

Дарья Тоцкая
Не-ординарный человек

Daria Toski

Non-ordinary person
the new psychology of art



16+

Дарья Тоцкая

**Не-ординарный человек:
психология искусства**

«ЛитРес: Самиздат»

2020

Тоцкая Д.

Не-ординарный человек: психология искусства / Д. Тоцкая —
«ЛитРес: Самиздат», 2020

Новейшая концепция психологии искусства, а также некоторые вопросы теории искусств. Психология современного искусства. Новое определение понятия искусство. Искусство как альтернативная коммуникация в стрессовых условиях. Этика и психология искусства. Автор писатель, художник, искусствовед и куратор выставок современного искусства.

Содержание

Условная периодизация искусства по планам средств художественной выразительности	7
Современное искусство и первоосновы форм	10
Квазисюжет и квазиобраз	12
Формирование альтернативной коммуникации	15
Дисфункциональная семья	17
Конец ознакомительного фрагмента.	19

Искусство – вид занятий, предполагающий создание продукта (объекта искусства), направленный на самоидентификацию творца, подтверждение его собственной уникальности и ощущения собственной значимости, а также на выражение эмоциональных переживаний и точки зрения на события внешнего и внутреннего мира при помощи сюжета и/или средств художественной выразительности, чаще всего предполагающий альтернативную коммуникацию с другими лицами путем демонстрации объекта искусства для получения эмоционального отклика, допускающий вовлечение других лиц в процесс создания объекта искусства.

Абстрактное, или нефигуративное искусство существует со времен первобытного искусства и до наших дней и не оперирует оформленными образами. Примеры абстрактного встречаются в народном творчестве, но абстрактный экспрессионизм – стиль в живописи.

Современное искусство (contemporary art) – объекты искусства, созданные в период с конца 50-х гг XX века и до настоящего времени в широком стилевом диапазоне, демонстрирующие признаки поисков новых средств художественной выразительности, в том числе на уровне первооснов формы: точки, линии, пятна.

В данном трактате дифференцировано собственно искусство и «процессное» творчество, в котором отмечается явный приоритет процесса по отношению к продукту (объекту искусства). Занятие «процессным» творчеством подразумевает получение удовольствия и ощущения гармонии, в то время как искусство нацелено на результат (получение объекта искусства). Перфоманс также укладывается в данную концепцию: результатом, объектом искусства в данном случае является некий временной отрезок процесса, который представляется как результат.

Отличие искусства от ремесленничества кроется в разнице мотивации творца и ремесленника: творец занят самоидентификацией, требующей создания уникального объекта искусства (не путать с уникальностью включенных в него объектов). Для ремесленника первична задача сохранения уже имеющихся традиций. Упоминая, например, о живописи, как о ремесле, ей не делают комплимент, а указывают на недостаточную смелость и новаторство в противовес наследуемым традициям.

Отличие профессионального искусства от любительского состоит в техническом умении творца в обращении с материалом и средствами художественной выразительности. Говоря о любительском искусстве, подразумеваем недостаточное техническое умение творца. Не следует путать любительское искусство с искусством творцов-самоучек, которые могут достигать в искусстве больших высот. В контексте современного искусства владение средствами художественной выразительности, обеспечивающими необходимый эмоциональный отклик у зрителя, является приоритетным.

Средства художественной выразительности – приемы в искусстве, обеспечивающие эмоциональное воздействие на зрителя. Существуют несколько планов воздействия на зрителя, в том числе: сюжет, образ и средства художественной выразительности на уровне первооснов формы. В литературе первоосновой формы выступает не слово, а звук. В изобразительном искусстве это точка, линия, пятно.

Сюжет – это совокупность ситуаций в произведении искусства, которые воспринимаются зрителем путем сознательного сопоставления ситуации произведения искусства с примерами ситуаций из личного жизненного опыта, а также ситуаций других произведений искусства.

Теория искусств развивалась поступательно: описанию и сопоставлению подверглись виды искусств, жанры и типовые сюжеты, после внимание исследователей привлекли архетипы и средства художественной выразительности на уровне первооснов формы. Безусловно, попытки связать воедино теорию искусств и психологию предпринимались еще в первой половине XX века, но, по выражению советского литературоведа Бориса Энгельгардта: «Достаточно подойти с психологическим методом к любому художественному произведению, как оно внезапно исчезает, словно проваливается куда-то, а взамен его перед исследователем оказывается

сознание поэта, как поток разнообразных психических процессов». Впрочем, то, чем психология искусства была увлечена, к примеру, в 80-е, вряд ли стоит в наше время и дальше нести вперед как знамя над головой; психологии искусства необходимо научиться следовать, но не пытаться поспевать за развитием искусства, и предусмотрительно закладывать широкие понятия, как, например, предложенное в данном труде определение искусства.

Психологию искусства не следует путать с арт-терапией, которая видит в занятиях творчеством под наблюдением психолога лишь способ получения данных о расстройствах конкретного индивида или группы лиц для дальнейшего анализа. Арт-терапия совсем не ставит перед собой такие широкие цели, как выявление общего и различного в психологии творческого и не-творческого человека, понимание мотивации творца при создании объекта искусства, а также взаимосвязь между средствами художественной выразительности и эмоциональным воздействием. Все это – объект исследования психологии искусств в наше время.

