

Марцинковская Т.Д.

Личностная идентичность творца в изменяющемся мире

Martsinkovskaya T.D.

Personal identity of the creator in a changing world

*Федеральный научный центр психологических
и междисциплинарных исследований, Россия, Москва*

Российский государственный гуманитарный университет, Россия, Москва

Московский институт психоанализа, Россия, Москва

В статье поднимается проблема психологии творчества как метода поиска художником своей личностной идентичности в изменяющемся мире. Исследуются варианты создания художественного произведения и как сознательного конструирования дополнительного пространства для свободного самовыражения, и как способа совладания с трудностями и негативными переживаниями, бессознательного катарсиса. При рассмотрении вопроса о связи художника и общества подчеркивается важность изучения того, какими средствами и с какими интенциями переживания эпохи отображались в разных видах искусства. Показывается разница в степени осознанности творческого процесса между писателями, поэтами и художниками, композиторами. Рассматриваются варианты поиска утраченного мира на примере литературы (М. Прус, Э. Гофман) и живописи (П. Нилус, А. Серебряков). Анализируется связь между рациональными и иррациональными аспектами создания и восприятия произведения искусства при кодировании и декодировании его смысла художником и зрителем. Показывается синтетичность образов, предъявляемых в фильмах, которая обусловлена и коллективным творчеством (режиссер-оператор), и необходимостью сочетания требований художественности и финансовой окупаемости фильма. Важность соединения гибкой формы и сюжета в этом случае раскрывается на примере работ Д. Кэмерона и К. Нолана. Вопрос связи формы и содержания произведений искусства рассматривается на примере восприятия живописи и музыки художниками, композиторами и писателями. В контексте этой проблемы изучается роль цвета и колорита в живописи и мелодии и ритма в музыке. Изменения восприятия и переживания времени особенно отчетливо видны в работах постимпрессионистов и экспрессионизма в живописи и атональной музыки, особенно ярко выразившей кризисы эпохи в середине прошлого века. Поиски способа самовыражения себя и отражения своего времени являются одной из ведущих мотиваций художников. Данный мотив приводит к созданию произведений искусства, но бессмертным произведение становится только тогда, когда

подобные поиски важны не только для самого творца, но и для людей в разные времена. Разговор художника с самим собой, гармоничное соединение в этом разговоре бессознательных переживаний и сознательных способов реализации стремлений в созданном мире делают творение бессмертным, так как помогают и зрителю обрести себя в изменчивом времени.

Ключевые слова: личностная идентичность творца, художественное творчество, гибкая внешняя и внутренняя форма, катарсис, конструирование, совладание

Для цитирования: Марцинковская, Т.А. Личностная идентичность творца в изменяющемся мире // Новые психологические исследования. 2023. № 3. С. 54-69. DOI: 10.51217/npsyresearch_2023_03_03_03

*Поэт сам избирает предметы для своих песен;
толпа не имеет права управлять его вдохновением*

А.С. Пушкин (1950, с. 176)

Введение

Новые методологические подходы к изучению личности как междисциплинарного понятия становятся все более актуальными в настоящее время, что обусловлено возрастающей значимостью модификации понятий личностной и социокультурной идентичности в разных системах координат и с разных позиций. И одним из наиболее перспективных направлений в этих исследованиях является рассмотрение личности художника, его позиции в различных культурных контекстах. В фокусе внимания в таком случае оказываются как интенции самого творца, так и содержание и форма создаваемых произведений.

Представляется, что вопрос о роли культуры может быть рассмотрен и с другой стороны – как фактора, влияющего на разные аспекты процесса создания, восприятия произведений искусства. С точки зрения междисциплинарных связей, данный подход также представляется очень интересным, так как позволяет свести воедино науку и искусство в рамках исследования связей между творцом, произведением искусства и зрителем.

