Концептуальная исследовательская статья / Conceptual research article

Синтез психологии и искусства
Проекты и практика

А. М. Айламазьян
Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова, Москва, Россия

АННОТАЦИЯ В статье рассматриваются взаимоотношения психологии и искусства в разные исторические периоды. Уже в момент возникновения психологии как науки наблюдалась ее тесная связь с эстетикой. Как психология, так и эстетика своим предметом называли чувственный опыт и чувственную сферу. Из обращения к анализу объектов искусства родилась во многом и культурно-историческая психология. По мнению Л. С. Выготского, произведение искусства выступает инструментом трансформации чувств, и в процессе его восприятия возникают культурные формы переживания. Однако подлинный синтез психологии и искусства возникает в новых художественных практиках в XX веке. В это время художественный поиск расширяет границы искусства и эстетического. Предполагается, что искусство призвано менять жизнь людей и быть ее частью, а жизнь должна строиться по законам искусства. Меняются и сами художественные задачи. Предметом искусства становится акт восприятия, живая реакция человека на воспринимаемый мир. В центре внимания оказывается не предметная реальность, а психологическая — реальность сознания. Произошло обращение к выразительным характеристикам отдельных элементов художественного языка — линиям, точкам, геометрическим фигурам, цвету, звуку, движению. В ходе экспериментов со звуком и цветом были обнаружены феномены синестезии. Также было показано, что явление интермодальности при восприятии может развиваться в ходе специальных упражнений. В основу новых художественных практик легла идея перевода впечатлений из одной области искусства в другую или из одной модальности в другую. Так, звучащая музыка или стихотворение переводятся на язык движения. Это не формальный перевод, а творческий процесс, в котором возникает новое произведение. Найденные приемы в дальнейшем стали использоваться в тренингах по инициации творчества, в методах эстетического воспитания, в психотерапии, что раскрывало психологический, психотехнический и педагогический потенциал данных практик.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА синестезия, синтез искусств, эстетика, культурно-историческая психология, авангард, абстрактная живопись, сонорная музыка, цветной слух, ритмика, эвритмия, музыкальное движение

ССЫЛКА ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ Айламазьян, А. М. (2025). Синтез психологии и искусства. Проекты и практика. *Образовательная политика*, 20(1), 11–20.

© Айламазьян А. М., 2025
Контент доступен под лицензией
Creative Commons Attribution 4 License.
The content is available under
a Creative Commons Attribution 4 License.

Поступила: 25.01.2025
Принята: 31.01.2025
Дата публикации: 31.05.2025



Аида Меликовна АЙЛАМАЗЬЯН

к. псих. н., старший научный сотрудник, кафедра психологии личности факультета психологии МГУ имени М. В. Ломоносова
(125009, РФ, Москва, ул. Моховая, 11/9),
https://orcid.org/0000-0002-8896-938X;
e-mail: aida@heptachor.ru

Введение

Связь психологии и эстетики имеет давнюю историю, их судьбы изначально переплетались, как будто рождение психологии и эстетики происходило из одного корня — из интереса к чувствам отдельного человека, к личным переживаниям и жизни индивидуума. В XVIII веке начинает формироваться эстетика как учение о чувственном познании. Именно так определяет ее А. Г. Баумгартен, включая в чувственную сферу ощущения, воображение, способность к вымыслу, чувственную память, проницательность, способность предвидения, суждения чувств, чувственное ожидание, чувственное познание знаков (Асмус, 1962). Как отмечают современные исследователи, «заслуга А. Баумгартена не только в том, что в эпоху господства рационализма он отстоял автономность и значимость чувственного (эстетического) познания, но и в том, что реабилитация чувственного познания, произведенная Баумгартеном, стала первым шагом на пути расширения арсенала форм человеческого взаимодействия с миром, открыла ход к таким типам знания, которые находятся за пределами научного и вообще рационального познания» (Прозерский, 2018, с. 106).

Формирующаяся психология также объявила своим предметом чувственный опыт и предложила эмпирические методы для его исследования. Один из основоположников психологии и психофизики Густав Фехнер явился и основателем экспериментальной эстетики. В основе «научной эстетики», по мнению Г. Фехнера, должны лежать экспериментальные исследования эстетических ощущений, в которых бы устанавливались закономерности переживания удовольствия или неудовольствия при восприятии предметов, геометрических форм и др. Этот подход также получил название субъективной (или психологической) эстетики — тем самым подчеркивается, что ее предметом являются впечатления, производимые красивым объектом на наблюдателя (Allesch, 2018).