Намеренно в определении искусства не идет речь о материалах для создания объекта искусства. В современном мире границы между видами искусств стираются, как стирается и само понятие материала для искусства, им может становиться тело творца (вспомним легендарный перформанс Марины Абрамович «Ритм ноль» в 1974 году) и даже сам зритель – не только в разрушающей, но и в со-создающей, созидательной и со-творящей роли (еще одна ее работа – перформанс «В присутствии художника» в 2010 году). Искусство включило в себя и готовые объекты (канонический «Фонтан» Марселя Дюшана 1917 года), доказавшие, что идея, значимость и новаторство произведения искусства не созависимы с техническими навыками владения материалом. Стала возможной полная дифференциация понятий искусство и ремесло.

Сегодня представляется важным дифференцировать объект искусства, пусть даже созданный случайным образом (поэтому в предложенном определении искусства ничего не говорится о намерении), – и, скажем, суп, сваренный творцом исключительно для удовлетворения собственной потребности в пропитании. Однако искусство непременно возжелает стереть и эту границу, о чем свидетельствует перформанс 2013 года «The Maybe» при участии Тильды Суинтон, в котором сам процесс существования человека, в широком смысле, сама жизнь предлагается зрителю в качестве произведения искусства.

Завершающей стадией развития мирового искусства станет точка, в которой любой процесс, ситуация или предмет, а также проявление бессознательного сможет быть признано произведением искусства.

Условная периодизация искусства по планам средств художественной выразительности

Поиск новых средств художественной выразительности с целью эмоционального воздействия на зрителя непрерывен и обусловлен, в широком смысле, феноменом «семантического насыщения»: продемонстрированные ранее средства художественной выразительности теряют первоначальную силу эмоционального воздействия на зрителя с течением времени и сменой поколений. В первую очередь, к этому процессу потери чувствителен развитый зритель, в то время как массовая культура какое-то время еще будет продолжать использовать «избитые» приемы.

Возможно, постепенная потеря силы воздействия конкретного приема наступает именно в связи с его тиражируемостью, что вполне бы объяснило сохранение силы воздействия большинства приемов у выдающихся произведений искусства. Точнее говоря, многие средства воздействия выдающихся произведений искусства не описаны и не названы вообще, оставаясь за границей бессознательного и сохраняя силу своего воздействия.

Условно в истории мирового искусства можно выделить несколько периодов, основывающихся на одноименных планах-уровнях средств выразительности: сюжетный, архетипизации образа и первооснов формы. И хотя развитие происходит поэтапно, в каждом периоде можно выделить нескольких творцов, которые обеспечивали скачкообразное развитие, закладывали основы следующего периода. Речь, конечно же, о гениях искусств.

Во-вторых, это вовсе не означает, что в сюжетный период не происходило открытия новых средств выразительности на уровне первоосновы формы и тд. Выделяя условные периоды, можно говорить о приоритете поисков в определенном плане-уровне у значительной части творцов.

Протолитература – это литература мифа, в которой сюжет, архетип и первоосновы формы неразрывно сцеплены друг с другом, но и не развиты в должной степени, и ни одному из этих планов не удастся стать главенствующим. Былинный богатырь – простейший, примитивный архетип, а не калька с живого человека, так как он не ведает сомнений. Повстречавшийся ему человек с сумой – опять же, лишь сюжетная ситуация, выступающая условным испытанием для архетипичного героя. Сама ситуация преодоления трудностей и получения награды является простейшим сюжетом мифа.

И хотя шумерская, а также древнеегипетская литература вышли за рамки простейших сюжетов мифа, но именно древнегреческая литература произвела открытие нескольких литературных жанров. Опять же, архетипы-образы древнегреческой литературы зачастую еще весьма условны, а эмоциональные ответвления внутренней дисгармонии, как правило, остаются не в фокусе античного автора.

Гомер, гений древнегреческой литературы, нивелирует значимость сюжета и предвосхищает развитие архетипизации в «Одиссее» (точное время создания неизвестно). Речь, конечно же, об архетипе пути, который довлеет над героем уже в той мере, что вся его решимость, смелость и смекалка годами не приближают его к получению «награды», как это было характерно для мифа. Архетип путника у Гомера может быть соотнесен не только с главным героем: в некоторых главах в путь пускаются также сын и супруга героя. Кроме того, архетип путника соотносится с самим творцом в широком смысле; а ведь ранее миф не давал возможности обозначить авторскую самоидентификацию в самом произведении искусства. Сюжет «Одиссеи» развивается по спирали, он цикличен: весть – сборы в путь – путь – отсутствие награды, далее снова: весть – сборы в путь и так далее. И даже возвращение Одиссея и его победу над врагами нельзя рассматривать как конечную точку, как «награду» – завтра грядут иные вести и иные

испытания. Таким образом, «Одиссея» Гомера закладывает основу нового пласта-периода в истории мировой литературы.

