

О.В. Гавриченко

Институт психологии им. Л.С. Выготского РГГУ

Т.Д. Марцинковская

Институт психологии им. Л.С. Выготского РГГУ

Психологический институт РАО

В.Р. Орестова

Институт психологии им. Л.С. Выготского РГГУ

O.V. Gavrichenko

L.S. Vygotsky Psychology Institute, Russian State University
for the Humanities

T.D. Martsinkovskaya

L.S. Vygotsky Psychology Institute, Russian State University
for the Humanities

Russian Academy of Education Psychological Institute

V.R. Orestova

L.S. Vygotsky Psychology Institute, Russian State University
for the Humanities

Киноязык в современной культуре

The language of cinema in modern culture

В статье рассматривается связь культуры с психикой. Показывается роль культуры в стабильной ситуации и транзитивном мире, заключающаяся в рефлексии ценностей и эмоционального состояния общества, кристаллизации происходящих изменений в произведениях искусства, восстановлении целостности идентичности людей. Доказывается, что в ситуации транзитивности важнейшей ролью искусства становится прогностическая, открывающая направления дальнейшего движения общества. Демонстрируется, что через культуру и искусство происходит активная социализация человека и восстанавливается его целостная идентичность. Рассматривается такое направление культуры, как кино, которое благодаря привлечению в киноиндустрию новых технологий становится еще более зрелищным и массовым. При этом подчеркивается значение авторского, элитарного кино, которое является общемировым направлением в искусстве. Раскрываются грани кинематографа – развлечения и искус-

ства. Доказывается, что развитие визуальных способов предъявления киносюжетов привело к расширению возможностей кино. Раскрываются факторы, влияющие на развитие кино как искусства, специфика кино как содружества режиссера и оператора. Авторы указывают, что в киноязыке важную роль играет процесс киномонтажа, который дает возможность и режиссеру, и оператору донести свое видение до зрителя. Подчеркивается психологическое и эмоциональное значение кинофильмов, которые затрагивают внутренний мир зрителя, его представление о себе.

Ключевые слова: культура, социокультурная и личностная идентичность, социализация, эстетическая парадигма, кинематограф, развлечение, искусство, язык киноискусства.

The article discusses the relationship of culture to psyche. Shows the role of culture in a stable situation and transitive world, namely in reflection of values and emotional state of society, the crystallization of the changes in works of art, restoring the integrity of the identity of the people. It is proved that in the situation of the transitivity of the essential role of art is predictive, the opening direction of the society. The language of cinema in modern culture. Demonstrates that through art and culture is the active socialisation of the person and returns to its holistic identity. Discusses this direction of culture as a movie, which today, with the involvement of new technologies in the film industry makes it even more entertaining and popular. It highlights the importance of the author, the elite cinema, which is the General global trend in art. It is proved that the development of visual methods of presentation of newsreels led to the empowering movie. Reveals the factors influencing the development of film as art, the specificity of cinema as the Commonwealth of the Director and the operator. The authors point out that in film language, it is important to understand the process of film editing, which gives the opportunity to the Director and the operator to communicate his vision to the viewer. Emphasizes the psychological and emotional value of the movie, which affect the inner world of the viewer, his understanding of himself.

Keywords: culture, socio-cultural and personal identity, socialization, aesthetic paradigm, cinema, entertainment, art, cinema's art language.

Культура как фактор развития науки и человека

В современной психологии идея о связи культуры с психикой становится все более распространенной, т. е. культура может рассматриваться как фактор, направляющий развитие человека, при этом в продуктах культуры отражаются предельные возможности

людей определенной эпохи как кристаллизация их идей и переживаний и как материал для будущих исследователей (Марцинковская, 2014; Балашова, 2016).

Можно говорить о том, что в стабильные периоды наиболее значимая роль искусства состоит в кристаллизации переживаний и представлений людей об окружающем мире и о себе. В стабильные периоды зарождаются и укрепляются связи между наукой и искусством и вырабатываются новые языки искусства и науки, в том числе и новые представления о языке вещей.