В противоположность эмпирической и субъективной эстетике появляется подход, рассматривающий сами эстетические объекты в качестве основных элементов эстетики. Э. фон Гартман писал, что эстетика должна выйти за пределы чувственного опыта, чтобы постичь основополагающие законы формы, делающие объект красивым (Jovanović, 2018).

Наконец, в лице В. Дильтея, Э. Кассирера и др. находим третий путь, который рассматривает связь внутреннего опыта с символическим выражением, а также изучает обратный процесс интерпретации и понимания символических форм (Плотников, 2000). В этом единстве «переживания — выражения — интерпретации» понимается и предмет психологии. Наслаждаться произведением искусства — значит реконструировать творческий процесс и таким образом трансформировать, расширять, обогащать свой собственный опыт, свою психическую жизнь.

Еще более радикальный взгляд на взаимоотношения психологии и эстетики находим в концепции М. М. Бахтина, который предлагает посмотреть на проблему личности человека, его души сквозь призму эстетического отношения к ней Другого. Как указывает М. М. Бахтин, целое внутренней жизни человека, его душа «активно создается и положительно оформляется и завершается только в категории другого… Душа — это дар моего духа *другому*» (Бахтин, 1979, с. 116).

Из попытки построения психологии искусства Л. С. Выготским во многом родилась и созданная им впоследствии культурно-историческая психология. Уникальность подхода состоит в том, что происходит обращение к объективному анализу художественной формы, однако в ее особом ракурсе — ракурсе средства для порождения определенных эмоциональных реакций. Таким образом, произведение искусства выступает инструментом трансформации переживаний, а само восприятие является творческим процессом, в котором осваивается общественная техника чувств.

Программа культурно-исторической психологии предполагала пересмотр границ психологического. Психология должна была заняться анализом того, что с традиционной точки зрения психическим не являлось, — анализом мнемотехнических знаковых

систем, систем счисления и письма, схем, произведений искусства, костюма и др. Программа Л. С. Выготского в психологии искусства реализована по-настоящему не была, а исследования в этой области в основном ориентированы на те подходы, которые сам Л. С. Выготский подверг критике. К ним относятся психоаналитическое толкование механизмов действия искусства, а также экспериментальная эстетика, начинающая исследование «с конца» — с субъективной оценки впечатления от произведения искусства (Выготский, 1986).

В последнее время наблюдается возрождение интереса к искусству в психологии. Это касается прежде всего решения задач психологической помощи, коррекции и реабилитации, развития личности. Ведь с древнейших времен искусство являлось средством воздействия на психику человека, средством эмоциональной регуляции и целительства. Однако происходит и реабилитация искусства как метода познания, как особого типа мышления, порождающего целостный образ мира и человека. Мы знаем, что те откровения о человеке, которые можно найти в искусстве, во многом превосходят открытия психологии по глубине и прозорливости. Неслучайно именно в рамках культурно-исторического подхода делаются попытки построить новую методологию исследования с учетом эстетического взгляда (Tateo, 2018). Критикуя сложившуюся в психологии исследовательскую практику, авторы направления подчеркивают, что художественная установка присутствует в психологических методах, например в проективных, нарративных и др. Но как только исследователи приступают к анализу данных, накладывая определенные схемы на результаты, исходные явления теряются, и их никогда не удается восстановить.

Можно сослаться и на появившиеся арт-основанные исследования (McNiff, 2008; Barone, Eisner, 2012). Используются художественные методы для сбора и анализа данных в самых разных проектах: «В центре внимания этих исследований — художественный процесс создания различных арт-форм как основной способ постижения реальности, способ понять действия и опыт человека, способ бросить некоторый вызов привычному опыту» (Максимова, 2024, с. 34). Однако настоящие новации пришли из художественной практики.

Синтез психологии и искусства в художественных практиках XX века

Поиски и эксперименты, сопровождавшие художественную жизнь в начале XX века, расширяли границы искусства и эстетического. Деятели театра стали отказываться от жесткого разделения искусства и реальной жизни. По мнению новаторов, театр не нуждается в специальном пространстве, он должен вырваться из стен, помещений на просторы площадей и улиц, а также захватывать массы людей, делать их живыми участниками действа. Н. Н. Евреинов предлагал режиссеру «отодвинуть рампу сцены, где он топчется с горстью актеров, до края света, где нет уже больше действующих лиц, а на сценируемую им комедию жизни смотрят одни только звезды — они же рампа, они же зрители» (Евреинов, 2002, с. 37–38). С другой стороны, сама жизнь должна подвергаться театрализации, и это процесс не искусственный, а вытекающий из природы человека. Н. Н. Евреинов рассматривает театральность как потребность не эстетическую, а жизненную, изначальную в человеке, которая выступает как желание человека преобразить себя, «стать другим», и пронизывает все стороны жизни, но реализуется по законам театра: «Из рождения ребенка, из его обучения, из охоты, свадьбы, войны, из суда и наказания, из религиозного обряда, наконец, из похорон, — почти изо всего первобытный человек, так же как и человек позднейшей культуры, устраивает представление чисто театрального характера. <...> Он понимает, что жизнь есть нечто, из чего надлежит что-то сделать для того, чтобы почувствовать себя ее хозяином, а не рабом, для того, чтоб из необходимой она стала желанной, стала, наконец, игрушкой. Чужая и непонятная, жизнь становится чрез театрализацию близкой и понятной. Своей. Сложная, она упрощается