Древнеримское искусство значительно продвинулось в переносе уверенности в собственной значимости и превосходства на идею государственности. Интерес представляют и образцы литературы периода упадка, демонстрирующие сомнения в идеалах эпохи. Речь, конечно же, о «Сатириконе» Петрония Арбитра (I век до н.э.), в котором неразборчивость Энколпия и Аскилта, перетягивание ими раба Гитона (архетип простого народа, зависящего от воли сильных мира сего) соотносится с проблемами самой римской государственности в описываемый период. «Метаморфозы» Апулея (II век) представляют главного героя как «не всегда сильного» и подверженного сомнениям, иронизируют над ним, но не осуждают. Благодаря разрыву с дихотомическим мышлением «добро» – «зло», появилась возможность передавать сложные эмоции, а также страхи и сомнения – как в сцене встречи дамы и превращенного в осла Луция. Финальные же неназываемые сцены посвящения и вовсе отсылают к еще не написанным трудам средневековых европейских авторов, словом вторгающихся в область сакрального.

Средневековое искусство вообще часто проводило сакрализацию изучаемых предметов или ситуаций, а также занималась выносом аспектов внутренних конфликтов личности за ее пределы и даже их персонификацией. Средневековая провансальская поэзия интересна с точки зрения психологии искусства хотя бы фактом разделения на «светлую» и «темную» поэзию. Однако, речь вовсе не о привычной дихотомии «добро» – «зло»: «темная» поэзия позволяла себе сложную форму и обращалась к кругу избранных, «светлая» поэзия была обращена ко всем и, как следствие, была вынуждена идти по пути упрощения формы. «Темный» автор словно бы изначально не верит в способность быть понятым каждым, о чем поговорим позднее. При этом ни одна из этих категорий не оставалась замкнутой, открытые приемы свободно перетекали из одного типа в другой.

Эпоха развития архетипизации породила множество не просто талантливых, но гениальных авторов. Николай Гоголь создал не просто пейзажное описание, он архетипизировал Невский проспект Санкт-Петербурга. При этом в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» Гоголь создает даже псевдомиф для пушного разгула архетипов. Лев Толстой в поздней повести «Хаджи Мурат» акцентируется на тщетности попыток главного героя воссоединиться с семьей (семья выступает также синонимом внутренней цельности героя, внутренней гармонии) перед ликом войны. Чем большие функции социум возлагает на государство, тем более безжалостной машиной оно становится. Толстой показывает, как легко способна государственность, это порождение социума, перемолоть человека чувствующего, наделенного эмпатией. Задokumentированная им реакция общества на живого-и-сильного Хаджи Мурата и поправшего-закон-и-мертвого Хаджи Мурата удручает и предвосхищает эксперименты Стэнли Милгрэма и Мартина Селигмана («выученная жестокость») и др.

Прежде чем переходить к описанию следующего плана-периода, стоит напомнить, что мировое искусство (и литература в частности) занимается изучением социума, даже если, на первый взгляд, все представляется жизнеописанием гипотетически оторванного от социума героя. Тем и хорошо, и плохо искусство одновременно, что оно рвется описывать социум в целом даже через призму «маленького человека», а то и попросту героя подчеркнуто асоциального, которому достаточно сложно сопереживать, не обладая эмпатией в достаточной степени.

Искусство все в большей степени служит своеобразным индикатором уровня эмпатии у читателя. Читателю с низким уровнем эмпатии в произведениях искусства достается все меньшая область для понимания. Таким образом, читателю остается либо развивать в себе способность к эмпатии, либо никак не коррелировать со значительной частью создаваемых произведений искусства.

Итак, искусство XX века подвело итоги завершившемуся периоду развития архетипизации. Программная лекция символиста Константина Бальмонта «Поэзия как волшеб-

ство» (1915) вторгается названием в сферу приемов первооснов формы. Речь, конечно же, о звукописи, которая как прием существовала и ранее, но не подвергалась анализу с точки зрения теории литературы. То, что искусство начала XX века напряженно искало новые средства выразительности на ином уровне, нежели сюжетность или даже архетип, высказывали литературоведы Александр Потебня и Виктор Шкловский. Первый говорил о потере изначальной образности слова («забвение внутренней формы»), тогда как Шкловский отмечал уже потерю целых ситуаций в литературных произведениях и даже потерю самих литературных произведений за счет «автоматизации языка». (Ранее мы уже говорили о феномене семантического насыщения в контексте искусства). Поиск средств выразительности на уровне первооснов формы виделся очевидным способом оказания большего эмоционального воздействия на зрителя.

При этом нельзя отрывать процессы в сфере литературы и искусства в целом от исторических вех: предчувствие революции в России и завершение перехода к эпохе индустриализации в мире накладывает свой отпечаток. Необходимость жизни в городских бараках вместо пусть и тяжелой сельской жизни, но все же предполагающей близость с гармоничной природой, приводит к стрессу. Стресс вызывает изменения в мировосприятии человека, и это рождает необходимость поиска качественно иных средств художественной выразительности как источника эмоционального воздействия.