Поиски вариантов ответа на вопрос о том, как развиваться, социализироваться, не теряя индивидуальности и целостности идентичности в сложной ситуации транзитивности, приводят к тому, что культура во всем ее многообразии является важнейшим фактором развития человека в ситуации транзитивности. При этом она может рассматриваться и как результат научной и художественной деятельности, и как эстетические переживания, и как процесс творчества, инсайта при решении сложных задач (Леонтьев, 1998; Теплов, 1998; Шпет, 2007).

В ситуации транзитивности роль культуры возрастает именно с точки зрения ее прогностических возможностей. Не менее важен для психологии и идентификационный аспект культуры и субкультуры. Через культуру (и искусство, и науку) восстанавливается целостность идентичности и происходит активная социализация человека. При этом социальные кризисы переходят в кризисы личностные, находя свое разрешение через новые формы искусства и научные теории, новые социальные нормы и стереотипы, новые представления о жизни, которые потом кристаллизуются в новую повседневность (Марцинковская, 2015а).

Отражение в произведениях искусства и научных концепциях эмоционального состояния, мыслей и переживаний творцов в разные периоды времени и в разных пространствах – очень важная и перспективная линия исследования и в психологии творчества, и в анализе развития науки и искусства. А также, что не менее важно, это путь к изучению всегда сложной связи личностной и социокультурной идентичности.

Кинематограф в ситуации транзитивности

Актуальность проблемы восприятия художественных фильмов не уменьшается со временем. Это связано не столько с тем, что кино остается одним из наиболее популярных видов искусства, сколь-

ко, наоборот, с тем, что современная ситуация, новые ценности и технологии порождают новые виды искусства и новые способы его воздействия на слушателей (Арнхейм, 1974; Марцинковская, 2007). Поэтому представляется важным проанализировать специфику кино и особенности восприятия кинофильмов зрителем.

Говоря о современном кино, следует понимать, что, в отличие от других видов искусства, оно сразу появилось как искусство массовое, соединяющее в себе по крайней мере три функции – развлечения, индустрии и, возможно в последнюю очередь, искусства. Поэтому для того чтобы понять, в каком направлении и как развивается кино в современном мире, надо отразексировать тенденции развития всех трех граней кинематографа. Нам хотелось более подробно рассмотреть две функции кино – развлечения и искусства.

Кино как развлечение

Кино зародилось именно как развлечение, как аттракцион. Первые фильмы братьев О. и Л. Люмьер «Политый поливальщик» (1895) и «Прибытие поезда на вокзал Ла-Сьота» (1896) были сняты для того, чтобы показать возможности новых технологий для создания новых форм увеселения публики, новых видов отдыха. При этом можно говорить о том, что в некоторой степени эти короткометражные фильмы стали отправными и для двух ведущих направлений в этом виде кинематографа.

Фильм «Политый поливальщик» вызывал смех, т. е. это было легкое кино, зритель отдыхал, искренне веселясь при просмотре приключений героев. Каноническим вариантом такого вида фильмов стал знаменитый фильм «Тетушка Чарлея», впервые снятый в 1915 г. по мотивам пьесы Б. Томаса, весь построенный на недоразумениях и смешных ситуациях, в которые попадали герои.

Фильм «Прибытие поезда», в котором было показано, как прямо на людей мчится на всех парах огромный поезд, у многих людей вызывал страх, а по свидетельству очевидцев, при первых показах в залах возникала паника – люди еще не понимали, что все действие происходит только на экране. Реальность происходящей катастрофы для них казалась очевидной.

Конечно, уже в этих первых фильмах зарождалось и киноискусство, связанное с постановочными приемами и работой камеры, с монтажом. Но об этом коротко будет сказано ниже. Здесь же необходимо подчеркнуть, что и в дальнейшем кино рассматривалось прежде всего как массовое развлечение. Поэтому звезды

раннего кинематографа Чарли Чаплин, Бастер Китон, Гарольд Ллойд были великолепными комиками, смешившими людей, но при этом сочетавшими смех со сложными и опасными трюками. Психологическая составляющая работ Ч. Чаплина появилась значительно позднее и была связана прежде всего с социальными обстоятельствами.