идейно до невероятности: *объект преображения* — вот к чему сводится ее неохватная на первый взгляд ценность» (Евреинов, 2002, с. 49).

Н. Н. Евреинов противопоставляет театральность эстетическому: «...что мне толку в эстетике, когда она мешает мне творить свободно другую жизнь, быть может даже наперекор тому, что называется хорошим вкусом, творить, чтобы противопоставить мой мир навязанному мне, творить совсем с иною целью, чем творится произведение искусства! Последнее имеет в виду эстетическое наслаждение, произведение же театральности — наслаждение от произвольного преображения, быть может, эстетического, а быть может и нет, что неважно» (Евреинов, 2002, с. 44).

Новые установки меняли отношение к искусству: эстетического наслаждения было недостаточно, прежнее искусство перестало удовлетворять. Искусство призвано менять жизнь людей, стать ее частью. Жизнь должна строиться по законам искусства. Н. А. Бердяев писал: «Окончательно померк старый идеал классически-прекрасного искусства, и чувствуется, что нет возврата к его образам. Искусство судорожно стремится выйти за свои пределы. Нарушаются грани, отделяющие одно искусство от другого и искусство вообще от того, что не есть уже искусство, что выше или ниже его. Никогда еще так остро не стояла проблема отношения искусства и жизни, творчества и бытия, никогда еще не было такой жажды перейти от творчества произведений искусства к творчеству самой жизни, новой жизни» (Бердяев, 1990, с. 3).

Другой характерной особенностью художественной работы становится то, что она претендует на эксперимент, исследование. Неслучайно вновь возникающие творческие группы и объединения в театральном, танцевальном и изобразительном искусстве называют себя лабораториями, а темой самой художественной работы объявляется исследование законов восприятия или изучение процесса творчества. Такое смещение ракурса видения художественных задач приводит к тому, что в центре внимания оказывается не предметная реальность, а *реальность психологическая, реальность сознания* как таковая. Тем самым подчеркивалась самая суть искусства как акта самосознания (согласно представлениям Г. Г. Шпета): «Искусство, напротив, не показывает предметы, но сообщает об осознанных “состояниях” сознания посредством их воплощения. Хотя искусство также является деятельностью, производящей продукт, цель этой деятельности заключена в самой деятельности, в стремлении воплотить ее саму или *самого себя*» (Плотников, 2017, с. 186). Переход к абстрактным формам, геометрическому стилю, отказ от фигуративной живописи или от сюжета в балете способствовали указанному сближению психологии и искусства.

Можно сказать, что предметом авангардного искусства, его художественного поиска становится сам акт восприятия, живая реакция человека на воспринимаемый мир. Как откликается в нас окружающий мир или искусство? Как мы его концептуализируем? Из каких элементов или структур состоит наше восприятие, впечатления? На эти вопросы пытаются ответить художники новой формации.

В качестве иллюстрации приведем примеры высказываний из программного документа художников-авангардистов «Синий всадник», вышедшего в свет в 1912 г. в Мюнхене. Так, Ф. фон Гартман в статье «Анархия в музыке» подчеркивает, что «не существует внешних законов. Дозволено все, против чего не возражает внутренний голос» (Кандинский, Марк, 1996, с. 32). Если В. В. Кандинский предлагает обнаруживать и выявлять внутренний голос вещи, то Ф. фон Гартман скорее говорит о внутреннем голосе самого художника: «Итак, в искусстве должно приветствовать принцип анархии... И новая теория не должна оборачиваться спиной к отважным первопроходцам. Более того, она должна привести искусство, чувство, открывающее подлинные законы эмоционального восприятия, к еще более осознанной свободе, к иным новым возможностям» (Там же, с. 34).

В статье Э. фон Буссе обсуждается творчество Робера Делоне: «В дальнейшем его цель — отказ от подражания предметной натуре, ее воспроизведения, претворение замысла,

возникшего при ее рассмотрении. Эта манера новаторская, и как таковая она обусловливает появление новых выразительных средств, характеризующих замысел. Поиск идеи, позволяющей последовательно и осмысленно, до мельчайшей подробности передать ее в живописи — вот лейтмотив развития художника. В результате на первый план выходит формальное. Сюжет играет подчиненную роль, но он тесно связан с избранной формой выражения замысла» (Кандинский, Марк, 1996, с. 35).