Для психологии личности искусство всегда было важной областью изучения и мотивации художника, и его связи с общественными установками и ожиданиями зрителей. Стремление к самовыражению, рефлексии, всегда было приоритетной целью при анализе художественного творчества. Но не менее значимым может стать и

анализ вариантов самореализации – рефлексия, конструирование, катарсис. В этом случае можно рассмотреть связку – художественное произведение-творец – как способ конструирования собственного дополнительного пространства, и как реализацию одного из желаемых (или нереализованных) Я, и как способ сохранения целостности личности в ситуации транзитивности.

Художник, зритель, общество

Вопрос об отношениях между художником и зрителем имеет давнюю историю (Марцинковская, 2016). В XIX веке анализировались отдельные части системы художник-зритель-общество, что соответствовало и общим методологическим установкам на элементаризм, господствовавшим в то время. При анализе связи между творцом и зрителем изучалось, каким образом творец влияет на зрителя, а зритель в этом случае был пассивным реципиентом. Пассивным объектом, а не субъектом оставался зритель и при исследовании того, как произведение влияет на зрителя, который не проявляет активности при восприятии произведения искусства. В третьем варианте зритель может выступать в роли заказчика, влияющего на творца. В психологии в большей мере рассмотрена именно вторая связка, причем одним из центральных понятий для Т. Липпса, К. Штумпфа и Г. Челпанова было «вчувствование», рассматриваемое ими с разных оснований. Их концепции были тесно связаны с физическими и психофизиологическими теориями того времени, прежде всего, с трудами Э. Вебера, Г. Фехнера, Э. Маха. Они отражались и в представлениях художников, в их картинах и музыке (Марцинковская, 2016).

Липпс и Штумпф (Липпс, 2006; Штумпф, 1927) писали о важности интенциональной направленности зрителей, их проекции своего эмоционального состояния на воспринимаемый предмет. В концепции Челпанова (Челпанов, 2012) «вчувствование» связывалось не столько с интенциональностью и эмпатией, сколько с законами энергетизма и идентификации. Он подчеркивал, что зритель получает эстетическое удовольствие от того, что включает в произведение личностные смыслы и мотивы, часто не осознаваемые им самим и не зависящие от намерений художника. Уже во второй половине прошлого века А.Н. Леонтьев также отмечал важность личностных смыслов для эстетического удовольствия, однако он считал, что эти смыслы закодированы как раз художником, который воздействует на

зрителя, передавая ему свои смыслы в виде значений, вложенных в произведение (Леонтьев, 1983).

Но независимо от того, как кодируется и декодируется символический код художественного произведения, вопрос о том, должен ли художник откликаться на запросы общества, был и остается для многих ученых основным. При этом не имеются ввиду заказные произведения, которые часто и не являются искусством. Речь идет о реакции художников на ощущения, переживания людей в конкретную эпоху и кристаллизации своих и общих переживаний в произведениях. И для психологии личности, и для психологии искусства важно понять, какими средствами переживания канализировались в художественное творчество. Не только какими художественными средствами, но и с какими интенциями. Это могло быть вполне осознанное построение произведения – живописного, музыкального, поэтического. В значительной мере это относится к прозе, где писатели не могут не осознавать и не рефлексировать процесс подбора эпитетов, прилагательных для передачи своих мыслей и переживаний. Но уже в поэзии трансфер может быть не таким осознанным и, тем более, в живописи и музыке. Недаром рациональный философ Г. Шпет, прекрасно разбиравшийся в прозе и поэзии, плохо понимал живопись и музыку.

Но и в живописи, и музыке также может быть совершенно осознанный вариант конструирования произведения, с включением, например, элементов народных мелодий или картин природы. Но может быть и осознанное конструирование своего мира как дополнительного пространства для художника, помогающего самореализации своей личностной идентичности в изменяющемся мире.

Безусловно, большой художник всегда связан со своим временем. Он не только чувствует время, но и опережает его. Переход от плоскости к пространству, от впаянных в полотно фигур, достаточно абстрактно выражающих определенный сюжет, к пространству, в котором выделяются наполненные жизненной силой реальные фигуры, узнаваемые лица, с точки зрения психологии знаменует водораздел между идеей всеобщего, доминирующего в человеке, и идеей индивидуального, свободного человека, творца эпохи.