С 1930-х годов центром массового зрительского кино стал Голливуд, так как в Европе, где кино, в первую очередь, рассматривалось как вид искусства, кинематограф попал в тиски тоталитарной системы и перестал развиваться как искусство, выполняя функции пропаганды. Многие известные режиссеры и актеры также переехали в США, в Голливуд.

Важным достоинством Голливуда, обеспечившим ему долговременный успех (в первую очередь, коммерческий, но в определенный периоды и творческий), стала студийная система. Ее основой было наличие у каждой студии крупных производственных мощностей с постоянным персоналом. Режиссеры, актеры и другие кинематографисты заключали со студиями контракты, что давало возможность выстраивать долгосрочный план работы. Помимо этого, зрительский успех обеспечивали и «звезды», которых студия раскручивала, часто практически с нуля, благодаря чему Голливуд получил название фабрики звезд. Видимо институт продюсеров, который со временем стал ведущим на студиях, во многом способствовал успешности основной продукции Голливуда. Логистические способности и чутье лучших продюсеров помогало выстроить одновременно зрительское, массовое и коммерчески успешное кино.

Сегодня основные функции массового кинематографа (аттракцион, развлечение, хорроры¹) не претерпели изменений по смыслу, однако существенно изменились по форме. Новые технологии, компьютерная анимация, сложные декорации сделали современные фильмы очень зрелищными. Часто при этом пропадает не только значимое содержание, но даже связный сюжет.

В последние годы кинокомиксы заняли лидирующее положение в современном кино. Начиная с фильма Тима Бертон «Бэтмен» (1989) уже почти 30 лет основные дорогостоящие фильмы являются адаптацией рисованных комиксов. Пересъемка известных мультипликационных фильмов, которая становится все более распространенной в последнее время, часто выхолащивает не только образную, но и эмоциональную составляющую старых фильмов.

¹ Фильмы ужасов.

Даже из современного варианта «Звездных войн» ухитрились сделать стандартное шоу, на удивление всех поклонников этой эпопеи. Одновременно на экраны выходит все больше фильмов про убийц и вампиров, которые раскрывают темные стороны и реального, и вымышленного миров. Такие фильмы становятся очень популярными у молодежи, и этот феномен требует отдельного психологического анализа.

Проблема не только в том, что в Голливуде ведущими стали сиквелы² и кинокомиксы. С точки зрения психологии искусства и с точки зрения развития кино на сегодняшний день, к сожалению, фильмы для массового зрителя направлены только на развлечение. Новая аудитория (подростки и молодежь) привыкла к зрелищному действию на экране (гонки, взрывы, эффектные сражения и т. д.), оно отождествляется с кино как таковым и поэтому все новые фильмы, которые требуют хоть какого-то интеллектуального напряжения или хотя бы небольшого переструктурирования знакомого гештальта, отторгается массовой аудиторией. Это, конечно, вполне объяснимо с психологической точки зрения, но крайне непродуктивно не только для эстетического развития молодежи, но и для развития кинематографа даже как массового искусства.

Еще более тревожным становится феномен популярности хорроров. Востребованность этого жанра «спускается» по возрастной лестнице, начиная затрагивать даже старших дошкольников. Это проявляется не только в популярности самих фильмов, но и в популярности у младшей возрастной группы игрушек, произведенных на основе сюжетов фильмов ужасов. Возможно, этот феномен отражает эмоциональное неблагополучие и высокую степень тревожности, которая отмечается учеными во многих странах. Фильм, представляя зрителям подобие реальности, порождает эффект не столько присутствия, сколько ролевого ситуативного самоопределения, возможности развлечься, отвлечься, что-то узнать или даже примерить другую судьбу, другую жизнь (Марцинковская, 2015с). Это вариант того же ухода от действительности в новой роли и виртуальном образе, который предоставляет современный Интернет.