Современное искусство и первоосновы форм

В изобразительном искусстве желание спуститься до уровня первооснов формы в поисках новых средств выразительности витало задолго до XX века. Один из малоизвестных примеров: британский акварелист XVIII века Дж. Козенс, у которого Тернер позаимствовал и развил методику передачи пейзажных форм при помощи первооснов формы: точки, пятна, линии.

Первая абстрактная акварель Василия Кандинского 1910 года формально не была первым образцом абстрактного в искусстве. В народном творчестве можно обнаружить множество примеров форм с высокой степенью стилизации или даже абстрактных. Достаточно рассмотреть плетеные мережки, или же трипольскую керамику, или же узоры на гуцульских топориках-бартках. Поэт, художник и теоретик искусств, футурист Давид Бурлюк не скрывал, что, отрываясь от академической традиции, он черпал из народного творчества.

Абстрактное искусство зачастую вызывает непонимание и неприятие не по причине новизны. Абстрактному искусству сложнее выполнять роль объекта, демонстрирующего богатство и статус, оно вряд ли способно удовлетворить эротические потребности обладателя, также оно вряд ли может стать сентиментальной «покупкой ощущения из воспоминаний». Абстрактное искусство требует от зрителя и потенциального покупателя то, чего у него может не быть – высокой степени эмоциональной чувствительности.

Абстрактное искусство трудно поставить на службу государственной идеологии, трудно сделать его инструментом манипуляции. Соответственно, абстрактный экспрессионизм в роли официального искусства не заинтересовал ни одно из европейских государств. Рейх опирался на идею государственности, почерпнутую из древнеримского искусства. Советский Союз использовал образ, тиражируемый изобразительным искусством Древней Греции: здоровый, внутренне «целый», «наполненный» человек, занимающийся спортом, был идеальной кандидатурой для строительства «светлого будущего». Что правда, советское искусствоведение начисто выхолостило искусство Древней Греции от его эротической составляющей.

Итак, в Советском Союзе искусство Древней Греции провозглашалось «классическим» и «идеальным» при помощи искусствоведов: они читали типовые лекции даже в колхозах. Все это в последующем породило на территории постсоветского пространства «древнегреческую проблему»: выходцам из СССР оказалось непросто свыкнуться с мыслью, что их представления об искусстве Древней Греции и искусстве вообще не соответствуют общемировым. Вместо этого вдруг вышло на первый план то, что еще вчера было заперто по квартирным выставкам или участвовало в разгромленной Бульдозерной выставке 1974 года. В Германии похожая ситуация происходила с неофициальным «дегенеративным искусством».

Вторая мировая война принесла глубокие изменения в человеческом мировосприятии, основанные на потрясении. Contemporary art, современное искусство, начало свое формирование в конце 50-х годов в США и Европе без фактического участия СССР в те годы. Впрочем, отношение в разных странах к современному искусству не идентично. Желание современного искусства задокументировать любое состояние психики, пусть даже «слабое», «не цельное», «депрессивное» воспринималось многими, выросшими на советских идеалах, как противоположное их сформировавшимся эстетическим устоям.

Современное искусство зачастую оперирует искаженными, «не цельными» образами, которые исследователи Кауфман и Вол в 1992 году назвали характерными для творчества детей, перенесших насилие: «Результаты исследования свидетельствуют о более частом наличии при изображении человеческих фигур таких признаков, как «обрезанные» конечности, заштрихованный или отсутствующий рот и глаза, неровная поза, заштрихованные или оторванные гениталии и плохая интегрированность частей тела». То, что было намечено в «Гернике»

Пикассо в 1937 году, сохранится в искусстве и спустя полвека: достаточно привести в пример работы 80-х XX века Арнольфа Райнера.

Реалистичное изображение насилия способно нанести зрителю психологическую травму, к чему творец, обладающий эмпатией, конечно же, не может стремиться. Таким образом, нужны были иные формы и иные средства выразительности, чтобы всколыхнуть зрителя, заставить его задуматься и принять участие в обсуждении тем, которые часто представляются социуму «неудобными»: война, насилие, голод, социальное неравенство и несвобода, дискриминация сексуальных меньшинств, объективизация человеческого тела и др. Неспроста Элридж в 2000 году говорит о современном искусстве как об инициаторе обсуждения «запретных тем» в социуме.

Современное искусство стремится взять на себя роль альтернативной коммуникации. Избегая прямой иллюстративности, оно все так же остается инструментом познания для зрителя. Только теперь зрителю вместо созерцания, например, травмирующих сцен войны, голода и насилия предложено испытать некоторые чувства и эмоции, которые бы соответствовали заявленным ситуациям и понятиям: чувство утраты безопасности, внутренней диссоциации, горя и др. Средства художественной выразительности, которые приводили бы к подобному эмоциональному отклику, должны были быть кардинально иными – на уровне первооснов формы. Теперь эмоцию горя должен сообщать не образ девочки с убитым братом на руках, эту эмоцию должна передавать сама линия. Это требовалось сделать иным способом, иначе бы искусству пришлось соревноваться с любым документальным фильмом о войне – и проиграть ему, а искусство не терпит поражения.

