

EXPERIMENTÁLNÍ POHLEDY

УДК 159.99

ПСИХОЛОГИЯ СОЗДАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА – ПОПЫТКА ЭМПИРИЧЕСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ

Е. В. Звонова
А. С. Захарова

*Кандидат педагогических наук, доцент
бакалавр
Московский педагогический
государственный университет,
г. Москва, Россия*

THE PSYCHOLOGY OF ARTISTIC IMAGE CREATION – ATTEMPT OF EMPIRICAL RESEARCH

E. V. Zvonova
A. S. Zakharova

*Candidate of pedagogical sciences
assistant professor
bachelor
Moscow Pedagogical State University
Moscow, Russia*

Abstract. The main issue of the article is the creation of the artistic image. The cultural and historical art theory research as the instrument of social communication. The work of art is a structure created in a special way, the system of signs and symbols. The work of art purpose is to trigger a demandable reaction of the audience. Creation of an artistic image is a process of understanding and creativity. An attempt is made to conduct the original research – to study creation of an artistic image by the director and the audience, to reveal the influence of personal characteristics on the process of an artistic image understanding. The received results of empirical research are discussed.

Keywords: artistic image; understanding; art language; symbol; empathy.

Во всем многообразии проявлений окружающего мира, сфер его влияния на повседневную жизнь, человек сознательно или бессознательно находится в поиске чего-то нового, способствующего личностному развитию. Это заложено в человеческой природе. Мы стремимся сделать свою собственную жизнь интереснее, насыщеннее, глубже. В этом контексте особое место занимает искусство, позволяющее человеку раздвинуть границы его сознания, уйти на какое-то время от знакомой реальности. Человек отключается от повседневности привычного мира, получает возможность изведать воображаемые реалии, создавая художественные образы.

Веками искусство было и остается одним из самых важных и интересных явлений в жизни общества. Оно несет колоссальный информационный пласт – целостную представленность рационального и эмоционального человеческой души. Искусство традиционно привлекает внимание ученых-психологов (Л. С. Выготский [2], В. С. Собкин [8, с. 82–96], В. В. Знаков [4, с. 228–229] и др.).

В психологии «образ» трактуется как чувственная форма психического явления, имеющая в идеальном плане пространственную организацию и временную динамику. Будучи всегда чувственным по своей форме, образ по своему содержанию может быть, как чувственным (образ

восприятия, образ представления), так и рациональным (образ атома, образ мира, образ войны) [5; 1, с. 5–19]. По мнению С. Д. Смирнова основополагающими моментами в понимании образа являются вторичность образа по отношению к объективной реальности и активность субъекта в процессе построения образа [7, с. 15].

В искусствоведении художественный образ – это способ бытия художественного произведения, оцениваемый по критериям выразительности, впечатляющей энергии, осмысленности используемых средств и ясности художественной формы [9, с. 101–103; 10]. Однако законченность образа носит довольно субъективный характер. Все идеи, мысли, чувства, которые вкладывает в создание автор, не могут интерпретироваться одинаково каждым, кто соприкасается с художественным произведением. Автор задает определенный желаемый вектор понимания, но количество истолкований не ограничено. При всей своей законченности, образ всегда сохраняет некую недосказанность, оставляет возможность и необходимость, домысливания и дочувствования. Художественный образ представляет собой существующую вне времени и пространства плоскость для интимного погружения в свой внутренний мир, гармонизации и конструктивного диалога со своим внутренним миром [11, с. 65–77].

Создание художественного образа в театральном искусстве проходит длительный путь от творческого поиска до момента коммуникации со зрителем. Это путь от автора к режиссеру, от режиссера к актеру и, наконец, от актера к зрителю. Художественный образ создается каждым участником эстетической коммуникации [12, с. 47–58]. Автор, режиссер и актер – каждый выбирает те средства художественной выразительности, которые с наибольшей вероятностью вызывают желаемую реакцию зрителя. Реакция зрителя напрямую связана с тем, насколько он в принципе может оценивать что-либо новое, впервые увиденное, насколько он вообще может включаться в активный процесс сотворчества.

В понимании художественного произведения важно осознание зрителем средств художественной выразительности, языка искусства, важен сознательный выбор знаков и символов, художественной формы. Стратегии восприятия зрителей разнообразны. Мы можем выделить, как минимум три позиции: а) зритель может включить себя в процесс, отождествлять себя с одним из героев произведения; б) может быть более-менее заинтересованным наблюдателем, в) может стать соавтором, внутренне активно взаимодействовать, высказывая оппозиционное мнение [3, с. 144–153].