Таким образом, с самых первых работ были заложены основания именно массового кино, которое должно было смешить, пугать и давать возможность увидеть и почувствовать то, чего в реальной жизни нет или обычному человеку недоступно. В дальнейшем

² Продолжающиеся проекты.

менялись технологии, кино становилось сложнее по форме и разнообразнее по жанрам, но основы зрительского кино сильно не изменялись.

Кино как специфический вид искусства

Несмотря на все, кинематограф все-таки смог стать и искусством, хотя, как уже говорилось выше, будет заблуждением относить к искусству всю выходящую кинопродукцию. Кино как искусство никогда не было массовым. В ситуациях социальных потрясений и трансформаций оно становилось более актуальным и привлекательным для массового зрителя, но при возвращении стабильности возникал и спрос на традиционное массовое кино. В качестве примера можно отметить советский и немецкий кинематограф 1920-х годов, заложивший основы киноязыка и появившийся на волне трансформаций в обществе и поиска новых форм искусства, доступного для публики.

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, как и в двадцатые годы, это привело к развитию киноискусства, 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 со временем появления новой музыки, зафиксировав в искусстве не только социальные изменения, но и социальные переживания. Однако если новые музыкальные направления продолжали развиваться, то в отношении кино картина была принципиально иной. Уже к концу 1970-х – началу 1980-х годов вернулся традиционный коммерческий кинематограф.

С точки зрения психологии киноискусства, необходимо выделить принципиальные вопросы, относящиеся как к процессу создания фильма и его восприятия, так и к процессу восприятия (осознания) и переживания (включающего и бессознательные аспекты) фильма зрителем. Если при анализе театрального спектакля важно понимать различия позиций режиссера и актера (Шпет, 2007), 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 экстерииоризированы и позиции актера и режиссера. Это открывает возможности понимания зрителями их позиции и тех переживаний, которые они внесли в замысел драматурга.

Сложности при анализе фильма связаны с большей закрытостью позиции и эмоций его создателей. Имеется в виду, естественно, именно авторское кино, кино как искусство, при котором у его создателей есть ясная авторская позиция, облеченная в образы. Переживания в этом случае также скрыты в образах, способе их подачи, т. е. в специфическом языке кино. Но главная сложность еще и в том, что помимо автора и режиссера в нем присутствует оператор, глазами которого зритель и видит фильм. Если режиссер его «подает», заостряя внимание на определенных кадрах, то оператор помогает (или мешает) сфокусировать внимание именно на этих кадрах.

Внутренняя форма кинофильма более гибкая, чем во многих других произведениях искусства. Если эта внутренняя форма кинофильма созвучна ряду представлений, возникающих у зрителя–слушателя, фильм становится произведением искусства и вызывает определенный резонанс, эмоциональный отклик.

Конечно, на первый план при создании кинофильма может выйти не внутренняя, а внешняя форма, игра с цветом, структурой кадра. Тогда важно не значение, а образное наполнение или представление, которое доминирует и в сознании творцов, и в сознании зрителей. Но именно этот момент является наиболее сложным при оценке кинофильма, так как это коллективное произведение, поэтому при его анализе, и это подчеркивали как все теоретики кино, так и кинематографисты, необходимо дифференцировать позиции оператора и режиссера фильма, что имеет принципиальное значение при психологическом анализе произведения данного вида искусства.

