

Полева Н.С. Эстетическая парадигма как оптика исследований современной психологии



ПОЛЕВА Н.С. ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ПАРАДИГМА КАК ОПТИКА ИССЛЕДОВАНИЙ
СОВРЕМЕННОЙ ПСИХОЛОГИИ

English version: [Poleva N.S. Aesthetic paradigm as optics of modern psychology research](#)

Психологический институт Российской академии образования, Москва, Россия

[Сведения об авторе](#)

[Литература](#)

[Ссылка для цитирования](#)

Предпринята попытка осмысления теоретического конструкта «эстетическая парадигма» и роли искусства как методологической оптики психологических исследований. Эстетическая парадигма понимается как система междисциплинарных теоретических подходов к исследованию проблем психологии, основанных на синтезе искусства и науки. Рассматривается представленность эстетической парадигмы на разных методологических уровнях. На общетеоретическом уровне эстетическая парадигма может предложить психологии в качестве методологической основы модель организации знания в искусстве. Это вариант сетевой модели методологии психологии, которая основывается на принципах полипарадигмальности и взаимодополнительности. На уровне исследовательской парадигмы искусство выступает как исследовательская модель, которая дополняет существующие исследовательские психологические модели и конструкты изучения личности, процессов социализации, конструирования социальной реальности, культурной трансмиссии, конструирования личностной и социокультурной идентичности. Показана роль эстетической парадигмы в исследовании проблем личностной и социокультурной идентичности. Проблема гармонизации хронотопов связывается в эстетической парадигме с эстетическими переживаниями, которые переводят человека в дискурс «человек – культура», в отличие от других дискурсов, связанных с политическими, экономическими, социальными и этическими контекстами. Рассматриваются возможности искусства как модели исследования процессов социализации – индивидуализации, конструирования идентичности, культурной трансмиссии и перехода индивидуальных смыслов в значения. Показана прогностическая ценность эстетической парадигмы и искусства как моделирующей деятельности, которая конструирует реальность. Подчеркивается, что наибольший интерес в качестве прогностической ценности эстетической парадигмы представляют исследования содержания переживаний, смыслов и ценностей современников, которые «улавливаются» искусством и кристаллизуются в нем. Искусство интуитивно реагирует и фиксирует возникающие в социуме изменения, раньше, чем рефлексия таких изменений в науке. На уровне методов исследования эстетическая парадигма предполагает синтез собственно психологических методов исследования с методами смежных дисциплин (искусствознание, история искусства, семиотика и др.).

Ключевые слова: методология, эстетическая парадигма, искусство, психологический хронотоп

Эта статья – попытка осмысления, что такое эстетическая парадигма в современной психологии. О сходстве искусства и психологии написано много. Прилагательное «эстетическая» предполагает обращение психологии к искусству как особому виду знания или источнику психологического знания. Такой подход к искусству как особому виду знания постулировался в известном докладе Г.Г.Шпета [Шпет, 2017] и развивался другими учеными. Я имею в виду прежде всего работы Ю.М.Лотмана [Лотман, 1998], к которым обращалась, и Т.Д.Марцинковской, в публикациях которой впервые появляется идея об эстетической парадигме в психологии [Марцинковская, 2014, 2015а]. В определении парадигмы я основывалась на подходе, предложенном М.С.Гусельцевой, – понимание парадигмы как формообразующего принципа конструирования культурно-психологических реальностей и как «оптики», определенного ракурса психологического исследования [Гусельцева, 2012].

В качестве такой оптики в эстетической парадигме рассматривается искусство. Соответственно эстетическая парадигма ориентирована на искусство как особый ракурс психологического исследования (в искусстве и через искусство). Можно говорить об эстетической парадигме как части, сегменте культурно-исторической парадигмы с акцентом на искусстве. Фокус ее проблемного поля – «человек – искусство», их взаимосвязь и взаимовлияние как части системы «человек – культура».

С большой долей условности можно сравнить подходы к исследованию, задаваемыми рамками эстетической парадигмы с «психологизмом наоборот», как антитезе психологизму, который считал психологию и ее данные о закономерностях функционирования человеческой психики и формирования личности основой философии и эстетики. Эстетическая парадигма как бы изменяет этот фокус на противоположный, рассматривая *искусство* (и шире – культуру) как основу психологического исследования.

Возможным определением эстетической парадигмы могло бы быть следующее: *эстетическая парадигма – это система междисциплинарных теоретических подходов искусства и науки к исследованию проблем психологии.*

Попытаемся рассмотреть проблемы психологии через оптику искусства – что может предложить психологии эстетическая парадигма?