Логично, что даже в этом случае испытываемые при созерцании эмоции могут оказаться травмирующими, деструктивными, вот почему часть зрителей считает современное искусство источником тяжелых, нежелательных эмоциональных переживаний и стремится избегать его. Однако, это именно тот путь, которым современное искусство стремится воззвать к эмпатии у зрителя и вызвать у него чувство сопереживания, заставить измениться самому.

Одним из гениев, предвосхитивших изыскания современного искусства, стал Пабло Пикассо: речь даже не о его формалистских экспериментах с кубизмом, а о таких минималистичных набросках, как лист 1903 года «Le berger». Сюжет отходит на второй план, законченность формы тоже под вопросом, а средства выразительности сосредоточены на уровне линии. Современное искусство подхватило эту нарочито спонтанную, намеренно не продуманную, нервную и гипнотизирующую сосредоточенную на самой себе линию, что мы и видим, в частности, в работах рубежа 80-х и 90-х XX века от Jo Baer.

Минималистичные композиции Annegret Soltau 70-х XX века существуют на стыке рукотворного и природного, двумерного и трехмерного, в составе ее работ паучья паутина, замаскированная под ту самую «нервную линию». Современное искусство ломает границы между двумерным и трехмерным, между статичным и динамичным, пропорцией и диспропорцией. Интересно, что с точки зрения психологии стремление смешать несколько материалов, по Saagar, говорит о стремлении сохранить и доверить зрителю некоторую «тайну», заключенную, конечно, в сфере эмоциональных переживаний, – в изображении которых существенно продвигается современное искусство, отыскивая все новые и новые средства выразительности.

Современное искусство также успешно стерло границы между самим объектом и его образом, полученным одним из методов документации реальности (визуальным, аудио- или каким-либо еще). Стираются границы между присутствующим и отсутствующим объектом, разрушающимся или уже разрушенным, и даже могущим подвергнуться разрушению при определенных условиях (например, Farrel Williams и single «100 years», которому грозит исчезновение в случае ухудшения экологической ситуации в мире). Искусство занимается поиском новых средств выразительности для обозначения нескольких координат на временной оси, а также вполне успешно продвигается в описании амбивалентного состояния бытие/небытие.

Квазисюжет и квазиобраз

Квазисюжетность появилась в искусстве XX века не в последнюю очередь под влиянием ар брют – искусства аутсайдеров и пациентов клиник душевнобольных. Так, исследователь П.Карпов в 1926 году систематизирует черты рисунков больных шизофренией, в числе которых называет разрыв «ассоциативного аппарата», то есть привычной, узнаваемой сюжетной связи между изображаемыми персонажами. Изменение привычных взаимоотношений персонажей в произведениях искусства привело к зарождению сюрреализма. В современном искусстве, говоря о квазисюжетности, можно привести в пример «псевдотрактаты» (например, их создает Jose Antonio Suarez Londono). Никакие колористические или физиологические открытия «псевдотрактаты» не иллюстрируют, а пытаются запечатлеть сложные или сиюминутные состояния психики.

Квазифицируя, отрезая образ от привычного значения, стало возможным спуститься на еще более глубокий план – первооснов формы, чтобы наработать новые средства художественной выразительности на данном уровне.

Antoni Tapies в 80-е XX века занимался вполне характерной для тех лет двумерной красочной абстракцией. Однако начиная с 2000 года он приходит к иному: к квазифигуративному, квазиобразному барельефу из песка. Что такое квазиобразность – это образы и формы, не поддающиеся линейной, однозначной интерпретации, таким образом, зритель может ассоциировать изображаемые формы с теми формами, которые близки по каким-либо причинам лично ему. Искусство становится очень личным для зрителя не на уровне сюжетности («у меня в детстве в деревне тоже был такой плетеный забор»), а на уровне личных образов («та голубая завитушка напоминает мне волосы моей девушки»), в то время как основные средства художественной выразительности перемещаются на уровень первооснов формы.

О квазификации современного искусства можно говорить, при этом отличая символический сюжет и символ-образ от квазиобраза и квазисюжетности. Символ-образ задает, как бы очерчивает эмоциональное состояние, которое должен, по задумке автора, передать образ. Квазиобраз же свободен и от этого, он с готовностью вмещает в себя практически любые придуманные зрителем трактовки без привязки к какому-либо эмоциональному состоянию и дихотомическому восприятию «хорошо» и «плохо».

И квазиобразность, и квазисюжетность порождает веерную вариативность трактовок произведения искусства, когда уже нет и не может быть одной-единственной верной трактовки, которую преподает учитель у доски, вещая нечто об «интерпретации авторской идеи». Один квазисюжет порождает целый веер, десятки, а то и сотни вытекающих из него толкований сюжета, один квазиобраз порождает веер толкований образа. Квазиобразность и квазисюжетность делает присвоение названия произведению искусства зачастую необязательным компонентом.