Издесь не так важно, что в средневековой живописи этим всеобщим был Космос, Бог, а в XIX – XX веках – общество с его догмами и незыблемыми правилами. В обоих случаях реальный человек терял свою индивидуальность, олицетворяя канонический шаблон и

растворяясь в общей структуре художественного произведения. Появление воздуха, пространства давало возможность языком живописи выделить человека из среды, представить его личностью. Одновременно с изменением фигуры и общей структуры полотна изменялись и лица, становясь живыми. Так живопись Возрождения в полотнах Я. Тинторетто, А. Мантеньи, Рафаэля Санти, Д. Беллини зафиксировала переход от одной концепции человека к другой, от индивида – к индивидуальности, личности.

Точно так же и в литературе переход от рыцарских романов к роману Ф. Рабле, а позже – к пьесам В. Шекспира показал уход от стереотипизации героев к осознанию сложных эмоциональных и нравственных взаимоотношений между людьми. Это знаменует и поворот от перенесения социальных норм в вымышленное пространство к создаваемому художником реальному для него миру. Герои Шекспира строят собственный мир по собственным законам, иногда разрушая не только старые догмы, но и окружающий мир и даже себя.

Поиски утраченного времени

Поиски утраченного времени сразу ассоциируются со знаменитой книгой М. Пруста. Но и в других произведениях, в том числе живописных, – всегда отражены поиски утраченного мира. Это может быть детство, близкие, природа – например, цветущие яблони у М. Пруста или знаменитая белая серия П.А. Нилуса. Часто такие поиски, приводящие к созданию дополнительного (компенсаторного) пространства, связаны с потерей – близких, чаще всего родителей, родного города или страны. М. Пруст конструирует утерянный мир в своей книге, стремясь воссоздать облик друзей и, хотя бы в иллюзорном, сконструированном виде, вернуть прошлое. А Перегринус Тис, герой повести Э.Т.А. Гофмана «Повелитель блох» (Гофман, 1962), замыкается в собственном доме, воспроизводя там утраченное после смерти родителей детство. Можно предположить, что это и один из вариантов поиска самими Э. Гофманом идеального утраченного мира. Аналогичная же мысль об утерянном идеале, разорванной связи человека с природой, которая помогает наполнить жизнь гармонией, развивается и в других произведениях писателя, особенно в Золотом горшке и Принцессе Брамбилле. Если у М. Пруста мы видим, пусть трансформированный воображением, но все же образ детства, то у Э. Гофмана перед нами уже фантазмагорический мир. Даже в реальный дом П. Тиса входит волшебство, принося утраченную

гармонию и осознание себя. Точно так же герои повестей «Золотой горшок» и «Принцесса Брамбилла» не только находят новый мир, но и открывают себя. Таким образом, поиски утраченной вселенной связаны непосредственно и с желанием творца понять себя.

Трансформированный в живописи вариант поисков потерянного можно проследить в изменении стиля и даже тематики картин П.А. Нилуса – от «кринолинного стиля», ностальгически идеализирующего «галантный век», к ностальгии по уходящему Парижу, также ностальгически воспевающего уходящий город, его дух богемного искусства, исчезающего после первой мировой войны. И, наконец, к знаменитой «Белой серии» натюрмортов, где через образ сервизов воссоздается потерянный быт и время (см. рис. 1).



Рис. 1. Примеры картин П.А. Нилуса («Антракт», «Площадь республики. Париж», «Белый сервиз (белая серия)»).

С этой точки зрения могут быть проанализированы изменения стиля и колорита письма Н.И. Фешина и Б.Д. Григорьева. Переезд художников в другие города и страны не мог не отразиться на колорите картин. Но и колорит, и тематика полотен визуализируют несоответствие социального и персонального времени у обоих художников, для которых переживания зафиксировали определенные моменты уходящего, но для них все еще остающегося близким времени. Эта гетерохронность ярко отражается в их полотнах, гениально передавая смыслы творцов зрителям. (Марцинковская, 2016).