Поэтому при психологическом анализе создания и особенно – воздействия фильма на зрителя невозможно, например, говорить о фильмах А. Тарковского «вообще», не упоминая о том, сняты они В. Юсовым или Г. Рербергом. Фильмы С. Эйзенштейна, снятые Э. Тиссе, серьезно отличаются от его ранних произведений не только структурой и замыслом, но и «видением», внешней формой. При этом даже для фильмов, снятых в постоянном содружестве режиссера и оператора (например, Б. Бертолуччи и В. Стораро) временной аспект их создания (не говоря о сюжете и идее фильма) имеет

серьезное значение. Если в фильме «Последнее танго в Париже» доминирует внутренняя форма – влияние режиссера, то в фильмах «Маленький Будда», «Последний император» или «Расколотое небо» они выступают как равные партнеры, так как внешняя форма фильма, снятого одним из выдающихся операторов современности, является не менее важной, чем его сюжет или внутренняя форма. Образ неба (фильм «Расколотое небо»), представленный глазами оператора, передает состояние героев, возможно, даже более ясно, чем их слова.

Зритель смотрит фильм глазами оператора, часто именно он доносит до зрителя представления и идеи режиссера, например, образ неба в фильме Бертолуччи-Стораро. Есть кадры, которые концентрируют в себе всю идею фильма, и фильм вспоминается именно по ним (например, катящаяся по потемкинской лестнице коляска в фильме «Броненосец “Потемкин”»). Не менее важным является и то, что фильмы, формируя не только представление, но эмоциональный образ, должны наполнить кадр полифонией красок, звуков, движениями актеров. При этом в отличие от театра, где жесты, речь, игра актеров иногда даже в режиссерских спектаклях затмевают (и даже меняют) замысел режиссера, кино – искусство коллективное. Хотя актеры, как и в прежние времена, являются ведущими «приманками» именно в зрительском, массовом кино, органичная игра актерского ансамбля важна и в принципиально режиссерских фильмах, которые даже без второстепенных, казалось бы, фигур не могут создать полноценный фильм. Прекрасно раскрывает суть работы режиссера и значение творческого коллектива в процессе съемки фильм «Трюкач» Р. Раша с замечательным Питером О’Тулом в главной роли.

Говоря о киноязыке, важно понимать и роль киномонтажа, который помогает и режиссеру, и оператору донести свое видение до зрителя. При анализе таких сложных и многоаспектных составляющих, как движение камеры, съемка одной или несколькими камерами, с рук или со штатива, способы монтажа, применяемые разными режиссерами, важно соотносить собственно художественные и технические моменты. Ведь искусство кино – это как раз уникальный сплав искусства, артистизма и техники.

Литература тоже использует монтажные элементы, однако там отсутствует синтетичность кинематографа, дающая ему дополнительные возможности и для идентификации с героями, и для выражения эстетических (и не только эстетических) переживаний.

Еще С. Эйзенштейн, обдумывая содержание своей книги о монтаже, подчеркивал, что для кинофильма необходимо найти адекватные формы отображения взаимосвязи между словом и изображением, линией и мелодией, звуком и цветом (Эйзенштейн, 2002). М. Ромм говорил о значении монтажных столкновений и для развития образа фильма, и для передачи его смысла и эмоционального образа зрителям. При этом, в зависимости от задуманного авторами эффекта, важны как «мягкие», так и «жесткие» способы монтажа, при котором столкновение кадров вызывает шок (Ромм, 1981). Еще важнее взаимосвязь образа, замысла и монтажа в современных кинопроизведениях, язык которых не только более полифоничен, но и в большей степени ориентирован на образ, а не на слово. Именно этот киноязык понятен современным подросткам, что, возможно, в некоторой степени объясняет их отчужденность от классических фильмов. Не углубляясь в эту важную для понимания киноязыка тему, подчеркнем только, что практически все большие режиссеры обращали внимание на специфику киномонтажа, его связи с внешней и внутренней формой фильма, а также с целью, которую преследуют авторы.

Соотношение эмоций, вызываемых кинофильмом, с его внешней и внутренней формой переводит изучение роли искусства из философской и искусствоведческой в психологическую парадигму, так как ставит вопрос о роли когнитивной составляющей в эстетическом переживании. И здесь фокус анализа переносится на проблему идентичности и проблему влияния искусства на внутренний мир человека, его представления о себе. Ведь именно новая идентичность, если она формируется в процессе эстетического восприятия, во многом становится основой тех новых смыслов, новых образов, которые входят в самосознание людей и вызывают эмоции по отношению и к героям, и к самому себе.

