудиться от рутины повседневности, заставляют работать ум и сердце и, таким образом, помогают творчеству. То есть ведут от дисгармонии к гармонии и помогают объяснить психологические механизмы эстетики перемен.

Новая методология, адекватная для рефлексии и исследования эстетики перемен, основывается на модифицированной концепции внутренней формы художественного произведения, соединяющей, как подчеркивал Г.Г. Шпет, переживания творцов и зрителей. Это объясняется тем, что переживания творцов вызывают сходные переживания зрителей благодаря гибкой и меняющейся форме. Г.Г. Шпет и его коллеги А.Г. Габричевский, Н.И. Жинкин, Н.Н. Волков доказывали, что именно гибкая форма (например, в абстракционизме) дает возможность быстро изменяться и эмоциям, и пониманию произведения. То есть закодированное художником переживание декодируется зрителем если и не тождественно по смыслу, то тождественно по эмоции. Б.М. Теплов ввел понятие знака-переживания, в котором музыкальная форма становится определенным культурным знаком, вызывающим конкретные переживания людей, например, для человека, воспринимающего музыку, реальностью являются звуки не физической природы, а культуры.

Таким образом, в ситуации изменчивости эстетика перемен становится своеобразной большой системой, в которой художник кодирует переживание, связывая его с вневременной формой, а зритель, вкладывая свои переживания, частично меняет систему в соответствии с новой эстетикой. Это происходит

благодаря введенному Г.Г. Шпетом, А.Г. Габричевским и Б.М. Тепловым понятию «форма языка» для разных видов искусства. При этом в понятие языковой формы вкладывалось не лингвистическое или философское, но психологическое содержание, аналогичное современному нарративному подходу, рассматривающему человека как текст, при этом текст пишется (и выражается, и понимается) определенным языком. Именно с этой позиции рассматривается язык цвета, музыки, архитектуры.

---

## Цель

Провести теоретико-методологический анализ направлений, существовавших и существующих в настоящее время в искусстве XX–XXI веков.

---

## Методы

Сравнительный анализ концепций психологии искусства XX–XXI веков и новых эстетических концепций последних десятилетий XXI века.

---

## Новая эстетика

В этой эстетике на первый план выходят две противоположные тенденции: эстетизация повседневности и эстетизация резких трансформаций. Отсюда и противоречия в эстетических эталонах, связанные с присутствием в произведениях искусства одновременно и классических образов и современных форм, вбирающих в себя несколько противоречивых тенденций. Например, в настоящее время в произведениях, относящихся к разным жанрам (живопись, балет, опера, музыка) можно часто встретить сочетание визуализации и речи, при этом слово сопровождает движения или музыку, помогая, по мнению авторов, раскрытию второго-третьего ряда смыслов произведения. То есть слово используется для объяснения того, что дано в образах. Точно так же бессюжетные картины, балеты, спектакли начинают соединяться в своеобразном коллаже с элементами классических картин, пьес, драмбалетов, фрагментами кинофильмов или рассказов, отражающих реальные события.

Характерно, что эти противоречивые эталоны смешиваются между собой, а не разводятся по разным произведениям. Участившиеся в последнее время обращения к первоначальным элементам мира, особенно к воде и огню, начали сопровождаться не только пением, но и речью, а также фрагментами архитектурных образов. То есть можно говорить о том, что инсталляции появляются не только в живописи, но и в драматических и музыкальных спектаклях, что особенно ясно видно в образах, демонстрируемых на последних Венецианских биеннале.

Во многих последних постановках и живописных полотнах сочетаются резкие движения с ностальги-

ческими отсылками к классической хореографии, а абстрактные образы — со знакомыми элементами классических реалистических полотен.

При этом нарочито изломанные изгибы тела, сложные движения, рук, резкие тональные и ритмические изменения в музыке сопровождаются звучащим текстом или хором. Новым является и все большее стремление режиссеров включить зрителей в происходящее на сцене. Если в драматическом театре эта тенденция появилась уже довольно давно, то в музыкальном она только недавно становится одним из популярных трендов.