Достаточно рассмотреть для сравнения символический образ в «Уж этот сон мне снился» (1902 г.) символиста Андрея Белого: «Среди лазури огненной бедою/ Опять к нам шел скелет, блестя косою,» – упомянутый скелет с косою явно отсылает к архетипу смерти, а метафора «огненной бедою» ясно передает отношение автора к образу, не оставляя вариативности трактовки самого образа.

Тогда как образы русской поэтессы Евгении «Джен» Барановой (2019 г.) являются уже квазиобразами: «Переводи меня на свет,/ На снег и воду./ Так паучок слюною лет/ Плетет свободу» и в завершение: «Переводи меня тайком на человечесий». Упомянутые образы: свет, снег и вода квазифигуративны, они в данном контексте не соотносятся с архетипами и удалены, оторваны от линейного, очевидного значения. Свет, снег и вода не просто не выступают привычным пейзажным фоном, они предстают перед читателем квазиобразами – «наме-

ренно-пустыми-кувшинами», в которые каждый волен заложить свои собственные смыслы с практически любой эмоциональной окраской. При этом тема стихотворения и общая атмосфера по-прежнему ясно читается: быстротечность времени, стремление к свободе, ожидание некоего чуда из внешнего мира, желание быть понятым всеми и воззвание к человечности. Уменьшительно-ласкательный суффикс, общая камерность, интимность разительно контрастирует с масштабом и даже трагизмом поднимаемых тем, позволяя избежать пафоса и громогласности, от которых современное искусство стремится избавиться, стараясь вывести истину в предел познаваемого и даже витающего где-то между жизненных ситуаций и процессов, где-то среди каждого из нас.

Таким образом, веерная вариативность трактовок квазиобраза и квазисюжета приводит к вариативности эмоционального отклика у зрителя/читателя при знакомстве с одним и тем же произведением искусства. Было ли именно это обстоятельство изначальной целью поэтапных трансформаций в искусстве XX-XXI веков? Вряд ли, скорее, создается ощущение, будто искусство искало лишь некий выход из своего заложного состояния у архетипа и сюжетности, углубилось в звукопись и изучение экспрессии отдельного мазка в поисках новых средств выразительности до той черты, за которой сам смысл произведения искусства оказался дробен и индивидуализирован. За счет вариативности трактовок, индивидуализации смыслов искусство начинает выступать способом самоидентификации и для зрителя, а не только для творца. Чтобы понять, почему это происходит, почему искусству так важно найти некий новый способ влияния и слияния с миром, и следует изучать мотивацию творца.

А пока же хотелось обратить внимание читателя на некоторые случаи влияния отдельных культурных кодов на развитие мирового искусства в целом.

Во-первых, связь сюрреализма с ар брютотом и прозой Маркиза де Сада очевидна. Описанный впервые в 1945 году художником Жаном Дюбюффе, арт брют представлялся ему максимально честным и лишенным налета стереотипов – то есть в широком смысле ар брют внес свою лепту в современное положение вещей с индивидуализацией смыслов и квазиобразностью искусства. Сюрреалисты собирали ар брют и вдохновлялись им, то же самое происходило и с произведениями Маркиза де Сада, и характерен случай с томиком писателя, который сюрреалисты «без спроса одалживали» друг у друга. «Самый свободный из умов», как его окрестил Гийом Аполлинер, весьма способствовал освобождению искусства из заложного положения у дихотомии «добро»-«зло». Его позднее произведение 1801 года «Жюльетта, или Успехи Порока» (не путать с «Жюстина, или несчастья добродетели») играючи низводит принятые в социуме нормы, автор прямо обличает вину как главный инструмент манипуляции.

Вероятно, искусство не остановится на пути поисков новых форм эмоционального воздействия на зрителя и в закономерном поиске новых средств и даже планов художественной выразительности. Что дальше первооснов формы – пустота? Можно предположить, что для этого будет использован некий культурный код, характеризующийся дисгармоничным состоянием, вызванным внешними причинами. Новый гений, вполне вероятно, увидит в нем направление для называния в искусстве новых, сложных эмоций и состояний.

К примеру, черкесские мифы не так широко известны в мировой культуре, между тем, это любопытные образцы, в них практически не выражена дихотомия «добра» и «зла». Черкесские вышивки с арбоморфными мотивами также несут в себе зачатки средств художественной выразительности для описания сложных, неоднозначных эмоциональных состояний в изобразительном искусстве. И это и неудивительно, достаточно вспомнить историю черкесов в XIX веке: напряженная, длительная, но практически безуспешная борьба за самость целого народа.

Таких культурных кодов, обладающих грандиозным потенциалом с точки зрения поиска средств художественной выразительности и описания сложных эмоциональных состояний, множество и на территории Европы. К примеру, северо-запад Испании, известный как регион Галисия, сохранил собственный язык – галисийский, потенциально интересный с точки зре-

ния звукописи и квазиобразности. Семьдесят названий для дождя, постепенно утрачиваемых в разговорной речи галисийцев, тому подтверждение; очевидно, что только народ с высокой эмоциональной чувствительностью мог бы создать такое. Диктатура Франко, родившегося в галисийском Ферроле, породила здесь молчаливый «протест празднично одетых дам»: прогуливавшихся мимо студенческого кампуса в обеденное время. Опять же, протест посредством демонстрации готовности к празднику говорит о высокой эмоциональной сенситивности целого народа, готового противостоять манипуляции на качественно более глубоком эмоциональном уровне.