И тут вопрос о когнитивной составляющей в восприятии художественных произведений, культурно-исторического и социального контекста, ярко проявляющихся в фильмах, снятых даже в конце прошлого века, а тем более в более ранних фильмах, встает с особой остротой.

Можно говорить о том, что доминирование в фильмах сюжетно-событийной канвы, застывшей внутренней и даже внешней формы, существенно уменьшает их воздействие на современного зрителя. Поэтому многие фильмы, являющиеся классикой кинематографа, сегодня не интересуют и не волнуют зрителя. «Броненосец «Потемкин» или «Филадельфийская история», при всей

их сюжетной и социокультурной несхожести, сегодня интересны преимущественно критикам и любителям, точнее, знатокам кино. Поэтому важной составляющей является синтетичность кинопроизведений, в которых эстетический эффект достигается не только смыслом события (имеющим, безусловно, разное наполнение для разных зрителей), но и его формой.

Заключение

Если в стабильной ситуации роль культуры проявляется прежде всего в кристаллизации основных переживаний эпохи, то в ситуации транзитивности культура становится важным прогностическим фактором, помогающим структурированию будущего. Поэтому произведения культуры представляют собой идеальный материал как для психологии повседневности, так и для исследования трансформаций в сложной связи личностной и социокультурной идентичности.

Наиболее выпукло трансформации объективного и субъективного пространства и времени, так же как и соотношения личностной и социокультурной идентичности отражаются в творчестве художников, в изменении «языка» искусства. Изменения направленности творческих исканий музыкантов, художников, артистов преломляются не только в их произведениях, но и в содержании и структуре их идентичности, содержательном наполнении их ролевого функционала.

Высокая мотивация на творчество, на достижения в избранной деятельности помогают сохранить ориентацию на будущее даже в относительно неблагоприятной социальной ситуации.

Как уже говорилось, практически все открытия, значимые для кинематографа как вида искусства, происходили на фоне социальной нестабильности. Поэтому тот факт, что начиная с 1980-х годов не происходит значительных социальных потрясений, не стимулирует и развитие новых форм киноязыка, новых форм киноискусства. С этим связан и тот факт, что кино как искусство практически полностью отделилось от массового кино и живет своей параллельной жизнью. Появилось целое направление независимого или, как его еще часто называют, фестивального кино, совершенно далекого и не рассчитанного на массового зрителя.

Серьезное кино в настоящее время ориентировано преимущественно на взрослых людей. С этим связана и тенденция перехода

данного сегмента кинопродукции на телевидение. Серьезные жанры, т. е. собственно искусство, начинают переводить в сериалы. Этот вид киноискусства рассчитан в основном на взрослых людей, которым часто не хочется выходить из дома для того, чтобы посмотреть новый фильм. Наличие видеокассет серьезным образом повлияло на распространение кино, многие стали смотреть его дома, возникло понятие «homevideo». Появление более технологичных носителей DVDBlueRey и телевизоров с большими экранами окончательно утвердило просмотр фильмов дома как альтернативу кинотеатрам. В итоге взрослый зритель предпочитает смотреть кино дома.

Таким образом, можно констатировать, что искусство кино не претерпело сильных трансформаций за последние десятилетия, так как фестивальное кино не рассчитано на массового зрителя, и не нуждается поэтому в новых способах эмоционального заражения. Его сила прежде всего в содержании (что доказывают и последние награды престижных фестивалей) или, теперь намного реже, в красоте кадра. Способы построения таких кадров были открыты еще в середине прошлого века и не очень серьезно технически изменились.