Сегодня во многих концертах симфонической музыки соседствуют друг с другом произведения Д. Шостаковича и А. Моцарта, А. Шнитке, А. Вивальди, аутентичной и ультрасовременной музыки. Можно предположить, что такое сочетание разных, часто полярных, музыкальных переживаний также помогает принять изменения в ценностях и эталонах современной текучей транзитивной действительности (или привыкнуть к этим изменениям).

Эта тенденция особенно характерна для сложных, полисинтетических произведений, хотя, естественно, прежняя тенденция к важности не переживания, но рационального осмысления художественного произведения не ушла полностью из концептуализма. Однако, если раньше стремление осовременить сюжет использовалось в основном для того, чтобы лучше быть понятым зрителем, то теперь этот прием нужен для того, чтобы показать, что многие проблемы были всегда, они приняли немного другую форму, но остались, по сути, прежними. Художники как бы хотят сказать, что волноваться не нужно, мир не очень серьезно меняется, давайте просто пойдем, что все происходит также, но в новой форме. И тогда нам легче будет принять эти изменения.

Не менее часто используется в театре — и музыкальном, и драматическом, прием Зазеркалья, то есть отражения в зеркале того, что происходит на сцене и в зрительном зале. Он также применяется чаще всего для того, чтобы зритель приблизился к происходящему, обратив и на себя движение сюжета.

Особенно ярко сочетание разных стилей и форм, вызывающих различные переживания, видно в архитектуре. В одном здании автор соединяет различные варианты, от классики и постмодерна до высокотехнологичных технологий и изломанных форм, придающих иногда зданию вид огромной скульптуры.

Интересно, что даже сам акт разрушения может стать предметом эстетики, именно эстетики транзитивного мира. Примером является уничтожение произведения Бэнкси во время торгов на Sotheby's, когда произведение было частично уничтожено самим автором. Картина сразу после продажи стала сползать вниз и появилась под рамой уже в виде «лапши». Но интересен здесь не сам акт уничтожения, как иллюстрация кризисной транзитивности, а то, что после этого частично испорченное, уничтоженное произведение стало цениться еще дороже. То есть произош-

ло фактическое признание того, что в современном мире акт вандализма или агрессии может стать произведением искусства.

## Психология абстракции

В центре проблемного поля психологии искусства изначально находились законы восприятия художественного произведения, при этом подразумевалось, что художественный образ несет определенную содержательную и смысловую нагрузку, а форма художественного произведения, стимулируя появление эмоций, помогает восприятию через отождествление творца и зрителя, идентификацию их образов и слияние смыслов и эстетических переживаний.

В этом плане появление абстрактного искусства может рассматриваться как абсолютно новое явление, которое существенно отличается, прежде всего, с точки зрения соотношения формы и содержания, даже от направлений, условно обозначаемых «искусство для искусства». Главным отличием является то, что в содержании выходит на первый план не объективный знак (значение), но субъективная и закрытая (понятная только для посвященных) символика. При этом внешняя форма получает самостоятельную, и часто доминирующую, роль.

Расцвет такого искусства в начале XX века в России особенно неожидан, так как здесь всегда было распространено мнение о значимости именно просветительской роли искусства и важности содержания художественных произведений. Возможно, именно эта установка на социальную роль искусства и породила протест группы художественной элиты, поставившей во главу угла именно форму и полностью (или почти полностью) игнорируя содержание. Первым проявлением нового понимания роли искусства стало появление группы художников «Мир искусства», вдохновляемой С. Дягилевым. Однако, само по себе отрицание содержания произведения не могло привести к такому расцвету креативности и творческих прорывов, появлению того художественного поля, которое сформировалось в России в этот период. Его характерной чертой является тот факт, что в разных концепциях исследования искусства связывались с анализом природы знака и символа, их места и роли в процессе жизни и художественной деятельности человека.