Искусство как модель методологии психологии

Ю.М.Лотман в своих работах и докладах отмечает, что искусство как знание внутри себя диалогично и противоречиво. Знание в искусстве особым образом организовано и структурировано. Искусство дает разнообразные точки зрения на мир, каждая из которых в отдельности представляет свою истину, свое знание. Эти истины могут вступать в противоречие с другими истинами или дополнять другие точки зрения, другое знание, создавая внутреннее энергетическое пространство диалога и полемики.

Альтернативность разных истин, разных точек зрения в искусстве предполагает их взаимодополняемость, так как сам факт их наличия взаимообусловлен. Они не могут быть взаимоисключаемыми. Как отмечал Лотман, добро может существовать в искусстве только как альтернатива зла – если полностью избавиться от зла, то и добро прекратит свое существование. Таким образом, искусство как особый вид знания (его информативность, смысл и ценность) структурируется на основе антиномий, предполагая наличие альтернативы, другого знания, другой точки зрения как антитезы. Альтернативность и вариативность знания, разных точек зрения на мир, их диалогичность и полемичность создают энергию творчества, продуцирования новых смыслов и ценностей в искусстве [Лотман, 1998].

Отсюда вытекает предположение, что в «оптике» эстетической парадигмы *искусство может*

рассматривается как модель организации знания, как модель методологии психологии. По своей сути это сетевая модель, объединяющая различные подходы и точки зрения. Таким образом, эстетическая парадигма предполагает определенный ракурс проблемы методологии современной психологии, который базируется на идеях полипарадигмальности и межпредметных связей. Принципиально ничего нового в этом контексте эстетическая парадигма не вносит, но является еще одним весомым дополнением к разработке такого подхода в исследовании методологических проблем современного психологического знания, который представлен в работах А.В.Юревича, Т.Д.Марцинковской, М.С.Гусельцевой, Е.А.Сергиенко и других [Юревич, 2012; Марцинковская, 2015; Гусельцева, 2016; Сергиенко, 2016]. Отметим, что первая попытка практического воплощения такого синтетического подхода к организации науки и научных исследований была реализована в ГАХН.

Следует отметить, что *метафора искусства* как модели широко представлена в психологии на разных уровнях методологии – и в психологических теориях, и различными теоретическими конструктами, и терминологически. Это и «теория ролей», и концепция «творческого Я» А.Адлера, когда человек является одновременно и «картиной», и «художником» – автором своей жизни, и «репертуарные решетки», и «жизненный сценарий», и понимание жизни как текста и человека как автора нарратива, и поведение, представление себя окружающим как театральное представление, и «теория фреймов» как рамки интерпретаций «какой спектакль играем и какую роль исполняем» и т.д.

Искусство как модель окружающего мира

«Особенность» знания в искусстве заключается не только в особом способе его организации, но и в том, что искусство дает возможность пережить не пережитое, приобрести опыт без непосредственного опыта. Как подчеркивает Лотман, искусство дает человеку то, чего его лишает реальная жизнь, – каждый раз, когда человек попадает в ситуацию выбора, точку бифуркации (будь то возрастной кризис или кризисная жизненная ситуация), жизнь отнимает у него возможность выбора. Каждый сделанный человеком выбор – это выбор одного из возможных путей, а значит, всегда потеря других выборов и других возможностей проживания своей жизни [Лотман, 1998].

Когда человек смотрит в будущее, он сталкивается с вариативностью множества выборов. В этом плане личная биография жизни человека, как и история человечества, – это случай, история реализации выбора *одного из возможных* путей. С возрастом возможность выбора уменьшается, а с ним теряется и невозполнимый для человека пласт информации и знания. Чем старше становится человек, тем более он исчерпывает возможности своих выборов и становится все более предсказуем. Искусство как бы ставит человека в ситуацию, когда выбор еще не сделан. Получив такую возможность выбора и проживания опыта без опыта в искусстве, человек получает и возможность перенести его в свою жизнь. Тем самым искусство обогащает человека особым знанием, знанием не случившегося, восполняет огромный ресурс, которого он лишен в реальной жизни, совершая одни выборы и утрачивая с ними другие возможности несовершенных и нереализованных выборов [Лотман, 1998].

Лотман подчеркивал, что, являясь моделью мира, моделью жизни, искусство – это не сама жизнь, а ее изображение. Поэтому преступление в жизни всегда есть только преступление, а преступление в художественном произведении – это изображение преступления, это *исследование, изучение того, что есть преступление*. В этом плане искусство, художественные произведения дают нам более полное и совершенное (стереоскопичное) знание о том, что такое любовь, ревность, предательство, стремление к власти и т.д., чем все учебники по психологии вместе взятые. В этом заключается и огромная нравственная / воспитательная сила искусства, и его социализационный потенциал [Лотман, 1998].