Еще одно следствие перехода к абстрактным формам искусства — это обращение к выразительным характеристикам отдельных элементов художественного языка: линиям, точкам, геометрическим фигурам, цвету, звуку и т. д. Художники ищут способы передавать определенные состояния человека вне конкретных или сюжетных содержаний с помощью этих средств. На эту тему пишутся трактаты, создаются системы.

В ПОСЛЕДНЕЕ ВРЕМЯ НАБЛЮДАЕТСЯ ВОЗРОЖДЕНИЕ ИНТЕРЕСА К ИСКУССТВУ В ПСИХОЛОГИИ. ЭТО КАСАЕТСЯ ПРЕЖДЕ ВСЕГО РЕШЕНИЯ ЗАДАЧ ПСИХОЛОГИЧЕСКОЙ ПОМОЩИ, КОРРЕКЦИИ И РЕАБИЛИТАЦИИ, РАЗВИТИЯ ЛИЧНОСТИ

Один из основоположников абстрактного искусства В. В. Кандинский разрабатывает теорию новых выразительных средств, раскрывает экспрессивные возможности цвета, его связи с формой и др. Искусствовед С. В. Чумаков комментирует: «И у форм, сбросивших путы предметов, есть свое самостоятельное изобразительное значение. Кандинский расшифровывает эти значения, словно таинственные письмена. Так, направленный вверх треугольник звучит спокойнее, статичнее, устойчивее, чем тот же самый треугольник, положенный на бок самой длинной своей гранью. У абстрактных форм есть свои "личности". Угол — это молодость, импульсивность. Кривой линии свойственна бурная энергия. Начало начал — точку — Кандинский называет "гражданином нового мира искусства". Ибо точка — это ведь до предела уменьшенный круг, воспроизводящий на плоскости напряжение перед взрывным зарождением жизни, космоса. <...> В искусстве перемещение точки в каком-либо направлении порождает линию — прямую или прихотливо искривленную. Горизонтальную линию Кандинский ощущает как холодную и плоскую. Ее цвет — черный. Вертикальная несет в себе напряжение и теплоту. Ее цвет — белый. Формы, образующиеся из линий, нуждаются в разных цветах. Острый угол — в желтом, прямой угол — в красном, круг — в голубом» (Чумаков, 2000, с. 14).

Такой же переход к отдельным элементам художественного языка наблюдаем и в музыке (Красникова, 2009). Особое место занимает увлечение самим звуком, его характеристиками. Внимание к собственно музыкальному звуку шло по нарастающей весь XX век, вплоть до нашего времени. Музыкальный авангард 1960-х гг. открыл целое направление, которое получило название «сонеризм». Сонорная музыка использовала тембровый эффект звука, в отличие от сонористической (классической), ориентированной на звуковысотное различение.

Исследование экспрессивных свойств звука, поиск новых способов звукоизвлечения, использование бытовых шумов и звуков и вызываемых ими ассоциаций — все это стало предметом интереса композиторов-новаторов. Как отмечает В. Н. Холопова, «новая фаза развития именно звука наступила, когда он стал культивироваться как *сложный звук, "полизвук", полипараметровый комплекс.* Такой звук регулируется: тембром, ритмом (длительности долгие и краткие, акценты), мелодической линией (волнообразной, скачкообразной), артикуляцией, способами звукоизвлечения, паузностью, громкостной динамикой, фактурой, регистрами

(крайне высокий, крайне низкий), темпом, пространственностью» (Холопова, 2014, с. 148). Поиск новых звуковых средств в XXI веке продолжается и расширяется, возник даже новый жанр — «театр звука».

Феномен синестезии и новые художественные практики

Эксперименты с восприятием цвета, звука и т. д. привели не только к осознанию их экспрессивных возможностей, но и к пониманию того, что наше восприятие устроено целостно и системно. На основе самонаблюдения Л. Л. Сабанеев выдвигает гипотезу о «психологической педали» в музыке: «Во время слушания музыкального произведения мы слышим не только реальные звуки, но и звуки своего представления, звуки "примышляемые". ...Звуки воспоминания, звуки ожидания и созвуки — психологические контрапункты, возникающие одновременно со слышимыми. ...Психологическая педаль — это воспоминание бывших звуков. Она может быть очень продолжительна, если ее действию не мешают новые реальные звуки... Примышление может быть самопроизвольное и волевое. Педаль — это примышление самопроизвольное» (Бобрик, 2017, с. 298). Так, увлечение сонорностью сопровождалось обнаружением неакустических характеристик звуков: пространственных, тактильных, тепловых, наконец, цветовых и световых. В психологии такое взаимодействие между разными модальностями восприятия получило название синестезии (Малахова, 2023). Особую известность получил феномен цветного слуха, который был присущ таким выдающимся музыкантам, как А. Н. Скрябин, Н. А. Римский-Корсаков и др.