Изменилось массовое кино. Именно здесь, с привлечением значительного количества денег, изобретаются и совершенствуются технические средства, помогающие вызвать смех или ужас у зрителей. Этому способствуют и новые компьютерные технологии, усиливающие эмоциональное воздействие на зрителя. Поэтому можно говорить, что кино не является ни зеркалом, ни методом рефлексии или личностного развития людей. Оно остается наилучшим способом релаксации, уступая, правда, при этом живой музыке. Но оно представляет собой и вид развлечения, опережая по этому параметру все другие виды искусства, а также частично и способ познания, позволяя увидеть новые социумы, новые миры, причем часто без особого интеллектуального напряжения, что повышает его привлекательность.

Возможно, именно поэтому среди молодежи все большее распространение получают социальные сети и on-line видео, также позволяющее получить новую информацию, причем намного более широкую по содержанию и более адресную по существу. В некоторых группах молодежи этот способ проведения досуга и получения информации уже серьезно вытесняет кино. Поэтому вопрос о будущем кино и как развлечения, и как искусства остается открытым.

- Арнольд Р.* Искусство и визуальное восприятие. М.: Прогресс, 1974.
- Асмолов А.Г.* Психология личности: культурно-историческое понимание развития человека. М.: Смысл, 2007.
- Балашова Е.Ю.* О судьбе некоторых понятий культурно-исторической теории развития психики Л.С. Выготского в нейропсихологии А.Р. Лурии: Логика и парадоксы изменений // Психологические исследования. 2016. Т. 9. № 48. С. 6. [Электронный ресурс] URL: <http://psystudy.ru> (дата обращения: 15.10.2017).
- Гавриченко О.В., Марцинковская Т.Д.* Культура как образующая идентичности // Психологические исследования: электрон. науч. журн. 2017. № 54 (10). [Электронный ресурс] URL: <http://psystudy.ru> (дата обращения: 15.10.2017).
- Леонтьев Д.А.* Введение в психологию искусства. М.: Смысл, 1998.
- Марцинковская Т.Д.* Искусство в современном мире – новые формы и новые старые механизмы воздействия // Культурно-историческая психология. 2007. № 2. С. 56–61.
- Марцинковская Т.Д.* Проблема социализации в историко-генетической парадигме. М.: Смысл, 2015а.
- Марцинковская Т.Д.* Современная психология – вызовы транзитивности // Психологические исследования: Электрон. науч. журн. 2015b. Т. 8. № 42. С. 1. [Электронный ресурс] URL: <http://psystudy.ru> (дата обращения: 13.10.2017).
- Марцинковская Т.Д.* Эстетическая парадигма в современной психологии: гармонизация переживаний времени и пространства // Вопр. психол. 2015с. № 6. С. 1–11.
- Марцинковская Т.Д.* Социальная и эстетическая парадигма в методологии современной психологии // Психологические исследования: Электрон. науч. журн. 2014. Т. 8. № 42. С. 1. [Электронный ресурс] URL: <http://psystudy.ru> (дата обращения: 13.10.2017).
- Ромм М.И.* Избранные произведения: В 3 т. Т. 2. М.: Искусство, 1981.
- Станиславский К.С.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 1: Моя жизнь в искусстве. М.: Искусство, 1954.
- Теплов Б.М.* Избранные психологические труды. М.; Воронеж: МОДЭК, 1998.
- Шпет Г.Г.* Философия и психология культуры. М.: Наука, 2007.
- Эйзенштейн С.М.* Психологические вопросы искусства. М.: Смысл, 2002.

- Arnheim R.* Iskusstvo i vizual'noe vospriyatie. M.: Progress, 1974.
- Asmolov A.G.* Psikhologiya lichnosti: kul'turno-istoricheskoe ponimanie razvitiya cheloveka. M.: Smysl, 2007.