Искусство как модель культурной стратификации социума

Еще одним аспектом понимания искусства как модели мира в эстетической парадигме является и проблема культурной стратификации общества. Внутренняя неоднородность и дифференцированность искусства является и моделью неоднородности современного общества. Культурная стратификация современного поликультурного общества, состоящего из разных субкультур или культур разных социальных сообществ, обладающих разными картинами мира и ментальными фильтрами разных туннелей реальности, ставит под сомнение тезис о массовом искусстве как искусстве для всех. В значительной степени это обусловлено и доминирующей тенденцией к индивидуализации в современной культуре и искусстве. Можно говорить об искусстве разных больших и малых социальных групп / субкультур. Каждая такая группа и каждый человек в отдельности обладают разными, своими собственными культурными кодами восприятия и оценки информации, осуществляют выбор источника такой информации, включая выбор произведений искусства, и, соответственно, формируют каждый свою собственную систему знаний и смыслов, эквивалентную стертой и исчезающей общей единой «массовой» культуре [Дуков, 2004].

Культурная стратификация связана с проблемами социализации и идентичности (личностной, социальной, этнической), а также проблемами социальных и этнических конфликтов, многие из которых выступают как конфликты ценностей и картин мира. Эстетическая парадигма в этом контексте подчеркивает возможность и роль искусства в гармонизации личностных и групповых хронотопов. Примером может служить социально-политическая ситуация современной России. Обращаясь к модели психологического хронотопа, можно констатировать, что, даже являясь современниками и проживая на одной территории, россияне живут в «разных странах» – в разном времени и пространстве. Одни проживают в великой России, империи, «вставшей с колен», другие – в стране со стагнирующей экономикой, приближающейся по показателям к странам третьего мира, в стране, устремленной «назад – в будущее».

Атомизированность российского общества показывает, что единого хронотопа как единого пространства-времени в современной России не существует. Психологические хронотопы разных социальных групп абсолютно гетерохронны – одни устремлены в прошлое, другие ориентированы в будущее. Содержательно же они отличаются кардинальным образом – разная оценка настоящего, разное видение будущего и даже разное прошлое. Даже если не сравнивать хронотопы «имперского» большинства и меньшинства, ориентированного на демократические ценности и развитие, достаточно вспомнить «четыре России» Н.В.Зубаревич, которые живут в разном пространстве и в разном времени [Зубаревич, 2013].

Как и в решении проблемы сохранения этнической идентичности, гармонизации межнациональных и межкультурных коммуникаций, проблема гармонизации хронотопов разных социальных групп связывается в эстетической парадигме с эстетической составляющей хронотопа, когда эстетические переживания становятся основой гармонизации хронотопов, переводя их в дискурс «человек – культура», в отличие от других дискурсов, связанных с политическими, экономическими, социальными и этическими контекстами [Марцинковская, 2015; 2016].

Особенно важно подчеркнуть значимость *дискурса / контекста «человек – культура», «человек – искусство»*, связанного с эстетической парадигмой. Исследования показывают, что эта связь между ценностями и поведением не линейная и включает в себя три звена «ценности – дискурс / контекст – поведение» [Welch, 2013]. В большинстве случаев ценности не связаны непосредственно с поведением, так как не оказывают влияния на социальный (политический, экономический) контекст. Таким образом, конструирование индивидуальной реальности и содержания хронотопов (включая социальные представления, ценности и т.д.), становится способом сонастройки с существующим социальным контекстом и способом реализации индивидуальной траектории социализации, который проявляет себя в рационализации реального поведения человека. По результатам социологических опросов, разница между ценностями большинства российского

населения и жителей Запада несущественная, но дискурсы (социальные, политические, экономические) разные. Поэтому, чтобы изменить поведение, надо изменить промежуточное звено – дискурс / контекст.

Эстетическая парадигма дает возможность решения проблемы смены контекстов – это возможность «перемещения» человека посредством эстетических переживаний из существующих контекстов / дискурсов (политического, экономического, социального) в дискурс «человек – культура», что способствует актуализации общечеловеческих ценностей. Осознание человеком себя частью общей культуры (национальной и общечеловеческой) позволяет снять противоречия и разногласия, существующие в других контекстах [Марцинковская, 2015; 2016].

Таким образом, в эстетической парадигме создается возможность гармонизации как хронотопов больших и малых социальных групп, так и индивидуальных хронотопов, которая связана со способностью искусства восстанавливать связь пространства-времени объективных и субъективных составляющих хронотопов, что особенно важно в современном транзитивном мире. При этом необходимо учитывать выбор произведений искусства, которые должны обладать общим культурным кодом для разных социальных групп и субкультур. Современное искусство (музыка, фильмы, театральные постановки, живопись, фотография и т.д.) может становится триггером новых конфронтаций между людьми, принадлежащими к разным культурным стратам, которые проявляются при молчаливой поддержке государственных институтов в актах вандализма, вызванных «оскорбленными чувствами» верующих или поборников «нравственности и духовности». Гармонизировать и преодолеть гетерохронность хронотопов, связать воедино пространство – время хронотопов разных социальных групп, очевидно, способны лишь те имена и произведения искусства, которые не вызывают разночтений и амбивалентного отношения. Это художественные произведения, которые находятся в общей для всех групп части семантического поля искусства и обладают единым культурным кодом. Можно предположить, что это будут поэзия А.С.Пушкина, полотна Айвазовского и Шишкина, сказки, фольклор, музыка Чайковского и т.д.