Однако проводимые художниками эксперименты показали, что явление интермодальности носит более широкий характер и может развиваться в ходе специальных упражнений или специально организованной работы. В качестве примера приведем опыт экспериментальной художественной лаборатории М. В. Матюшина, существовавшей в 1920-е гг. в Петрограде. В ней проводились исследования восприятия цвета и пространства, звука и пространства (Коваленко, 2011). Группа М. В. Матюшина ставила перед собой задачу создания новых методов, развивающих художников в четырех направлениях: осязания, слуха, зрения и мысли — и тем самым позволяющих формировать у них новую культуру и новый организм восприятия. Участниками группы была разработана особая система, названная ими «Зорвед», опирающаяся на приемы и методы «расширенного смотрения», «пространственного осязания» и т. д. Группа исследовала главные средства пластического языка (форму, цвет), а также влияние звука на их восприятие. Особенностью этих исследований являлось то, что наблюдение за процессом восприятия велось не изолированно, а с учетом пространственной среды, в которой находились объекты наблюдения. Вывод М. В. Матюшина свидетельствовал о единстве и связи способов восприятия: «Наш глаз как бы слышит, и наше ухо как бы видит» (Вострецова, 2025).

Сохранились интересные свидетельства о занятиях Б. В. Эндера и М. В. Эндер, участников лаборатории М. В. Матюшина, в студии музыкального движения «Гептахор» в 1920-е–1930-е гг. С. Д. Руднева в воспоминаниях описывает занятия по развитию пространственного чувства и «пространственного осязания»: «Особенно яркое впечатление оставило следующее задание: половина группы вставала в круг, лицами к центру, с открытыми глазами. Расстояние между стоящими — два-три небольших шага. Руководитель подводил и размещал других товарищей, с закрытыми глазами, в промежутках между ними. При этом он ставил "слепых" ближе к одному из "зрячих", а не посередине. Задание было — сосредоточившись, найти эту середину, как бы почувствовав "равновесие". Я навсегда запомнила это удивительное ощущение: сдвинешься чуть-чуть направо, потом налево, еще раз-другой, больше-меньше... И вдруг явственно чувствуешь равновесие — одинаковое "притяжение" с обеих сторон...» (Кац, 2007, с. 295–296). Другие упражнения были направлены на осознание пространственной и динамической выразительности: «Наши

ученицы учились находить динамические оси — напряженность и устремленность в форме ветвей разных пород деревьев: сначала в виде геометрических прямых, потом в объемной форме ветвей. Также зарисовывали они "оси движения" Ники Самофракийской, а потом красками — обобщенную "ось" ее движения» (Там же, с. 297). Не менее интересными были и задания, в которых делались попытки передать в красках или в графике свои ощущения от разнообразных музыкальных и немузыкальных звуков или осязательных впечатлений (при закрытых глазах), — прикосновение к жесткой щетке, дереву, пальто и т. п.

Из экспериментов с поиском новых средств выразительности, из синестетических упражнений возникли не только новые методы работы художников, поэтов, музыкантов, танцоров, но и оригинальные виды творчества. Были поставлены новые художественные задачи и созданы художественные практики, в основе которых лежала идея перевода своих восприятий из одной области искусства в другую или из модальности в модальность. Этот подход явился воплощением концепции синтеза искусств, которая стала складываться в середине XIX века и прежде всего была связана с именем Рихарда Вагнера. Однако в этом варианте она имела неожиданные последствия и дала импульс для возникновения как новых художественных направлений, так и педагогических, развивающих, психологических практик.

ЭКСПЕРИМЕНТЫ С ВОСПРИЯТИЕМ ЦВЕТА, ЗВУКА ПРИВЕЛИ НЕ ТОЛЬКО К ОСОЗНАНИЮ ИХ ЭКСПРЕССИВНЫХ ВОЗМОЖНОСТЕЙ, НО И К ПОНИМАНИЮ ТОГО, ЧТО НАШЕ ВОСПРИЯТИЕ УСТРОЕНО ЦЕЛОСТНО И СИСТЕМНО

Идея синтеза воплощается в данных практиках особым образом — не как соединение отдельных видов искусств (например, в театральном пространстве), а как порождение новых видов творчества (Айламазьян, 2024). Характерной особенностью для них является задача «перевода» одного вида искусства на язык другого. Так, звучащая музыка или исполняемое стихотворение переводятся на язык движения (в ритмике, эвритмии, музыкальном движении и др.). Музыка может переводиться на язык живописи или цвета (вспомним творчество М. К. Чюрлениса, работы лаборатории экспериментальной эстетики «Прометей» и др.). Движение может стать ответом и на впечатления от живописи (эксперименты М. В. Матюшина, Б. В. Эндера и др.). Таким образом, переозначивание или интерпретация произведения одного вида искусства происходит посредством другого, и так возникает самобытный новый продукт творчества.