Если у М. Пруса, Э. Гофмана, П. А. Нилуса, Б.Д. Григорьева и Н.И. Фешина конструирование прошлого закодировано в художественной форме, то у А.Б. Серебрякова эти поиски и конструирование потерянного времени прямо отражаются в его работах (см. рис. 2). Он постепенно переходит от воссоздания эскизов для реставрации старых замков к конструированию собственных, адекватных его настроению, ностальгическим переживаниям интерьеров.



*Рис. 2. Примеры работ А.Б. Серебрякова
(Интерьер столовой, Интерьер студии)*

Анализ упомянутых произведений ставит вопрос о том, является ли такое конструирование своего пространства – в тексте, в картине – бессознательным катарсисом или осознанной деятельностью. В этой связи вспоминаются работы И.И. Винкельмана (Винкельман, 2000), который писал, что красота ощущается чувствами, но познается и понимается умом. Рациональное и иррациональное могут противоречить друг другу, только если они основываются на чисто вербальном восприятии и объяснении. Но восприятие зрителем произведений искусства происходит не при передаче знаний, но с помощью собственного творчества, то есть декодирования зрителем смысла, заложенного творцом.

Г.Г. Шпет (Шпет, 2007) также писал, что искусство может помочь в формировании нового самосознания, так как эстетическое переживание, вызываемое художественным произведением, помогает отождествлению зрителя и творца, и человек бессознательно и непроизвольно преобразуется. Однако мировоззрением эти переживания становятся только в результате рефлексии, т.е. их осознания и интеллектуальной интерпретации. Значит, формирование культурной идентичности возможно и без участия интеллекта, только на основе эстетического переживания.

Тогда можно говорить о двух вариантах творчества – как катарсиса, даже не совсем осознанного самовыражения художника, и как осознанного конструирования произведения. Но и в том, и в другом случае это всегда связано со стремлением найти себя в меняющемся мире, сохранить свою личностную и эстетическую уникальность в различных обстоятельствах.

Синтетичность образов в киноискусстве

Говоря о кино, важно понимать, что, в отличие от других видов искусства, оно сразу появилось как явление массовое, соединяющее в себе, по крайней мере, три функции – развлечения, индустрии и искусства. Кино как искусство никогда не было массовым. В ситуациях социальных потрясений и трансформаций оно становилось более актуально и привлекательно для массового зрителя, но при возвращении стабильности возвращался и спрос на традиционное массовое кино. В качестве примера можно отметить советский и немецкий кинематографы 1920-х годов, заложившие основы киноязыка и появившиеся на волне трансформаций в обществе, поиска новых форм искусства, доступного для публики. Показательным является то, что этот всплеск киноискусства в обеих странах завершился практически одновременно при изменении атмосферы в обществе.

Итальянский неореализм появился на фоне послевоенной нищеты, неустроенности жизни, растущего спроса на социальные перемены. Однако уже к 1950-м годам, когда благосостояние итальянского населения начало расти, интерес к неореализму стал стремительно падать. В то же время сохранилась художественная школа, породившая режиссеров – модернистов Федерико Феллини и Микеланджело Антониони.

Культурная революция дала мощный стимул для американского кинематографа 1960–1970-х, став золотым временем для американского независимого кино, которое на время смогло пробиться на большие экраны на волне социальной напряженности и спроса на перемены. Это совпало и с временем появления новой музыки. Однако если новые музыкальные направления продолжали развиваться, то относительно кино картина была принципиально иной. Уже к концу 1970-х – началу 1980-х годов вернулся традиционный коммерческий кинематограф (Богданов, Марцинковская, 2017).