Поэтому представляется симптоматичным, что абстрактное искусство начинает активно развиваться именно в начале XX века, когда изменяется образ мира, а переживания художников и зрителей содержат апокалипсические мотивы о том, что разрывается связь времен. Искусство, отражая этот мировоззренческий слом, стремится перевести его в новые символы и новые знаки. С этой точки зрения абстрактное искусство стало одной из наиболее адекватных художественных форм.

При этом, говоря об абстрактном искусстве, надо констатировать, что оно представляет собой не

столько вид знания, но, скорее, определенный вид переживания. Тогда возникает важный для психологии искусства вопрос — необходимо ли понимать содержание художественного произведения, для того чтобы возникло переживание? Конечно, на первый план при создании произведения искусства может выйти не внутренняя, а внешняя форма, игра со словом, цветом, формой (Шпет, 2007). Тогда не важно значение, важно звуковое наполнение или представление, которое доминирует и в сознании творца, и в сознании слушателя-зрителя. Таким образом, понятие формы получает новую интерпретацию при анализе абстрактного искусства — сам по себе символ, если он стилистически совершенно оформлен, может соединить внешнюю и внутреннюю формы, вызвав как эмоции, так и субъективный ассоциативный ряд представлений у зрителя.

Тот факт, что изначально музыка была гораздо более абстрактным и бессодержательным видом искусства, чем живопись и, тем более, литература и драматургия, позволяет предположить, что исследование процесса восприятия музыкальных произведений может быть сопоставлено с процессом восприятия абстрактной живописи (Марцинковская, 2016).

Тенденции к абстракции, уходу от содержательного наполнения появились в музыке раньше, чем в живописи. В классических музыкальных произведениях совершенно разных композиторов (Л.В. Бетховен, Ф. Лист, Р. Шуман, Э. Григ, П.И. Чайковский...) всегда была заложена не только внешняя, но и внутренняя форма (мелодия, и, часто, даже содержательный подстрочник — буря, солнечный луг и т.д.). В начале XX века появляется новое атональное направление, в котором делается попытка комплексного, полимодального подхода к созданию музыкальных произведений, которые не содержанием и мелодией, но сложной внешней формой вызывают у слушателей сложное и также полимодальное восприятие. Близки к атональному направлению и произведения А.Н. Скрябина, который также считал необходимым связать музыку и цвет, вызывающий необходимое переживание. В композиции Г. Малера и, особенно, основателя «атональной» или «12-тоновой» музыки А. Шенберга, сложность языка и диссонантность звучания были поставлены во главу угла. При этом традиционная мелодическая основа музыки если не порицалась, то, во всяком случае, считалась не отражающей современный образ мира, тот хаос и душевные конфликты человека, которые не могут быть созвучны классической музыкальной фразе.

В то же время такая музыка, безусловно, была гораздо труднее для восприятия. Слушатели должны были опираться либо на сложные символические ассоциации, возникающие у них в сознании (небольшая группа меломанов, обладающих соответствующими знаниями и слухом), либо на ритм, резкие перепады тона, высоты, громкости музыки, то есть на те изменения во внешней форме, которые связаны

с психофизиологическими свойствами людей (Марцинковская, 2015, 2016).

Современная музыка существенно усовершенствовала способы воздействия на слушателей, соединяя определенные мелодии, уже не явно выраженные, с ритмом, и светом. Поэтому не только рок или блюз, но и современные симфонические произведения добиваются большего эмоционального резонанса, чем другие виды искусства. Состояние эмоционального возбуждения, почти экстатического, подкрепляется и движением, являющимся обязательным элементом рок или джазовых концертов. Моторная активность стимулируется сочетанием высоких и низких тонов, громкостью и заданным ритмом. Все вместе — музыка, и визуальные эффекты (свет, постоянно меняющий окраску и интенсивность, видеоэффекты, транслирующиеся на экраны), и движение дают необычайную разрядку, а потому популярность этой музыки постоянно растет. При этом слова, если и имеют хоть какое-то значение, то только второстепенное.