И, в то же время, вызывают опасения процессы, происходящие на территории государств, в прошлом давших мировому искусству множество гениев и талантов, речь, конечно же, о современной России. Доводя присущую современному искусству самоиронию до карикатурных, самоуничжительных значений, современное российское искусство в массе уходит в создание образцов антикультуры. Как будто бы сила духа, «положительная агрессия» целого народа вдруг оказывается обращенной внутрь на самоуничтожение и самоуничужение, что и находит отражение в искусстве. Примечательно, что современное искусство в России не было использовано государством как один из аспектов насаждения идеологии, а значит, испытывает недостаток финансовых вливаний со стороны государства. К примеру, избранное подспорьем идеологии на Кубани, народное творчество просто не реализует всех возложенных на него задач. Очевидно, что народное творчество не готово обеспечить тот вид эмоционального воздействия, который необходим современному зрителю., а также не готово говорить на темы, волнующие его.

Формирование альтернативной коммуникации

Условно «нормальный» человек не создает произведение искусства, так как не испытывает внутренней потребности его создавать. У него нет потребности производить самоидентификацию путем создания произведения искусства. Кроме того, его навыки коммуникации эффективны и основаны на актуальных способах. Образно говоря, ему нет нужды переходить на азбуку Морзе или шрифт Брайля, он уверен, что его и так поймут в достаточной мере.

Творец же не имеет подобной уверенности. Оттого он ищет альтернативные способы коммуникации и эмоционального воздействия на зрителя. Причин может быть несколько: а) в среде, в которой рос ребенок, один или несколько близких не обеспечивали адекватного эмоционального отклика на его сообщения (родитель, опекун, кто-то либо еще важный для него, важный именно с точки зрения эмоциональной связи), б) ребенку было не разрешено или не комфортно делиться собственными эмоциональными переживаниями с близкими.

Семья, в которой ребенку запрещено делиться собственными переживаниями, где его эмоциональные проявления порицаются или высмеиваются, в психологии однозначно должна рассматриваться как дисфункциональная, не выполняющая своего истинного предназначения: не только произвести на свет, но и любить ребенка, научив его быть счастливым. Именно в этом ключе яснее всего прослеживается отличие человека, занимающегося искусством, и человека, занимающегося «процессным» творчеством; последний в любой момент может оставить свое занятие и не прилагать чрезмерных физических и эмоциональных усилий, так как «процессное» творчество не является для такого индивида не замещаемым способом коммуникации.

Причиной формирования альтернативного способа коммуникации в узком смысле является стресс. Стресс – это набор биохимических и физиологических реакций, обеспечивающих устойчивость к различным неблагоприятным факторам, поэтому стресс можно назвать движущей силой эволюции. Тем логичнее рассмотреть пример предполагаемого влияния стресса на формирование творца, полагаясь на актуальные наработки специалистов.

Наверняка формирование творца начинается еще в утробе матери, когда он получает геном как некий код с предрасположенностью к занятиям искусством (или «процессным» творчеством, или ремеслом – на этой стадии пока сложно говорить о дифференциации). Деструктивным фактором могут стать органические изменения в структуре головного мозга, полученные, например, при сложных родах и, в частности, гипоксии. Изменения у плода возможны, если в третьем триместре мать испытывает сильный стресс, и в ее организме вырабатывается больше стрессового гормона кортизола. По Дирку Хельхаммеру, это может привести к изменениям в коре головного мозга ребенка и нарушениям в выработке гормона уже в его собственном организме в течение всей его жизни, причем в большей степени этому подвержены женщины. В числе симптомов: депрессия, апатия, повышенная тревожность, неврозы; из физических признаков: снижение пигментации сосков и атрофия молочных желез, иногда аменорея у женщин и атрофия половых органов у мужчин. Также зачастую можно наблюдать сниженный вес, периодическую тошноту и рвоту из-за спазма гладкой мускулатуры – чем не стереотипный портрет художника.

Агрессия, трусливость, возбудимость, замкнутость и нервность, по мнению Michael Meaneу, может развиваться у ребенка с первых дней жизни в результате недостаточного эмоционального контакта с матерью, которая не уделяла должного внимания объятьям, не слишком баловала ребенка лаской и вниманием в целом. Свой эксперимент он провел на крысах и назвал таких матерей, соответственно, «non-licking mothers» – буквально, «матери, которые не вылизывают». Ученый также подтвердил снижение уровня выработки кортизола у недополучивших ласку детенышей, по его мнению, они росли более жестокими и недоверчивыми. Исследование провела и Юнис Чинь при поддержке коллег, которые занимались впрыскиванием кортизола-

подобного вещества в яйца скворцов: изменения затронули центры страха, памяти и стресса – вот только выросшие особи обладали еще и более сильными и длинными крыльями. Механизмы регуляции стресса в совокупности с родительской заботой изучала также психолог Элисон Фрайз.