Феномен восприятия зрителем художественного образа на бессознательном уровне может быть объяснен взаимодействием художественного произведения и контекста, в котором данное произведение искусства существует. Автор (писатель, режиссер, актер), прогнозируя нужную ему реакцию зрителя, учитывает и социально-исторический контекст, который создает атмосферу эстетического взаимодействия. Это не только рациональный выбор художественных средств, но и удивительное художественное чутье в выборе художественной формы, которая вызывает в зрителе непосредственную реакцию.

Гениальные авторы создают художественные формы, которые могут транслироваться в разные социально-исторические контексты. Понимание произведений искусства, как и всякое другое понимание, заключается в поиске смысла [6], личностном включении эстетической информации в собственный образ мира.

Таким образом, спектакль можно рассматривать как процесс и форму коммуникации автора-режиссера-актера-зрителя. Выбор режиссером и актером средств художественной выразительности направлен на соответствующую художественному образу реакцию зрителя. Адекватность художественного восприятия зрителя оценивается режиссером и актером по поведению зрителя. Художественный образ – это воплощение основной идеи в художественной форме, индивидуальной для зри-

теля и, возможно, не совпадающей с замыслом режиссера и актера.

Мы решили провести исследование специфики понимания художественного образа режиссером, актером и зрителями. В исследовании приняли участие режиссер - создатель моноспектакля (авторский моноспектакль Е. Ненашевой «Любовь. Подслушано»), актер и 11 взрослых зрителей спектакля (2 мужчин и 9 женщин, возраст от 22 до 44 лет). Все зрители имеют высшее образование в различных областях, и все работают в разных сферах, занимая разные должности. Зрители не имеют профессионального отношения к искусству, хотя в целом относятся к нему положительно, театрами и знатоками искусства себя не считают. Театр посещают в среднем от 2 до 7 раз в год.

Сначала было проведено интервью с режиссером спектакля, целью которого было выяснить, что хотел сказать режиссер своим спектаклем, какой художественный образ хотел создать.

Перед просмотром спектакля зрители были протестированы с помощью методик, позволяющих диагностировать уровень эмпатийного потенциала зрителя (Тест эмпатийного потенциала И. М. Юсупов), а также способность мыслить творчески, креативно (Диагностика вербальной креативности С. Медник для взрослых, адаптация А. Н. Воронина). После просмотра постановки со зрителями было проведено авторское интервью, вопросы которого по смыслу совпадали с вопросами интервью для режиссера спектакля. Мы хотели выяснить, соответствует ли понимание зрителями художественного образа замыслу режиссера и актера, насколько глубоко и тонко сумел актер передать сущность художественных образов, сохранив идею, заложенную режиссером, и насколько отличалось или, наоборот, совпадало восприятие художественного образа зрителями.

В ходе анализа результатов исследования нами были сделаны следующие выводы.

Зрители с высоким и средним уровнем эмпатии показали большее совпадение собственного образа с замыслом режиссе-

ра. Их восприятие отличалось чувственностью, глубиной, активным эмоциональным откликом и включало в себя домысливание и творческий поиск. Также они достаточно точно воспринимали и интерпретировали детали, структуру и внутреннюю сущность транслируемых актером образов, отмечая важность влияния всех деталей постановки на их восприятие.

Низкий уровень эмпатии в данном исследовании показали 2 зрителя из 11, мужчины. Они дали отрицательный отклик на спектакль, объясняя это отсутствием внутренней коммуникации с транслируемыми художественными образами и слабым чувственным восприятием (не чувствую, не соответствует, не согласуется и т. д.). Однако, они довольно хорошо разбирались в актерском мастерстве, отмечали важные детали в обстановке сцены. Но рациональный аспект понимания не находил эмоционального отклика, что препятствовало индивидуальному созданию художественного образа, активному сопереживанию пьесы.

Статистической связи между вербальной креативностью и эмпатийным потенциалом, а также влияния вербальной креативности на специфику восприятия художественного образа выявлено не было.

В силу немногочисленной выборки, которая объясняется дизайном исследования, делать какие-либо глобальные выводы не представляется возможным. Полученные результаты следует рассматривать как предварительные, требующие дальнейшего изучения.

Сравнивая ответы на интервью, полученные от режиссера и зрителей, можно отметить, что все зрители, вне зависимости от креативности и эмпатийного потенциала, верно восприняли основную идею спектакля. Что может свидетельствовать о правильной структуре сценария и о качественной работе актера. Режиссер и актер, осознавая колоссальную ответственность перед зрителем, всю важность процесса воздействия, старались детально проработать вербальную и невербальную структуру художественных

образов. Режиссеру и актеру в целом удалось донести основную идею пьесы. По результатам исследования можно сказать, что спектакль есть процесс коммуникации автор-режиссер-актер-зритель, где зритель воспринимает на чувственном уровне послания, передаваемые режиссером и актером через представленные художественные образы и интерпретирует их, исходя из уровня своего личностного эмпатийного потенциала.