Искусство как модель исследования социализации и идентичности

Оптика эстетической парадигмы предполагает и возможность анализа искусства как модели социализации и конструирования идентичности. История искусства, развитие стилей, жанров и направлений в разные исторические эпохи дает в этом контексте богатый материал, который наиболее выпукло показывает соотношение доминирующего стиля и возникновение и развитие нового, который приходит на смену старому или сосуществует одновременно с ним. При этом доминирующий в искусстве канон и зарождающиеся новые направления в искусстве рассматриваются как соотношение культуры большого социума и субкультуры малых групп [Марцинковская, 2016].

Канон в искусстве – это образец, правило, эталон, мерило оценки деятельности художника как соответствие образцу. Это ответ на вопрос «На что мы должны равняться?». Канон в искусстве рассматривается в двух аспектах:

- система ценностей искусства, которые выступают критериями оценки художественного творчества и самих произведений, в которых эти ценности воплощены;
- следование определенной традиции, правилам, что предполагает и принадлежность определенной общности [Ассман, 2004].

Художник строит свою идентичность как часть определенного творческого сообщества (доминирующего стиля или небольшой группы представителей нового направления). Устанавливая связь между я-идентичностью и коллективной идентичностью, канон обеспечивает включение

художника в мир искусства. В процессе своего творческого развития и социализации творец строит свою личностную идентичность, которая совпадает с социальной (как части мейнстрима или субкультуры нового течения). Проблемы соотношения культуры – субкультуры становятся проблемами развития искусства, преемственности и культурной трансмиссии, сохранения накопленных образцов, правил и ценностей и возникновения новых.

Таким образом, в искусстве канон обеспечивает преемственность в развитии искусства, а следование канону (жесткое или вариативное в пределах допустимого) становится стратегией конструирования, стабилизации и выживания культурной идентичности. Примечательно, что понятие канона восходит к строительному искусству.

Вместе с тем развитие искусства предполагает не только допускаемую каноном вариативность, но и кардинальный выход за установленные каноном рамки, полный разрыв и неподчинение уставленным образцам и правилам. Здесь мы пересекаемся еще с одним ракурсом эстетической парадигмы – понимания *искусства как моделирующей деятельности, искусства как конструирования* нового знания, новых смыслов, ценностей, моделей и т.д. Новое знание в искусстве означает создание новой «оптики» искусства, нового взгляда и нового «слова», отличного от существующего, – это создание нового языка искусства с помощью материалов, новых художественных форм, новых техник и художественных методов. Новая, найденная творческая идентичность художника становится (или не становится) новым каноном, социальной идентичностью для следующих поколений творцов.

Таким образом, следование канону в искусстве аналогично пониманию социализации как интериоризации образцов, норм, ценностей и правил, уже существующих в обществе, и их преемственность. Конструирование нового знания, смыслов и ценностей в искусстве (модерн в искусстве) – результат индивидуализации и творческого конструирования личностной идентичности художника. В этом плане конструируемая реальность искусства и социальная реальность, так же как процессы в искусстве и социальном развитии общества, *изоморфны*.

Поэтому континуум «канон – модерн» в искусстве можно соотнести с континуумами «социализация – индивидуализация», «идентификация – отчуждение» в психологии, и, соответственно, с проблемами идентичности в континууме «социальная идентичность – личностная идентичность».

Инвариантность канона, как и культуры социума, достигается требованием ориентации на установленные доминирующие правила, нормы и ценности, конкретные образцы (люди, произведения искусства, тексты, законы). Поэтому человек, как строитель своей действительности, своей культуры и себя самого, вынужден следовать этим установленным общеобязательным принципам, которым должна подчиняться его «конструкция», чтобы быть прочной [Ассман, 2004]. Это полюс канона, социализации и социальной идентичности. Вариативность, развитие и появление нового располагается в динамическом континууме полюсов «канон – модерн».