Переходя к анализу психологии восприятия абстрактной живописи, нужно отметить, что эмоциональное заражение в живописи достигается значительно сложнее, чем в музыке, так как в этом случае нет такого комплексного психофизического воздействия (Марцинковская, 2008). В то же время необходимо помнить, что с начала XX века постепенно изменяется способ восприятия мира. Если раньше для большинства людей слово являлось одним из основных носителей информации и параметров, на основании которых выстраивалось представление об окружающем, то в начале 1900-х годов ведущей образующей становится образ.

Приоритет внешней формы и образа над вербальным содержанием кардинально, с точки зрения смысла и принадлежности искусства, отделяет абстракционистов, конструктивистов и т.д. от их предшественников, так как формула «искусство для искусства» подразумевает, что оно не может быть массовым, так как может быть понятно только избранным. Избранные — это те, кто может любоваться формой, не связывая ее с конкретным содержанием, не вкладывая в нее определенного смысла, но стараясь найти красоту именно в переменах и разноцветье этих разнообразных смыслов и представлений.

Правда, надо отметить, что многие представители русского авангарда были идеологически близки к постмодерну, что отмечается и его теоретиками. При этом подразумевалось, что произведение не обязательно должно было иметь какую-то связь с базовыми эмоциями, заражать, привлекать или отталкивать эмоционально зрителя, так же как не имеет оно и функции передавать определенный смысл. Формально-абстрактное (так же как утилитарное) произведение не воспитывает, но может вызвать переживание прекрасного у определенной группы людей и, таким образом, так же как и те произведения, которые имеют содержание или внутреннюю форму, может

помочь формированию культурной идентичности человека, уже имеющего, правда, определенные эстетические установки. неподготовленный же зритель или слушатель такое произведение воспринимает не как произведение искусства, но как определенный социокультурный фон, украшающий и облегчающий домашний или городской быт.

Влияние абстрактного визуального ряда, который не может воздействовать как звуковая абстракция на психофизиологическом уровне (Челпанов, 2012), так же как не может рефлексироваться на уровне знания, значения, проявляется в том, что он включает ассоциации с прежними представлениями, так как гибкость внутренней формы изначально заложена в абстрактную живопись. Влияние в этом случае также проявляется включением эмоциональных механизмов опосредования и заражения, связанных с внешней формой данного произведения. Это помогает снятию барьеров между объектом и субъектом, между произведением и зрителем. Таким образом, вопрос о том, может ли заворочить черный квадрат К. Малевича или черно-красный прямоугольник М. Ротко, так же как заставляют вглядываться в себя многоплановые сюжетные полотна Э. Делакруа, дает положительный ответ — может, но по-другому, включая другие механизмы.

Новые формы искусства также связаны с возможностями формирования эмоционального переживания, которое в определенной мере тоже опирается на знание, но не знаков, а символов, существующих не только (и не столько) в сознании, но в бессознательном людей. По-видимому, в этом случае восприятие основано на нескольких механизмах, часто работающих одновременно.

Рассматривая абстрактную живопись под углом ее архетипического наполнения, отчетливо видно, что сочетание прямых и извилистых линий и цветовая палитра включает бессознательные ассоциации с большинством основных архетипов, существующих у людей разных культур, причем, что особенно важно для эмоционального включения, эти ассоциации относятся одновременно к обоим полюсам архетипических образов (жизнь — смерть, эрос — танатос, устойчивость — разрушение, мрак — очищение). Тот же черный квадрат связан с классическими архетипами страха, бездны, начала — конца и сходных с ними символах, работа М. Ротко, помимо этого, содержит не только символику тайны и смерти, но и пассионарности, разрушения и созидания. Эта символика кроется в бессознательном практически каждого человека, а потому притягательна для большинства. Недаром в первой трети XX века обратились к психоанализу для анализа особенностей воздействия искусства на психику человека многие художники (Эйзенштейн, 2002). Психология искусства, в том числе психоаналитические концепции, открывают широкие возможности перед зрителем для включения своих ассоциативных рядов и раздвигает рамки конкретного полотна до рамок своего представления о

мире и себе. Чем более склонен к рефлексии зритель, тем больше времени он может потратить, рассматривая картину в поисках все новых и новых символов и граней. Сложности с восприятием возникают у тех, кто не находит нужных ассоциаций, то есть это сложности рефлексии, опыта эстетического восприятия, или/и опыта переживаний.