В то же время лучшие коммерческие фильмы также являются и отображением времени, и проекцией исканий режиссера, его конструирования своего личного пространства. Например, фильмы Д.Ф. Кэмерона. Они менялись со временем – от «Терминатора» к «Аватару». Что это – режиссер искал себя или искал способы, в том числе технические, показать изменения мира, места человека в нем и вызвать ожидаемые, необходимые для релаксации зрителей эмоции. «Терминатор» вышел в 1984 году,

«Аватар», который вышел в прокат в 2009, может рассматриваться как вариант современного «Терминатора» в новой реальности. Но

поиск справедливости и торжество добра над злом были актуальны всегда. Д. Кэмерон сумел найти гибкую форму, адекватную времени, для выражения этой простой истины так, чтобы она пробудила переживания у зрителей разных поколений. Точно так же стремление к сочувствию людям, попавшим в катастрофу, на фоне любовной драмы было беспроницаемым сюжетом всегда. Но было необходимо найти такую форму его выражения, чтобы он не потерял своего эмоционального заряда на протяжении почти 20-ти лет, как это произошло с фильмом «Титаник». Конечно, Д. Кэмерон – замечательный художник, но одновременно и творец, очень тонко чувствующий свое время и стремящийся найти нужный способ выражения собственных переживаний, ощущения этого времени, закодированных в форму, понятную его современникам.

Не менее интересен и обратный процесс конструирования собственного кинопространства, которое становится катарсическим не только для художника, но и для большого числа людей и, таким образом, превращается неожиданным образом в коммерческий проект. Ярким примером подобной трансформации стали фильмы К. Нолана, прежде всего, его интерпретации фильмов о Бэтмене. Уже первый фильм – «Бэтмен: начало» – кардинально отошел от комикса, интерпретация сюжета была близка к идее, воплощенной в фильме «Престиж», – дружба-вражда, странное переплетение отношений людей в мире хаоса. Фактически это отображение мира самого режиссера, мира, который воплотил и тревогу многих. Особенно ярко эта слитность тревоги художника и зрителей проявилась в следующем фильме о Бэтмене – «Темный рыцарь», где героем стал Джокер. Артхаусный герой Х. Леджера явился не классическим образом героев комиксов, но человеком со сложной, изломанной судьбой, трансформировавшей его в гениального злодея. Возможно, именно это и принесло герою и фильму такое признание и успех.

Одним из наиболее ярких примеров соединения бессознательного катарсиса тревог художника с их сознательной реализацией стал фильм К. Нолана «Начало». Его ведущий мотив – идея о том, что место преступления – это разум человека. А похищается по сюжету не материальная вещь, а секреты, открытия, которые приходят к людям во сне. Можно предположить, что успех этой работы связан и с увеличивающимся страхом людей перед реальной возможностью хакерства, опасностью потерять личные данные, а часто и материальные накопления. Так соединились поиски личностной идентичности творца и зрителя.

Сложные соотношения коммерческого успеха и артхаусного кинематографа соединения интенций и переживаний творца и зрителя стал феномен «Барбенгеймера», который дает основания для переосмысления и роли кино в современном процессе идентификации людей в неопределенном мире, и инструментов презентации новых работ.

Тот факт, что два трудных, неоднозначных для восприятия и нетождественных по уровню воплощения фильма принесли при одновременной презентации огромный успех их создателям, показывает, что экзистенциальные вопросы важны не только для художников, но и для огромного числа людей. Причем «упаковка» этих лично значимых проблем может быть принципиально разной – от жизни кукольной Барби до размышлений ученого Р. Оппенгеймера.

При этом, говоря о киноискусстве, необходимо разводить принципиальные вопросы, относящиеся к процессам создания фильма и его восприятия, а также к восприятию (осознанию) и переживанию (включающего и бессознательные аспекты) фильма зрителем. Если при анализе театрального спектакля важно понимать отличия в позиции режиссера и актера, то при анализе воздействия фильма процесс такого анализа усложняется в несколько раз. Прежде всего, в спектакле открыт не только прямой диалог актера со зрителем, но достаточно экстерниоризированы позиции актера и режиссера. Это открывает возможности понимания зрителями их позиции и тех переживаний, которые они внесли в замысел драматурга.