Полное соответствие канону в какой-то момент времени начинает означать стагнацию производства знания и отсутствие развития в искусстве, хотя, как уже отмечалось, канон допускает некую вариативность в своих рамках. Эти рамки отчасти обладают определенным эволюционным потенциалом, исчерпав который, искусство останавливается в развитии. Можно сказать, что произведения массового искусства (как искусства для большинства, широкой публики) можно рассматривать с позиции уже привычного, разделяемого большинством и доступного для понимания каждого доминирующего канона. Такие произведения направлены на воспроизведение и закрепление ставших уже рутинными смыслов и знания искусства. Специалистами-критиками художественные произведения такого уровня оцениваются как ремесленничество, которое не исключает высокого качества исполнения, всегда получает гарантированную популярность и востребованность, но не имеет никакого отношения к конструированию нового знания и смыслов.

Нормативно творец ориентирован на инновации, создание нового. Поэтому противоположный

канону полюс – это модерн, новаторство в искусстве, конструирование нового знания и смыслов как результат индивидуализации и отчуждения художника от общеразделяемых эталонов и правил. Такие художественные произведения, как правило, остаются непонятны широкой публике, не пользуются популярностью и востребованностью. Именно этот полюс становится «ядром» возможного направления развития искусства и наиболее интенсивного генерирования знания, которое в его изначальном виде не может быть предложено широкой публике. Однако это новое знание должно, одновременно с новаторскими и креативными элементами, быть в определенной степени увязано с уже существующими структурами знания. Таким образом, в динамическом континууме «канон – модерн» («мейнстрим – субкультура») творец, с одной стороны, должен переосмысливать и отходить от существующих канонов, с другой – полное отчуждение и «выпадение» из легитимного дискурса может привести его к исключению из профессионального сообщества. Генерируемое творцом новое знание, новые языки и смыслы должны быть как минимум понятны и разделяемы небольшой группой единомышленников и профессионалов (субкультурой, в которой социальная и личностная идентичность творца оказываются практически идентичными) [Марцинковская, 2015, 2016]. Вместе с тем даже видимое следование канону не всегда является показателем отсутствия креативности, так как в рамках вариативности, допускаемых канонами, у творца всегда остается возможность индивидуализации как перестроения существующих гештальтов – переконструирования общеразделяемых кодов и символов [Басов и др., 2015].

Таким образом, модерн как индивидуализация творца в искусстве, как процесс индивидуального конструирования творческой идентичности, индивидуальных смыслов и ценностей направляет вектор развития искусства через конструирование нового знания, художественных форм и методов, обеспечивающих смену «оптики» современного искусства как новой рамки видения и понимания мира. При условии его сохранности на периферии культурного пространства новое направление в искусстве может с течением времени стать мейнстримом, общеразделяемым и общепонимаемым канонами, а найденная индивидуальная идентичность художника становится новой социальной идентичностью для новых поколений творцов. Канон, как «поле массового производства» [Бурдьё, 1993], выполняет важнейшую функцию трансляции новых смыслов и ценностей, которые часто требуют «перевода» на общедоступный язык, понятный широкой аудитории, обеспечивая их социализацию в социуме [Басов и др., 2015].

Эстетическая парадигма позволяет рассматривать искусство как модель исследования процессов социализации – индивидуализации, конструирования идентичности, культурной трансмиссии и перехода индивидуальных смыслов в значения. В искусстве эти соотношения визуализируются, становятся предельно наглядными:



Рис. 1. Клод Моне. Образец реализма на картине «Вид на Рюэль-ле-Гавр» (1858) и пейзаж, давший название импрессионизму, – «Впечатление. Восход солнца» (1872).



Рис. 2. Анри Матисс. Классика в «Натюрморте с книгами и свечой» (1890) и фовизм собственного изобретения в знаменитом «Танце» (1910).



Рис. 3. Эдвард Мунк. Пейзаж «Маридален близ Осло» (1881), написанный 18-летним художником, и «Крик» (1893).



Рис. 4. Эдгар Дега. Ученическая «Римская нищенка» (1857) и «Голубые танцовщицы» (1897).