Архетипы упорядоченности — разрушения, аполлонического и дионисийского начал кроются в большинстве абстрактных картин, при этом при восприятии работ не формально упорядоченных (как тот же квадрат Малевича), но динамических, включаются и другие механизмы эмоционального обуславливания и заражения, например, механизмы, связанные с мускульными ощущениями и информацией зрительных нейронов.

Картины, состоящие из постоянных поворотов и сплетений линий (например, работы В. Кандинского, Д. Поллока), так что при их рассмотрении постоянно меняется угол восприятия и представление об исходных формах, их составляющих, создают аффективно-моторный комплекс, углубляющий концентрацию внимания зрителя на деталях полотна. Попытка проследить взглядом за основными линиями приводит к неожиданному эффекту оборванной и вновь появляющейся линии, то есть они как бы появляются и исчезают, движутся и пересекаются, уходя в бесконечность и завораживая зрителя этим движением, этой пластикой бездны. В некоторых случаях создание различных визуальных моделей в терминологии Р. Арнхейма (Арнхейм, 2000) может стать самоцелью, при этом сам процесс перебора визуальных понятий доставляет эстетическое удовольствие.

Изучая роль символа в создании живописных произведений в разных технологиях, другой известный психолог Б.М. Теплов (Теплов, 1998) утверждал, что развитие живописи, в том числе и появление абстрактной живописи, связано со стремлением художников расширить границы восприятия и, перечеркнув классические представления живописцев о симметрии и равновесии, добиться нового восприятия пространства, получить новый синтез времени и пространства, который даст возможность более сильного эмоционального воздействия на зрителя и самовыражения собственных переживаний художника.

При этом Б.М. Теплов, в большей степени, чем другие психологи, включает в рассмотрение цвет, подчеркивая, что восприятие чистого цвета, даже без обращения к какой-то форме, способно включить определенные эмоции зрителя. Эти представления ученых использованы при создании некоторых личностных тестов, например, теста М. Люшера (M. Lusher color test), в котором определенные цвета связываются с конкретным эмоциональным состоянием, или теста Г. Роршаха (G. Rorschach spot test), где ориентация при описании бессюжетных, абстрактных образов связывается не только с эмоциями, но и личностными качествами людей.

В работах Дж. Гибсона (Гибсон, 1998) появляются данные, которые показывают, что сам по себе световой поток, даже без его связи с формой, содержит основания для структурирования информации, получаемой из внешнего мира. При этом предполагается, что чувствительность человека является непрерывной функцией, а не следует принципу «все или ничего», и при различении сигнала и «шума» (например, фона и образа картины) люди устанавливают некоторый критерий вероятности появления того или иного сигнала или образа.

### Язык вещей

Не менее важным для понимания психологических механизмов влияния современного искусства становится исследование языков искусства. Одним из первых заговорил о языках разных видов искусства А.Г. Габричевский. Ему свойственен совершенно современный, междисциплинарный подход к анализу искусства. Он считал, что эстетическое переживание помогает преодолению барьера между человеком и миром. Восприятие и переживание зрителем и творцом пространства и плоскости, пространства и времени А.Г. Габричевский трактовал в русле психоаналитических концепций, причем он обратился к анализу языка пространственных искусств. Он выделял два вида архетипов, связанных с переживанием пространственности, подчеркивая, что эти две стороны переживания составляют самое «существо живописи — весь смысл ее бытия и эволюции» (Габричевский, 2002). А.Г. Габричевский рассматривал живопись как двоякое явление — переживание плоскости и переживание трехмерного пространства, связанное с глубоким чувством наслаждения от измерения пространства нашими зрительными и мускульными ощущениями. При этом он разделяет переживания трехмерного «пустого пространства» и чувство «кубического инобытия», вытекающее из бессознательного тяготения ко всякому «не-я», из стремления осязать, охватить его объем и телесность. Выделяя два вида эмоциональных состояний, связанных с пространством, А.Г. Габричевский противопоставлял их переживаниям, связанным со временем, причем с его точки зрения пространство связано с аполоническими переживаниями, которые противостоят дионисийскому началу времени (Габричевский, 2002).