Максимальная включенность всех сторон позволяет получить наиболее высокий и качественный результат влияния на социальную сферу всех участников процесса сотворчества.

Библиографический список

1. Василюк Ф. Е. Структура образа // Вопросы психологии. – 1993. – № 5. – С. 5–19.
2. Выготский Л. С. Психология искусства. – Ростов-на-Дону : Издательство «Феникс», 1998.
3. Звонова Е. В. Понимание художественного произведения в контексте гуманитарного образования // European Social Science Journal. – 2012. – № 11-1. – С. 144–153.
4. Зинченко В. П., Мещеряков Б. Г. Большой психологический словарь. – М. : Издательство «Педагогика-Пресс», 1998. – С. 228–229.
5. Знаков В. В. Психология понимания: Проблемы и перспективы. – М. : Издательство «Институт психологии РАН», 2005.
6. Леонтьев Д. А. Психология смысла. Природа, строение и динамика смысловой реальности. – М. : Издательство «Смысл», 2009.
7. Смирнов С. Д. Мир образов и образ мира // Вестник Моск. ун-та. – Сер.14: Психология. – 1981. – № 2. – С. 15.
8. Собкин В. С. Комментарии к «Театральным заметкам» Л. С. Выготского // Культурно-историческая психология. – М. : МГППУ, 2014. – Т. 10. – № 3. – С. 82–96.
9. Хализев В. Е. Художественный образ. Образ и знак // Теория литературы. – М., 2005. – С. 101–103.
10. Эйзенштейн С. М. Психологические вопросы искусства. – М. : Издательство «Смысл», 2002.
11. Cupchik G. C., Winston A. S. Reflection and reaction: a dual process analysis of emotional responses to art // Emotions and art: problems, approaches, explorations. L. Dorfman A. O. (Eds.). – Perm : Perm Institute for Arts and Culture, 1992. – P. 65–77.
12. Fransella F. Personal meanings and personal constructs // Personal meanings / E. Shepherd, J. Watson (Eds.). – Chichester : Wiley, 1982. – P. 47–58.

Библиографический список

1. Vasiljuk F. E. Struktura obraza // Voprosy psihologii. – 1993. – № 5. – S. 5–19.
2. Vygotskij L. S. Psihologija iskusstva. – Rostov-na-Donu : Izda-tel'stvo «Feniks», 1998.
3. Zvonova E. V. Ponimanie hudozhestvennogo proizvedenija v kon-tekste gumanitarnogo obrazovanija // European Social Science Journal. – 2012. – № 11-1. – S. 144–153.
4. Zinchenko V. P., Meshherjakov B. G. Bol'shoj psihologicheskij slo-var'. – M. : Izdatel'stvo «Pedagogika-Press», 1998. – S. 228–229.
5. Znakov V. V. Psihologija ponimaniya: Problemy i perspektivy. – M. : Izdatel'stvo «Institut psihologii RAN», 2005.
6. Leont'ev D. A. Psihologija smysla. Priroda, stroenie i dinamika smyslovoj real'nosti. – M. : Izdatel'stvo «Smysl», 2009.
7. Smirnov S. D. Mir obrazov i obraz mira // Vestnik Mosk. un-ta. – Ser.14: Psihologija. – 1981. – № 2. – S. 15.
8. Sobkin V. S. Kommentarii k «Teatral'nym zametkam» L. S. Vy-gotskogo // Kul'turno-istoricheskaja psihologija. – M. : MGPPU, 2014. – T. 10. – № 3. – S. 82–96.
9. Halizev V. E. Hudozhestvennyj obraz. Obraz i znak // Teorija literatury. – M., 2005. – S. 101–103.
10. Jeizenshtejn S. M. Psihologicheskie voprosy iskusstva. – M. : Izdatel'stvo «Smysl», 2002.
11. Cupchik G. C., Winston A. S. Reflection and reaction: a dual process analysis of emotional responses to art // Emotions and art: problems, approaches, explorations. L. Dorfman A. O. (Eds.). – Perm : Perm Institute for Arts and Culture, 1992. – P. 65–77.
12. Fransella F. Personal meanings and personal constructs // Personal meanings / E. Shepherd, J. Watson (Eds.). – Chichester : Wiley, 1982. – P. 47–58.

© Звонова Е. В., Захарова А. С., 2016