Моделирующая функция искусства. Искусство как процесс конструирования

Как уже отмечалось, искусство как особый вид знания – это знание, которое конструируется, создается одновременно с конструированием особой реальности искусства, вне которого оно не существует. Это знание, которое конструируется не только творцом, но и зрителем в процессе восприятия произведений искусства (воссоздается), являясь результатом процесса коммуникации, диалога автора со зрителем, опосредующего процесс обогащения индивидуального сознания новыми смыслами и ценностями. При этом внутреннюю форму художественного произведения можно рассматривать как субъективную картину мира художника как личности и как представителя своей эпохи. Внутренняя форма как картина мира художника является конструируемой моделью, зеркальным образом реальности, который содержит в себе знание, представление о мире и отношение к этому миру. Одновременно, выполняя свою энергичную функцию, она задает определенную «оптику» восприятия, «рамку» видения и понимания мира, траекторию постижения смысла, заложенного автором, и эмоционального переживания зрителем в процессе художественного восприятия – переживания. В процессе диалога – коммуникации и совместного конструирования знания творцом и зрителем, как процесса художественного восприятия, гибкая внутренняя художественная форма задает и гибкую / жидкую рамку вариативности интерпретаций. Поэтому можно говорить, что произведение искусства, внутренняя художественная форма скорее задает не единственно возможный смысловой конструкт, а предлагает элементы, материал для конструирования новых смыслов и развития разных дискурсов, связанных с осмыслением мира и себя в этом мире. Таким образом, диалогичность искусства обеспечивает вариативность понимания и интерпретации художественных произведений, когда произведение искусства рассматривается не как контейнер, в котором закодировано знание, а является триггером, стимулом порождения знания и конструирования новых смыслов – разных интерпретаций в разных контекстах. При этом большое значение имеет выбор языка искусства, языка художественных форм, который включает в себя выбор различных техник и формообразующих приемов, способных изменить как «оптику» современного искусства (со стороны творца), так и «оптику», рамку восприятия со стороны зрителя [Басов и др., 2015].

Возвращаясь к тезису о культурной стратификации общества, важно отметить, что неоднородность культурного поля, представленного культурами / субкультурами разных социальных групп, предполагает наличие не только групповых, но и индивидуальных различий в возможностях восприятия – понимания – переживания произведений искусства различного уровня сложности, что

также свидетельствует о невозможности существования массовой культуры как культуры для всех. Это обуславливает индивидуальные и групповые предпочтения в выборах художественных произведений. Поэтому современное искусство и рынок художественной продукции ориентируются уже не на массовую публику, а на дифференцированные «публики», конкретный сегмент «потребительской аудитории» как представителей большой или малой социальной группы с разными уровнями развития художественного восприятия и эстетической компетентности.

Наличие культурной стратификации делает практически невозможным прогнозирование влияния, которое окажет произведение искусства на воспринимающего, как оно будет понято и интерпретировано. Особый авторские фокус / рамка, авторский вариант комбинации смыслов и даже тональность коммуникации могут рождают непредсказуемые интерпретации, отличающиеся от смыслов, изначально предполагаемых автором, что может привести к значительным расхождениям в конструируемом знании и смыслах. Одни и те же символы могут по-разному встраиваться в структуры знания художников и зрителей, открывая возможности широкой вариативности интерпретаций. Эта вариативность относится как к творчеству самого художника, так и к вариативности «прочтения» художественного произведения зрителем, когда «выбранные» варианты могут совпадать, а могут и расходиться, обогащая существующее знание новыми конструктами и смыслами. В случае авторского «прочтения» это может быть созданием новой «оптики» искусства, открывающей или конструирующей новое знание, новые смыслы и ценности или переконструирующей существующие. Возможность существования гибкой рамки вариативности интерпретаций лежит в основе такого уникального свойства знания в искусстве, как его постоянное возрастание, увеличение. По мысли Ю.Лотмана, функцией искусства в культуре является не только хранение и трансляция смыслов, но и генерирование нового знания, которое обладает способностью к постоянному саморасширению и обогащению.

Еще одним аспектом тезиса об искусстве как моделирующей деятельности является анализ содержания знания и смыслов реальности, конструируемой искусством. «Оптика» эстетической парадигмы предполагает поле исследования взаимосвязанных процессов – кристаллизации социальной действительности в реальности искусства и обратного процесса – конструирования искусством социальной реальности, которые связаны с прогностической функцией искусства. Согласно известному изречению, искусство – не зеркало, отображающее реальность, а молот, формирующий ее.

Прогностическая роль искусства убедительно подтверждается не только произведениями писателей-фантастов и художественными фильмами. Кроме классических примеров фантастических романов Жюль Верна и других авторов, можно вспомнить предсказание появления Интернета русским писателем и философом, автором «Городка в табакерке» В.Ф.Одоевским (1804–1869). В своем незаконченном утопическом романе 1837 г. «4338-й год» он описывает «магнетические телеграфы», которые позволяют общаться людям, живущим на далеких расстояниях.

В рамках эстетической парадигмы в качестве прогностической ценности наибольший интерес представляет то, как переживания, смыслы и ценности современников «улавливаются» искусством и кристаллизуются в нем, так как искусство интуитивно реагирует и фиксирует возникающие в социуме изменения раньше, чем рефлексия таких изменений в науке. В этом плане возможно говорить об исследованиях содержания кристаллизованных в искусстве эмоций, ценностей и смыслов. Один из наиболее «свежих» примеров – в Австрии отреставрировали немой фильм 1924 года «Город без евреев», авторы которого предугадали гонения на евреев и Холокост. В фильме власти вымышленной страны обвиняют евреев в экономическом кризисе и отправляют их в изгнание. Когда картину впервые показали в Вене, Адольф Гитлер еще сидел в тюрьме за попытку переворота, а нацистская партия была запрещена (<https://www.bbc.com/russian/media-43514766>). Из современных авторов, чьи тексты предсказали многие события и явления современной российской действительности, обычно называются «Остров Крым» В.Аксёнова, «День опричника» и «Теллурия» В.Сорокина, «Кысь» Т.Толстой, «Generation-П» В.Пелевина, «Другая Россия»

Э.Лимонова [Сапрыкин, 2015].