Особое место занимают методы, использующие движение для выражения своих впечатлений от звуковых, музыкальных, зрительных восприятий. Айседора Дункан одной из первых предложила выражать классическую музыку с помощью свободных форм естественного движения. Она так описывала свой метод работы: «Я же, напротив, искала такой источник танцевального движения, который проникал бы во все поры тела. По прошествии многих месяцев, научившись сосредоточивать всю свою силу в этом единственном центре, я обнаружила, что когда я слушаю музыку, вибрации ее устремляются потоком к этому единственному источнику танца, находящемуся как бы внутри меня. Вслушиваясь в эти вибрации, я могла претворять их в танце» (Дункан, 1990, с. 71).

Направление эвритмии, созданное Р. Штейнером и его последователями, представляет собой выражение звучащей речи или музыки в развернутых внешних жестах и движениях в пространстве. Основная идея состоит в том, что проходящий через органы дыхания, через органы речи и пения воздух образует «воздушные жесты». Как пишет Р. Штейнер, «тому, что благодаря чувственно-сверхчувственному видению открывается

в воздушных жестах, можно подражать посредством движений рук, посредством движений, в которых участвует весь человек. Тогда речь становится видимой и для внешнего зрения, ибо человек при этом выполняет те же самые движения, что и *организм речи* или *организм пения*. Так возникают зримая речь и зримое пение. Они-то, собственно, и являются эвритмией» (Штейнер, 1996, с. 13).

В основе практики музыкального движения лежит идея двигательного ответа на звучащую музыку (Коллектив Гептахора, 1926). Особо подчеркивается, что это должен быть не формальный, а эмоциональный ответ, соотносимый с содержательным слоем музыкального произведения. Проживание музыки посредством движения позволяет развивать музыкальность как способность не только понять, но и глубоко пережить, почувствовать музыку (Теплов, 1947; Морозов, 2017). Как пишут авторы методического руководства по музыкальному движению С. Д. Руднева и Э. М. Фиш, «музыка вызывает у любого человека моторную реакцию. Нередко эта реакция остается скрытой, выражаясь лишь в изменениях мышечного тонуса. Надо создавать необходимые условия для естественного выявления этих моторных реакций в движениях всего тела» (Руднева, Фиш, 1972, с. 9). В результате импровизаций создается целостный музыкально-двигательный образ, в котором движение отражает процесс музыкального развития посредством осмысленных и связанных действий (Айламазьян, Ташкеева, 2016).

Таким образом, на первый план выходит сама реакция, ответ на впечатления от воспринимаемого. В случае если речь идет об ответе на произведение искусства, возникает вопрос о вторичности указанных художественных практик или методов. Однако можем сказать, что подобное переозначивание носит творческий характер. Это не формальный перевод, удваивание, а живой процесс, в котором личность художника задействована со стороны всех своих способностей и обнаруживает себя во всей полноте. Возможно, это один из главных смыслов новых подходов, а именно — по-особому включить личность человека в творчество. Неслучайно многие найденные приемы в дальнейшем стали использоваться в тренингах по инициации творчества, в методах эстетического воспитания, в психотерапии (арт-терапии), что раскрывало психологический, психотехнический и педагогический потенциал данных практик.

ИДЕЯ СИНТЕЗА ИСКУССТВ РОЖДАЕТСЯ В СИТУАЦИИ ЦЕННОСТНОГО КРИЗИСА, РАСПАДАЮЩЕГОСЯ ВРЕМЕНИ, КОГДА ЧЕЛОВЕК ТЕРЯЕТ ВИДЕНИЕ ЕДИНОЙ КАРТИНЫ МИРА И СЕБЯ КАК ЕДИНСТВА

Особое место в указанных направлениях занимает импровизация как творческий метод и как форма реализации практики. В той или иной степени овладение импровизацией становится задачей обучения, а созданные художественные формы частично фиксируются, либо исполнение предполагает полностью импровизационный характер.