Положения о аполоническом и дионисийском переживаниях пространства и плоскости, пространства и времени, статики и динамики, наполняются образами и содержанием в работах А.Г. Габричевского о Тинторетто (пространство в образе динамического становления) и Мантеньи (замыкание в стихии бытия — плоскости). Интенция художника наполняет внутреннюю форму живописного произведения эстетическими переживаниями, заражающими и зрителей.

Одним из первых А.Г. Габричевский обращается к анализу языка вещей, а не слову. Это намного сложнее, как он сам признается, так как анализ вербального языка (прозы, поэзии) имеет большую историю, методологию и методы исследования по сравнению с языком пространственных искусств. Помимо традиции и огромного материала, отсутствующего в этой области, сложность состоит в том, что здесь форма искусства связана с формой вещей, имеющих не только обобщенное значение (знак, символ), не только материальное воплощение (внешняя форма), но и разный ряд внутренних форм — утилитарную и художественную (Габричевский, 2002).

А.Г. Габричевский считал, что вещь в процессе ее прагматического использования «молчит», как форма прекрасного она не рассматривается в сфере утилитарных интересов. Здесь как бы срабатывает эффект избирательного внимания, фиксирующего интерес людей только на способах удовлетворения своих потребностей с помощью конкретной вещи. Вещь становится формой искусства, только потеряв это прагматическое наполнение и именно как носитель абстрактной формы, вызывающей эстетические переживания. Таким образом, вещь в культуре начинает терять свою непосредственную знаковую природу (бытовую, прагматическую), они перестают быть только орудиями или предметами изучения. В некотором смысле можно говорить, что в этом случае с языком предметов происходит тот же феномен, что и со словом, феномен, который В. Шкловский назвал «Остранением». Забытый докультурный выразительный язык вещи пробуждается художником.

Значение трудов А.Г. Габричевского для современной психологии искусства в том, что он начал говорить о формах как языках искусства, выделяя разные языки для разных видов искусства. Его мысли о развитии «языков искусств» и их связи со временем, так же как представления о «языке вещей», дают ключ к анализу современного искусства во всем его многообразии. Недаром новое искусство вводит в свой контекст именно вещи, стремясь очистить их от предметной (прагматической) наполненности, и/или сделать и прагматичные вещи источником прекрасного (конструктивизм, абстракционизм, сюрреализм...).

### Заключение

Изменившиеся условия жизни, делают необходимым изменение способов предъявления художественных произведений для того, чтобы не потерять возможности эмоционального воздействия на людей. В современном искусстве многие художественные произведения, с одной стороны, вошли в быт, стали более доступными, а с другой, наоборот, приняли еще более вычурную форму. Дизайнерские конструкции, инсталляции, даже при утилитарной

направленности, исходят из установки приоритета художника над зрителем. Поэтому искусство не становится новым знанием и не основывается на знании зрителя (но, безусловно, продолжает требовать значительных знаний от художников), как это было раньше, но приближается к тем знаниям, которыми они обладают, для чего использует и новые стимулы, и новые жанры, и новые механизмы эмоционального влияния.

Через новую эстетику вводятся новые переживания в повседневность. Эстетика резких перемен, смещений, трансформаций, когда сюжеты часто смещаются в сторону гротеска, часто смешивая юмор, иронию и пошлость, во многом связана с тем, что зритель уже не понимает полутонов и хочет избыточных красок во всем.

Возможно, люди таким образом приучают себя к неожиданностям, к чрезмерности переживаний, катаклизмам и неопределенности будущего. Возможно, это своеобразный способ эмоциональной адаптации (как мышечное наслаждение от изломов в абстрактной живописи, Челпановское вчувствование). Мы привыкаем к этой эстетике новой жизни и переходим, таким образом, к привычной изменчивости.