Трудности при анализе фильма связаны с большей закрытостью позиции и эмоций его создателей. Переживания в этом случае также скрыты в образах, способе их подачи, то есть в специфическом языке кино. Но главная сложность еще и в том, что помимо автора и режиссера в нем присутствует оператор, чьими глазами зритель и видит фильм. Если режиссер его «подает», заостряя внимание на определенных кадрах, то оператор помогает (или мешает) сфокусировать внимание именно на этих кадрах. Говоря о киноязыке, важно понимать и роль киномонтажа, который помогает и режиссеру, и оператору донести свое видение до зрителя. При этом в анализе таких многоаспектных вопросов, как движение камеры, съемка одной или несколькими камерами, с рук или со штатива, способах монтажа, применяемых разными режиссерами, необходимо соотносить собственно художественные и технические моменты. Ведь искусство кино – это как раз уникальный сплав искусства, артистизма и

техники. И одновременно сплав бессознательного самовыражения и сознательного конструирования.

Образ – внешняя и внутренняя форма

Вопрос о связи сознательного и бессознательного в творчестве соединяется с проблемой содержания и формы художественного произведения. Различия в отношении роли формы и содержания хорошо видны при анализе восприятия живописи художниками и литераторами. Например, Э. Золя приветствовал импрессионизм в начале появления данного направления, считая его новым шагом в развитии прогресса, переходом от классических, оторванных от жизни академических полотен к отражению реальной жизни. Поэтому, например, в известной картине Э. Мане «Завтрак на траве» он оценил сюжет, а не исполнение. Когда же импрессионисты, в том числе друг Э. Золя – П. Сезанн, пошли по пути поиска новых форм, гибких, вневременных, передающих красками именно переживания, а не конкретный образ (см. рис. 3), Э. Золя не понял этих исканий. Но именно эти новые формы несли в себе новые эмоции, кристаллизовали переживания людей, входящих в иную эпоху. И принесли бессмертие их творцам.



Рис. 3. Примеры картин П. Сезанна («Гора Сент-Виктуар», «Деревья и дорога»)

Связь внешней и внутренней формы видна не только в живописи, но и в музыке, хотя и не так отчетливо. Во многих музыкальных произведениях композиторов XVIII–XIX веков была заложена не только внешняя, но и внутренняя форма, «содержательные

подстрочники», в которых описывались буря, солнечный луг, расставание, встреча. В некоторых работах М. Равеля или К. Дебюсси можно услышать звуки колокола, струящейся воды, бури, как бы иллюстрирующие названия отдельных музыкальных частей.

Но главным, как и в картинах импрессионистов, является внешняя гибкая форма. Она выражается в тональности, темпе, мелодии. Замечательное произведение М. Равеля «Болеро» целиком построено на завораживающем чередовании ритмического строя, сопровождающегося всего двумя музыкальными темами.

Доминирование внешней формы, ритма было всегда прерогативной музыки в начальный период ее становления, например, в языческих танцах. В начале XX века этот древний музыкальный язык стал возрождаться в творчестве многих композиторов. Ту же форму воспроизвел в музыке своего произведения «Весна священная» И.Ф. Стравинский, и гениально воплотил в своем балете М. Бежар. Здесь содержание диктуется самой музыкой и движениями танцовщиков, заражая зрителей первобытным ужасом и одновременно восхищением перед рождающейся новой весной, новой жизнью, сливающейся со смертью.

В начале XX века появляется атональное направление, в чьем фокусе также была именно внешняя форма. В композициях Г. Малера и, особенно, основателя «атональной», или «12-тоновой», музыки А. Шенберга сложность языка и диссонанс звучания были поставлены во главу угла. Именно такая музыка отражала образ наступающего мира, тот хаос и душевные конфликты человека, которые не могут быть созвучны классической музыкальной фразе. Одновременно с этим в произведениях А.Н. Скрябина делается попытка комплексного, полимодального подхода к созданию музыкальных произведений, вызывающих у слушателей отнюдь не содержанием и мелодией, но сложной внешней формой столь же полимодальное восприятие.

Произведения гениальных творцов начала века предугадали тяжелые переживания, войны, смерть и разрушение. А музыкальные шедевры Д.Д. Шостаковича и А.Г. Шнитке, Б. Бриттена уже наиболее ярко выразили кризис и социальный, и личностный, сопровождавший XX век.