Заслуживает внимания и обратный процесс – как конструируемые искусством ценности, образцы и эталоны влияют на социум и воспроизводятся в реальном поведении и взаимодействии людей, создавая, в свою очередь, новые культурные практики и феномены. Не только искусство «подражает» жизни, но и жизнь «подражает» искусству. В качестве примера можно вспомнить «Что делать?» Чернышевского или «Страдания юного Вертера» Гете – сначала появлялся роман, поведение героев которого становится эталоном для подражания молодежи, рождая такие социальные феномены, как волну самоубийств среди поколения молодых людей и массовое укладывание на гвозди.

Примером конструирования искусством социальной реальности человека и его поведения являются и наблюдаемые феномены дворянской русской культуры XVIII– начала XIX вв., когда многие формы повседневной жизни и деятельности представителей дворянской «субкультуры» были сознательно ориентированы на нормы и эталоны художественных текстов и вызывали «предписанные» ими эстетические переживания. В этом плане интересны исследования Ю.Лотмана и А.Зорина [Лотман, 2002; Зорин, 2016].

Здесь возникает еще один ракурс оптики эстетической парадигмы – «реальность искусства и повседневная жизнь» [Марцинковская, 2017]. Искусство не является жизнью и отграничивает себя от повседневной реальности, стремясь оставаться в границах своей «второй» реальности. Вместе с тем постулирование наличия этих границ не означает отсутствия их гибкости и проницаемости. Мы можем наблюдать «перетекание», проникновение искусства в мир повседневности и, наоборот, объектов и феноменов повседневности в реальность искусства. Никого сейчас уже не удивит, что простые предметы повседневного быта (чашка, консервная банка, унитаз, стул, веревка и т.д.), «перемещенные» в эстетическую реальность, могут стать произведением искусства и восприниматься как эстетический объект. Можно привести в пример и рождение киноискусства. Появившись как технологическое изобретение, кино не являлось для современников искусством и воспринималось элитами как развлечение, ярмарочный аттракцион для непросвещенной публики. Посещение синематографа считалось неприличным и недостойным для эстетически утонченной аудитории, предпочитающей оперу [Лотман, 1998]. Сегодня кино, пройдя свой исторический максимум как доминирующий вид искусства, определяющий развитие других его видов, до последней четверти XX века, сохраняется как искусство в небольшом сегменте авторского кино. В современной культуре можно предположить обратную тенденцию – в пространстве искусства кино перемещается к его периферии, плавно перетекая, как и музыка, в практики повседневной жизни.

Заключение

Эстетическую парадигму можно рассматривать на разных методологических уровнях:

– на общетеоретическом уровне эстетическая парадигма предполагает использование модели искусства (модели организации знания в искусстве) в качестве модели парадигмального синтеза и сетевой модели организации психологического знания, что позволяет в рамках эстетической парадигмы синтезировать подходы разных смежных наук к пониманию и интерпретации разных ракурсов проблемы «человек – искусство»;

– на уровне исследовательской парадигмы – искусство выступает как исследовательская модель, дополняющая существующие исследовательские психологические модели и конструкты изучения личности, процессов социализации, культурной трансмиссии и конструирования личностной и социокультурной идентичности, объединяя собственно психологические методы исследования (методы психологии личности, социальной и когнитивной психологии, психологии искусства) с методами смежных дисциплин (искусствознание, история искусства, семиотика и др.).

Междисциплинарность эстетической парадигмы создает проблемную исследовательскую область системы «человек – искусство», объединяя поля искусства и разных наук (эстетика, философия, культурология, социология, история искусств, искусствоведение, лингвистика и психолингвистика, семиотика и психология искусств). Размытость и «текучесть» полей этих наук затрудняет понимание того, что является собственно психологическим содержанием в «оптике» эстетической парадигмы.

Литература

Ассман Я. [Assman Ya.] Канон – к прояснению понятия. В кн.: Культурная память: Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности. М.: Языки славянской культуры, 2004. С. 111–138.

Басов Н.В., Ненько А.Е., Хохлова А.М. Реальность искусства: коммуникация и создание знания. Социологический журнал, 2015, No. 4, 8–33. doi: <https://doi.org/10.19181/socjour.2015.21.4.3064>

Бурдьё П. [Bourdieu P.] Рынок символической продукции. Вопросы социологии, 1993, No. 1/2, 49–62.