Указанные практики имеют особое значение в решении задач исследования механизмов эстетического переживания, механизмов творчества. Прием перевода впечатлений от одного вида искусства (например, музыки) в двигательную форму позволяет объективировать процессы восприятия, в обычной ситуации скрытые от наблюдения. Этот прием не только предъявляет результат, но в нем экстериоризируется динамика эстетического переживания. Можно проследить этапы восприятия того или иного музыкального произведения, а также ответить на вопрос о соотношении формы произведения и особенностей ее переживания. По сути, мы получаем уникальный инструмент для генетического исследования процессов восприятия искусства.

Заключение

Подводя итоги, отметим, что идея синтеза искусств рождается в ситуации ценностного кризиса, распадающегося времени, когда человек теряет видение единой картины мира и себя как единства. Образ мира и человека приобретает характер фрагментарности, мозаичности, утрачивает целостность. Сказанное справедливо для XXI века в еще большей степени, чем для других эпох. Идея синтеза призвана преодолеть этот разрыв. Обнаружение единых оснований в разных видах искусства; возможность перевода переживаний, выраженных в одной модальности, в другую; объединяющая роль моторного компонента в разных видах художественного восприятия и творчества — все это создает условия для восстановления или обретения чувства связности и подлинности собственного «я».

Список источников/References

Айламазьян, А. М. (2024). Идея синтеза искусств и возникновение новых художественных и психологических практик. В А. Н. Лаврентьев, А. В. Сазиков (Eds.), *XXXII Международные образовательные чтения «Православие и отечественная культура: потери и приобретения минувшего, образ будущего»* (стр. 442–447). РГХПУ им. С. Г. Строганова. EDN: YPQVEU.

Айламазьян, А. М., Ташкеева, Е. И. (2016). Музыкальное движение как психотехника художественного переживания и метод создания музыкально-пластического спектакля. *Вестник кафедры ЮНЕСКО Музыкальное искусство и образование,* 4 (16), 68–82. EDN: XQOQYL.

Асмус, В. Ф. (1962). *Немецкая эстетика XVIII века.* Искусство.

Бахтин, М. М. (1979). *Эстетика словесного творчества.* Искусство.

Бердяев, Н. А. (1990). *Кризис искусства.* СП «Интерпринт».

Бобрик, О. А. (2017). От эмпирики прикладного музыковедения — к музыкальной науке. Формирование первых русских музыкально-теоретических концепций в трудах Музыкальной секции ГАХН. В Н. С. Плотникова, Н. П. Подземская, Ю. Н. Якименко (Ред.), *Искусство как язык — языки искусства. Государственная академия художественных наук и эстетическая теория 1920-х годов. Том I. Исследования* (стр. 289–310). Новое литературное обозрение.

Вострецова, Л. Н. (2025). Матюшин Михаил Васильевич. *Энциклопедия русского авангарда. 2012–2025.* https://rusavangard.ru/online/biographies/matyushin-mikhail-vasilevich/

Выготский, Л. С. (1986). *Психология искусства.* Искусство.

Дункан, А. (1990). *Моя жизнь.* Мистецтво.

Евреинов, Н. Н. (2002). *Демон театральности.* Летний сад.

Кандинский, В. В., Марк, Ф. (Ред.). (1996). *Синий всадник.* Изобразительное искусство.

Кац, А. А. (Сост.). (2007). *Воспоминания счастливого человека. Стефанида Дмитриевна Руднева и студия музыкального движения «Гептахор» в документах Центрального московского архива-музея личных собраний.* Изд-во Главархива Москвы, ГИС.

Коваленко, Г. Ф. (Ред.). (2011). *Беспредметность и абстракция.* Наука.

Коллектив Гептахора. (1926). Гептахор. *Ритм и культура танца* (стр. 55–65). Academia.

Красникова, Т. Н. (2009). Музыкальная фактура в аспекте синтеза искусств. *Музыковедение*, 5, 2–7.

Максимова, И. В. (2024). Арт-основанные исследования: общая характеристика и методология. В Е. В. Буренкова, В. В. Сидорова (Ред.), *Терапия искусствами: Интермодальный подход (Expressive Arts Therapy)* (вып. 3, стр. 34–43). Перо.

Малахова, С. И. (2023). Феномен синестезии в психологии искусства. *Проблемы психологии искусства. Материалы Всероссийской научно-практической конференции, ФНЦ ПМИ, МГУ им. М. В. Ломоносова,* стр. 136–144.

Морозов, В. П. (2017). *Язык эмоций и эмоциональный слух. Избранные труды 1964–2016.* Институт психологии РАН.

Плотников, Н. С. (2000). Жизнь и история. Философская программа Вильгельма Дильтея. В И. Борисова (Ред.), *Дильтей В. Собрание сочинений в 6 тт. Т. 1: Введение в науки о духе* (стр. 14–264). Дом интеллектуальной книги.