- Balashova E.Yu.* O sud'be nekotorykh ponyatii kul'turno-istoricheskoi teorii razvitiya psikhiki L.S. Vygotskogo v neiropsikhologii A.R. Lurii: Logika i paradoksy izmenenii // Psikhologicheskie issledovaniya. 2016. T. 9. № 48. S. 6. [Elektronnyi resurs] URL: <http://psystudy.ru> (data obrashcheniya:15.10.2017).
- Gavrichenko O.V., Martsinkovskaya T.D.* Kul'tura kak obrazuyushchaya identichnosti // Psikhologicheskie issledovaniya: elektron. nauch. zhurn. 2017. № 54 (10). [Elektronnyi resurs] URL: <http://psystudy.ru> (data obrashcheniya:15.10.2017).
- Leont'ev D.A.* Vvedenie v psikhologiyu iskusstva. M.: Smysl, 1998.
- Martsinkovskaya T.D.* Iskusstvo v sovremennom mire – novye formy i novye starye mekhanizmy vozdествiya // Kul'turno-istoricheskaya psikhologiya. 2007. № 2. С. 56–61.
- Martsinkovskaya T.D.* Problema sotsializatsii v istoriko-geneticheskoi paradigme. M.: Smysl, 2015a.
- Martsinkovskaya T.D.* Sovremennaya psikhologiya – vyzovy tranzitivnosti // Psikhologicheskie issledovaniya: Elektron. nauch. zhurn. 2015b. T. 8. № 42. S. 1. [Elektronnyi resurs] URL: <http://psystudy.ru>. (data obrashcheniya: 13.10.2017).
- Martsinkovskaya T.D.* Esteticheskaya paradigma v sovremennoi psikhologii: garmonizatsiya perezhivaniy vremeni i prostranstva // Vopr. psikhol. 2015c. № 6. S. 1–11.
- Martsinkovskaya T.D.* Sotsial'naya i esteticheskaya paradigma v metodologii sovremennoi psikhologii // Psikhologicheskie issledovaniya: Elektron. nauch. zhurn. 2014. T. 8. № 42. S. 1. [Elektronnyi resurs] URL: <http://psystudy.ru>. (data obrashcheniya: 13.10.2017).
- Romm M.I.* Izbrannye proizvedeniya: V 3 t. T. 2. M.: Iskusstvo, 1981.
- Stanislavskii K.S.* Sobr. soch.: V 8 t. T. 1: Moya zhizn' v iskusstve. M.: Iskusstvo, 1954.
- Teplov B.M.* Izbrannye psikhologicheskie trudy. M.; Voronezh: MODEK, 1998.
- Shpet G.G.* Filosofiya i psikhologiya kul'tury. M.: Nauka, 2007.
- Eizenshtein S.M.* Psikhologicheskie voprosy iskusstva. M.: Smysl, 2002.

Сведения об авторах

Гавриченко Оксана Владимировна – кандидат психологических наук, доцент кафедры психологии личности, Институт психологии им. Л.С. Выготского, Российский государственный гуманитарный университет, Oksana-danshina@rambler.ru

Марцинковская Татьяна Давидовна – доктор психологических наук, профессор, директор, Институт психологии им. Л.С. Выготского, Российский государственный гуманитарный университет; заведующая Лабораторией психологии подростка, Психологический институт Российской академии образования, главный научный сотрудник, Федеральный институт развития образования, marsinkovskaya@psystudy.ru

Орестова Василиса Руслановна – доктор психологических наук, заведующий кафедрой психологии личности, Институт психологии им. Л.С. Выготского, Российский государственный гуманитарный университет, v.r.orestova@gmail.com.

About authors

Gavrichenko Oksana V. – Ph.D. in Psychology, associate professor of Personality Psychology Department, L.S. Vygotsky Psychology Institute, Russian State University for the Humanities, Oksana-danshina@rambler.ru

Martsinkovskaya Tatyana D. – Dr. in Psychology, prof., deputy director, L.S. Vygotsky Psychology Institute, Russian State University for the Humanities; head, Laboratory of teenagers psychology, Russian Academy of Education Psychological Institute, chief researcher, Federal Institute of Education Development, marsinkovskaya@psystudy.ru

Orestova Vasilisa R. – Dr. in Psychology, head, Personality Psychology Department, L.S. Vygotsky Psychology Institute, Russian State University for the Humanities, v.r.orestova@gmail.com.