Гусельцева М.С. Парадигмы в психологии: историко-методологический анализ. В кн.: А.Л. Журавлев, Т.В. Корнилов, А.В. Юревич (Ред.), Парадигмы в психологии: науковедческий анализ. М: Институт психологии РАН, 2012. С. 34–56.

Гусельцева М.С. Принцип развития в современной психологии: вызовы полипарадигмальности и трансдисциплинарности. В кн.: А.Л. Журавлева, Е.А. Сергиенко (Ред.), Разработка и реализация принципа развития в современной психологии. М.: Институт психологии РАН, 2016. С. 31–51.

Дуков Е.В. Современные цивилизационные тренды и массовая культура. Обсерватория культуры, 2004, No. 3, 28–34.

Зорин А.Л. Появление героя. Из истории русской эмоциональной культуры конца XVIII – начала XIX века. М.: Новое литературное обозрение, 2016.

Зубаревич Н.В. «Четыре России» на одной территории. Новая газета, 2013, No. 129. <https://www.novayagazeta.ru/articles/2013/11/18/57242-171-chetyre-rossii-187-na-odnoy-territorii>

Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб.: Искусство-СПБ, 1998.

Лотман Ю.М. Поэтика бытового поведения в русской культуре XVIII в. В кн.: История и типология русской культуры. СПб.: Искусство – СПб», 2002. С. 233–254.

Марцинковская Т.Д. Социальная и эстетическая парадигмы в методологии современной психологии. Психологические исследования, 2014, 7(37), 12. <http://psystudy.ru>

Марцинковская Т.Д. Проблема социализации в историко-генетической парадигме. М.: Смысл, 2015а.

Марцинковская Т.Д. Эстетическая парадигма в современной психологии: гармонизация переживаний времени и пространства. Вопросы психологии, 2015b, No. 6, 1–11.

Марцинковская Т.Д. Культура и субкультура в пространстве психологического хронотопа. М.: Смысл, 2016.

Марцинковская Т.Д. Психология повседневности: оксюморон или новый тренд психологии. Психологические исследования, 2017, 10(56), 1. <http://psystudy.ru>

Сапрыкин Ю.Г. Тексты переформатировали жизнь: Юрий Сапрыкин о «новом средневековье». АфишаDaily. Книги. 14 июля 2015. <https://daily.afisha.ru/archive/vozduh/books/teksty-pereformatirovali-zhizn-yuriy-saprykin-o-novom-srednevekove/>

Сергиенко Е.А. Межпарадигмальные мосты. Психологические исследования, 2016, 9(48), 4. <http://psystudy.ru>

Шпет Г.Г. Искусство как вид знания. Искусство как язык – языки искусства. В кн.: Н.С. Плотников, Н.П. Подземский, Ю.Н. Якименко (Ред.), Государственная академия художественных наук и эстетическая теория 1920-х годов. М.: Новое литературное обозрение, 2017. Т. II. Публикации, с. 196–206.

Юревич А.В. Естественнонаучная и гуманистическая парадигмы в психологии. В кн.: А.Л. Журавлев, Т.В. Корнилов, А.В. Юревич (Ред.), Парадигмы в психологии: науковедческий анализ. М: Институт психологии РАН, 2012. С. 13–33.

Welch S. The Theory of Political Culture. Oxford: Oxford University Press, 2013. doi:10.1093/acprof:oso/9780199553334.001.0001

Поступила в редакцию 3 июня 2018 г. Дата публикации: 21 августа 2018 г.

[Сведения об авторе](#)

Полева Наталья Сергеевна. Кандидат психологических наук, старший научный сотрудник, лаборатория психологии подростка, Психологический институт Российской академии образования, ул. Моховая, д. 9, стр. 4, 125009 Москва, Россия.

E-mail: npoleva@mail.ru

ORCID ID: 0000-0003-2209-1217

[Ссылка для цитирования](#)

Стиль psystudy.ru

Полева Н.С. Эстетическая парадигма как оптика исследований современной психологии. Психологические исследования, 2018, 11(60), 5. <http://psystudy.ru>

Стиль ГОСТ

Полева Н.С. Эстетическая парадигма как оптика исследований современной психологии // Психологические исследования. 2018. Т. 11, № 60. С. 5. URL: <http://psystudy.ru> (дата обращения: чч.мм.гггг).

[Описание соответствует ГОСТ Р 7.0.5-2008 "Библиографическая ссылка". Дата обращения в формате "число-месяц-год = чч.мм.гггг" – дата, когда читатель обращался к документу и он был доступен.]

Адрес статьи: <http://psystudy.ru/index.php/num/2018v11n60/1599-poleva60.html>

[К началу страницы >>](#)