Плотников, Н. С., Подземская, Н. П., & Якименко, Ю. Н. (Ред.). (2017). Искусство как знание. Г. Шпет и К. Фидлер об эпистемологической функции искусства. *Искусство как язык — языки искусства. Государственная академия художественных наук и эстетическая теория 1920-х годов. Том I. Исследования* (стр. 172–189). Новое литературное обозрение.

Прозерский, В. В. (2018). Первый шаг в эстетике. В С. А. Мартынова (Сост.), *Жизнь и письмо: сборник статей: к 70-летию А. А. Грякалова* (стр. 93–106). Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена.

Руднева, С. Д., Фиш, Э. М. (1972). *Ритмика: Музыкальное движение.* М.: Просвещение.

Теплов, Б. М. (1947). *Психология музыкальных способностей.* Изд-во АПН РСФСР.

Холопова, В. Н. (2014). *Феномен музыки.* Директ-Медиа.

Чумаков, С. В. (2000). Василий Кандинский: вступительная статья. *В. В. Кандинский. Серия «Мир шедевров. 100 мировых имен в искусстве»* (стр. 5–18). ИЦ «Классика».

Штейнер, Р. (1996). *Искусство эвритмии в лекциях и высказываниях Рудольфа Штейнера.* Парсифаль.

Allesch, Ch. G. (2018). Psychology in Emerging Aesthetics. In L. Tateo (Ed.), *An Old Melody in a New Song. Aesthetics and the Art of Psychology* (pp. 33–51). Springer.

Barone, T., Eisner, E. (2012). *Arts Based Research.* SAGE Publications, Inc.

Jovanović, G. (2018). Aesthetics in Emerging Psychologies, Aesthetics for Emerging Psychologies. In L. Tateo (Ed.), *An Old Melody in a New Song. Aesthetics and the Art of Psychology* (pp. 13–32). Springer.

McNiff, S. (2008). Art-based research. In G. Knowles, A. Cole (Eds.), *Handbook of the Arts in Qualitative Research* (pp. 29–42). Sage Publications.

Tateo, L. (Ed.). (2018). *An Old Melody in a New Song. Aesthetics and the Art of Psychology.* Springer.

Synthesis of Psychology and Art. Projects and Practice

Aida M. Ailamazyan
PhD in Psychology, Senior Researcher, Department of Personality Psychology, Faculty of Psychology, M. V. Lomonosov Moscow State University (11/9, Mokhovaya Str., Moscow, Russian Federation, 125009); https://orcid.org/0000-0002-8896-938X, e-mail: aida@heptachor.ru

ABSTRACT The article examines the relationship between psychology and art in different historical periods. Their mutual attraction to each other can be noted recently, however, even at the time of the emergence of psychology as a science, its close connection with aesthetics was observed. Both psychology and aesthetics pointed to sensory experience and the sensory sphere as their subject. Cultural-historical psychology was born in many ways from the analysis of art objects. According to L. S. Vygotsky, a work of art acts as an instrument for transforming feelings, and cultural forms of experience arise in the process of its perception. However, a true synthesis of psychology and art occurred in new artistic practices in the 20th century. The artistic search expanded the boundaries of art and aesthetics. It was assumed that art is called upon to change people's lives, to become a part of it, and life should be built according to the laws of art. The artistic tasks themselves change. The act of perception, a living human reaction to the perceived world becomes the subject of art. The focus is not on objective reality, but on psychological reality, the reality of consciousness. There was an appeal to the expressive characteristics of individual elements of the artistic language – lines, dots, geometric figures, color, sound, movement. In the course of experiments with sound, color, etc., the phenomena of synesthesia were discovered. It was also shown that the phenomenon of intermodality in perception can develop during special exercises. The new artistic practices are based on the idea of transferring impressions from one area of art to another or from one modality to another. Thus, the sounding music or poem is translated into the language of movement. This is not a formal translation, but a creative process in which a new work emerges. The techniques found were later used in trainings on initiating creativity, in methods of aesthetic education, in psychotherapy, revealing the psychological, psychotechnical and pedagogical potential of these practices.

KEY WORDS synesthesia, synthesis of arts, aesthetics, cultural-historical psychology, avant-garde, abstract painting, sonorous music, color hearing, rhythmics, eurythmia, musical movement

TO CITE Ailamazyan, A. M. (2025). Synthesis of Psychology and Art. Projects and Practice. *Educational Policy*, 20(1), 11–20.

© Ailamazyan A. M., 2025

Received: 25.01.2025
Accepted: 31.01.2025
Date of publication: 31.05.2025