Таким образом, стресс приводит к формированию индивида с иными отличительными признаками, но не является безусловным гарантом формирования творца.

Стресс сыграл свою роль в контексте глобальных изменений в истории искусств. Именно с этой позиции следует рассматривать зарождение русского авангарда, появление первых абстракций Василия Кандинского – в предчувствии революции и в период завершения перехода к эпохе индустриализации. Современное искусство не может быть изучено вне контекста Второй Мировой войны.

Дисфункциональная семья

Абстрагируясь от глобального стресса как результата войн и революций, приходим к стрессу частному, существующему в рамках одной семьи. Формирование альтернативного способа коммуникации возможно в дисфункциональной семье, где один или несколько ее членов оказывает перманентное психологическое давление на ребенка и/или физическое насилие. В общем можно говорить о слабоэмпатичном члене семьи, скорее всего, родителе, ведь именно эмоциональный контакт с родителем так важен для ребенка. В некоторых случаях слабоэмпатичный родитель страдает алкоголизмом, наркоманией. Кроме того, это может быть родитель с нарциссическим расстройством личности.

Родитель, готовый обделять свое чадо лаской и эмоциональными контактами, вероятно, находится либо в постродовой депрессии (соответственно, имеет низкий уровень гормона вазопрессина), либо постоянно имеет низкий уровень эмпатических способностей, а то и черты нарциссического расстройства личности. Родитель с нарциссическим расстройством личности вполне мог бы воспитать себе подобного, вплоть до психопатии, но только не в том случае, если его ребенок имеет средние или высокие показатели эмпатичности.

«Ты недавно спросил меня, почему я говорю, что боюсь Тебя. Как обычно, я ничего не смог Тебе ответить, отчасти именно из страха перед Тобой... Я не мог сохранить смелость, решительность, уверенность, радость по тому или иному поводу, если Ты был против или если можно было просто предположить Твое неодобрение; а предположить его можно было по отношению, пожалуй, почти ко всему, что бы я ни делал... Вместо этого я с давних пор прятался от Тебя – в свою комнату, в книги, в сумасбродные идеи, у полоумных друзей; я никогда не говорил с Тобой откровенно, в храм к Тебе не ходил, в Франценсбаде никогда Тебя не навещал и вообще никогда не проявлял родственных чувств.» Франц Кафка в «Письме отцу» далее припоминает случай, когда родитель запер его на балконе за просьбу о стакане воды.

Именно подобные «методы воспитания» (неадекватные эмоциональные отклики) отучают детей просить о помощи, вселяют ощущение собственной ничтожности и формируют целый ряд иррациональных установок личности, по Альберту Эллису: «катастрофизация» происходящего, неоправданное «долженствование в отношении других», низкую стрессоустойчивость, дихотомическое мышление («есть только черное и белое») и так называемое «долженствование в отношении других», формирующее неправильные представления о причинах поступков других людей.

Кроме того, зачастую происходит подавление воли и развитие комплекса жертвы за счет так называемой выученной жестокости, описанной еще в 70-е гг XX века Мартином Селигманом. Родитель также может заниматься газлайтингом (убеждая ребенка в ложности его ощущений, что особенно губительно для гиперсенситива, привыкающего в значительной степени полагаться на данные о мире, полученные эмоциональным путем познания). Кроме того, родитель-нарцисс может манипулировать чувством вины («мораль»), и давит он на то, что так стремится сохранить в себе ребенок – на способность сопереживать и сострадать другим. Однако, сохранение в себе эмпатии обходится ребенку дорогой ценой: сминаются его личностные границы, он не получает представления об адекватных способах психологической защиты и адекватных эмоциональных реакциях. Не удивительно, что общение с другими дается ребенку с большим трудом – он их «понимает» в силу высокоразвитой эмпатии, они его – вероятно, с трудом и не всегда.

Хуже всего, что часть установок ребенок может наследовать, фрагментарно копируя поведение слабоэмпатичного родителя, как ему кажется, сильного и волевого – то есть такого, каким он сам хотел бы стать, чтобы больше не подвергаться унижениям и гонениям от своего мучителя. Что правда, ребенок по-своему и мстит ему: не хвалит и не проявляет внимания

к деятельности, интуитивно понимая, что это и есть то, чего жаждет нарцисс. И еще – имея комплекс жертвы, ребенок привыкает провоцировать окружающих, манипуляция и провокация позволяют ему в какой-то степени управлять родителем.

Возможно, именно эмоционально куцый, с неразвитой эмпатией родитель и запускает у личности развитие эмоциональной гиперсенситивности при наличии базовой склонности. Эмоциональная гиперсенситивность напрямую связана с эмпатией и позволяет различать не только явные, но и сложные, скрытые эмоциональные реакции других. Гиперсенситивы чувствительны даже к тем эмоциональным проявлениям, которые родитель стремится скрыть за напускными реакциями и манипуляцией. Например, различая за напускным благодушием тона агрессии, гиперсенситивы вовремя могут избежать опасности – именно этого, кажется, и добивалась эволюция.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.