Интересен тот факт, что наиболее сензитивные к эмоциональному содержанию эпохи исполнители, часто не находящие в современной для них музыке адекватных эстетических переживаний, обращаются к классике, узнавая в переживаниях композиторов предыдущих эпох современные чувства, как драматурги чувствуют адекватность

переживаний Шекспира определенным переживаниям своего времени. Наиболее ярким примером такого обращения к классике, ставшего выражением современности, является интерпретация произведений И.С. Баха Г. Гульдом. И дело не только в том, что сам Г. Гульд был гениальным пианистом (в то время были и другие, не менее одаренные исполнители), но в том, что он почувствовал в музыке Баха современность и смог донести ее до своих слушателей. Поэтому именно записи Баха стали главными в его дискографии. Кстати, необходимо подчеркнуть и общую сензитивность Г. Гульда к времени, так как он одним из первых понял важность хороших записей музыки, которые бы, если не замещали, но стояли бы наряду с концертным исполнением музыкальных произведений.

Заключение

Поиски себя в изменяющемся времени, в изменяющемся обществе – одна из ведущих мотиваций творцов и любого творчества в целом. Художник создает свое произведение, конструируя для себя новое, дополнительное пространство. Пространство, где он может свободно работать, сознательно конструируя и сюжет, и форму произведения. Но одновременно это и способ совладания с трудностями, сублимация страданий, тревог. Но гибкая форма делает данное пространство и миром для многих людей, которые переживают те же проблемы, те же трудности в изменяющемся времени.

Конечно, можно говорить о том, что любой творческий процесс является катарсическим и помогает человеку пережить сложную жизненную ситуацию. Но копинг, даже самый эффективный, остается индивидуальным способом преодоления. Художественное произведение должно обладать совершенной и гибкой формой, которая не теряет своей актуальности, своего энергетического заряда в веках.

Если художник говорит сам с собой, ищет себя, а потом рефлексировать свои переживания в конструировании произведения, то эти поиски себя в изменяющемся мире становятся бессмертными. Каждый человек всегда хочет не только найти себя, но и сохранить свою личностную уникальную идентичность самому себе, а художник может помочь ему в этом пути поисков и обретения себя во времени.

Благодарность

Исследование выполнено при поддержке гранта РНФ 22-18-00140 «Динамическая устойчивость личности в пространстве социокультурной неопределенности».

Литература

Богданов, Е.О., Марцинковская, Т.Д. Кино – искусство, бизнес или развлечение? // Искусство в школе. 2017. №3. С. 53–58.

Винкельман, Й. История искусства древности. Малые сочинения. СПб., Алетейя, 2000.

Гофман, Э.Т. Избранные произведения. М.: Художественная литература. 1962. Т. 1

Леонтьев, А.Н. Избранные психологические произведения. М.: Педагогика, 1983. Т. 2.

Лишис, Т. Эстетика // Философия в систематическом изложении. М.: Территория будущего., 2006. С. 364–403.

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

Пушкин, А.С. Собрание сочинений. М.: Художественная литература, 1950. Т. 5.

Челпанов, Г.И. Очерки психологии. М.: ПИ РАО, 2012.

Шпет, Г.Г. Философия и психология культуры. М.: Наука. 2007.

Штумпф, К. Происхождение музыки. Л.: Искусство, 1927.

Сведения об авторе

Татьяна Д. Марцинковская, доктор психологических наук, профессор, Федеральный научный центр психологических и междисциплинарных исследований, Москва, Россия; 125009, Россия, Москва, ул. Моховая, д. 9, стр. 4; Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125993, Россия, Москва, Мясуская пл., д. 6; Московский институт психоанализа, Москва, Россия; 121170, Россия, Москва, Кутузовский пр., д. 34, стр. 14; ip@rggu.ru

Martsinkovskaya T.D.