Таким образом, можно говорить о том, что эстетика дисгармонии, переправляясь в переживании, приводит к новым образам. Их эстетизация делает изломанность новой красотой. Это приводит к тому, что эти образы становятся новой эстетикой, помогают привыкнуть к трансформациям.

## Литература

- Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М.: Прогресс, 1974.  
Габричевский А.Г. Морфология искусства. М.: Аграф, 2002.  
Гибсон Дж. Экологический подход к зрительному восприятию. М.: Прогресс, 1988.  
Марцинковская Т.Д. Культура и субкультура в пространстве психологического хронотопа. М.: Смысл, 2016.  
Марцинковская Т.Д. Психология восприятия абстрактного искусства // Вопросы психологии. 2008. № 6. С. 83–91.  
Марцинковская Т.Д. Эстетическая парадигма в современной психологии: гармонизация переживаний времени и пространства // Вопросы психологии. 2015. № 6. С. 1–11.  
Теплов Б.М. Избранные психологические труды. Москва; Воронеж: НПО «МОДЭК», 2009.  
Челпанов Г.И. Очерки психологии. М.: ПИ РАО, 2012.  
Шпет Г.Г. Философия и психология культуры. М.: Наука. 2007.  
Эйзенштейн С.М. Психологические вопросы искусства. М.: Смысл, 2002.  
Wordsworth, W. (1979). *The Prelude, Authoritative Texts*. N.Y. and London: A Norton Critical Edition.

## References

- Arnheim, R. (1974). *Art and visual perception*. M.: Progress. (In Russ.).  
Chelpanov, G.I. (2012). *Essays in psychology*. M.: PI RAO. (In Russ.).  
Eisenstein, S.M. (2002). *Psychological questions of art*. M.: Smysl. (In Russ.).  
Gabrichevsky, A.G. (2002). *Morphology of art*. M.: Agraf. (In Russ.).  
Gibson, J. (1988). *Ecological approach to visual perception*. M.: Progress. (In Russ.).  
Martsinkovskaya, T.D. (2015). *Aesthetic paradigm in modern psychology: harmonization of experiences of time and space*. *Psychological Questions*, 6, 1–11. (In Russ.).  
Martsinkovskaya, T.D. (2016). *Culture and subculture in the space of the psychological chronotope*. M.: Smysl. (In Russ.).  
Martsinkovskaya, T.D. (2008). *Psychology of perception of abstract art*. *Psychological Questions*, 6, 83–91. (In Russ.).  
Shpet, G.G. (2007). *Philosophy and psychology of culture*. M.: Nauka. (In Russ.).  
Teplov, B.M. (2009). *Selected psychological works*. Moscow; Voronezh: NPO "MODEK". (In Russ.).  
Wordsworth, W. (1979). *The Prelude, Authoritative Texts*. N.Y. and London: A Norton Critical Edition.

Поступила: 18.01.2023

Получена после доработки: 21.06.2023

Принята в печать: 05.07.2023

Received: 18.01.2023

Revised: 21.06.2023

Accepted: 05.07.2023



ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ / ABOUT THE AUTHOR



**Татьяна Давидовна Марцинковская** — доктор психологических наук, профессор, заведующая лабораторией психологии подростка Психологического института Российской академии образования, профессор кафедры психологии личности, Института психологии им. Л.С. Выготского Российского государственного гуманитарного университета, [tdmartsin@gmail.com](mailto:tdmartsin@gmail.com), <https://orcid.org/0000-0003-2810-2554>

**Tatyana D. Martsinkovskaya** — Dr. Sci. (Psychology), Professor, Head of the Laboratory of Adolescent Psychology, Psychological Institute of the Russian Academy of Education, Professor of the Department of Personality Psychology, L.S. Vygotsky Institute of Psychology of the Russian State University for the Humanities, [tdmartsin@gmail.com](mailto:tdmartsin@gmail.com), <https://orcid.org/0000-0003-2810-2554>