Personal identity of the creator in a changing world

Federal Scientific Center for Psychological and Interdisciplinary Research, Moscow, Russia

Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia

Moscow institute of psychoanalysis, Moscow, Russia

The problem of the psychology of creativity as a way for an artist to search for his personal identity in a changing world is raised in the article. The options for creating the art product are analyzed both as a conscious construction of additional space for free self-expression and as a way of coping with difficulties and negative emotional experiences, unconscious catharsis. Considering the question of the con-

nection between the artist and society, it is emphasized the importance of studying the methods and intentions which help to reflect the experiences of the era in different types of art. The difference in the degree of awareness of the creative process between writers, poets and artists, composers is shown. The options for searching for the lost world are considered on the example of literature (M. Prus, E. Hoffmann) and painting (P. Nilus, A. Serebryakov). The connection between the rational and irrational aspects of the creation and perception of a work of art when coding and decoding its meaning by the artist and the viewer is analyzed. The synthetic nature of the images presented in films which is due both to collective creativity (director-operator) and the need to combine the requirements of artistry and the financial payback of the film is shown. The importance of connecting a flexible form and plot in this case is shown by the example of D. Cameron's and K. Nolan's works. The question of the connection between the form and content of works of art is considered on the example of the perception of painting and music by artists, composers and writers. In the context of this problem, the role of color in painting and melody and rhythm in music is studied. Changes in the perception and experience of time are especially clearly visible in the works of post-impressionists and expressionism in painting and in atonal music, which most clearly expressed the crises of the era in the middle of the last century. The search for a way to express themselves and their time is one of the leading motivations for artists. This motive leads to the creation of works of art, but this work becomes immortal only when these searches are important not only for the creator himself, but also for people at different times. The conversation of the artist with himself, the harmonious combination in this conversation of unconscious experiences and conscious ways of realizing aspirations in the created world, make the creation immortal, as it helps the viewer to find himself in a changeable time.

Key words: personal identity of the creator, artistic creativity, flexible external and internal form, catharsis, construction, coping

For citation: Martsinkovskaya, T.D. (2023). *Personal identity of the creator in a changing world*. New Psychological Research, No. 3, 54–69. DOI: 10.51217/npsyresearch_2023_03_03_03

Acknowledgement

The work was carried out with the support of the Russian Science Foundation grant No. 22-18-00140 “Dynamic stability of personality in the space of sociocultural uncertainty”.

References

- Bogdanov, E.O., Martsinkovskaya, T.D. (2017). Cinema – art, business or entertainment? *Iskusstvo v shkole*, 3, 53–58.
- Chelpanov, G.I. (2012). *Essays in psychology*. Moscow: PI RAO.
- Hoffman, E.T. (1962). *Selected works*. Vol. 1. Moscow: Khudozhestvennaya literature.

- Leontiev, A.N. (1983). *Selected psychological works*. Vol. 2. Moscow: Pedagogika.
- Lipps, T. (2006). Aesthetics. In *Philosophy in a systematic presentation* (pp. 364–403). Moscow: Territoriya budushchego.
- Martsinkovskaya, T.D. (2016). *Culture and subculture in the space of the psychological chronotope*. Moscow: Smysl.
- Pushkin, A.S. (1950). *Collected Works*. Vol. 5. Moscow: Khudozhestvennaya literature.
- Shpet, G.G. (2007). *Philosophy and psychology of culture*. Moscow: Nauka.
- Stumpf, K. (1927). *Origin of music*. Leningrad: Iskusstvo.
- Winckelmann, J. (2000). *History of ancient art. Small essays*. St. Petersburg: Aleteyya.

Information about the author

Tatyana D. Martsinkovskaya, Dr. of Sci. (Psychology), professor, Federal Scientific Center for Psychological and Interdisciplinary Research, Moscow, Russia; bld. 9–4, Mokhovaya str., Russia, Moscow, 125009; Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya square, Moscow, Russia, 125047; Moscow institute of psychoanalysis, Moscow, Russia; bld. 34–14, Kutuzovskii av., Moscow, Russia 121170; *ip@rggu.ru*