

Искусство в современном мире — новые формы и новые старые механизмы воздействия

Т.Д. Марцинковская,

доктор психологических наук, профессор, зав. лабораторией психологии личности
Психологического института РАО

В статье рассматриваются способы и формы развития искусства в современных условиях, для которых характерно появление массовой культуры, изменение окружающей среды и образа мира, усиление эмоциональных перегрузок. Показывается, каким образом меняются способы предъявления различных произведений искусства (драма, опера, музыка) с тем, чтобы вызвать эстетические переживания и приблизиться к зрителям-слушателям.

Ключевые слова: массовая культура, постмодернизм, эстетическое переживание, эмоциональное заражение, идентификация, картина мира, функции искусства.

Вопрос о роли искусства в развитии личности человека, его культурного самосознания, о соотношении эмоций и знаний в продуктах культуры был поставлен в качестве предмета исследования и дискутировался еще в работах Платона и Аристотеля. Многие отечественные и зарубежные мыслители уже в XX в. уделили огромное внимание этой проблеме. В то же время актуальность ее не уменьшается, так как современная ситуация, новые ценности и технологии порождают новые виды искусства и новые способы его воздействия на слушателей, что делает необходимым пересмотр некоторых положений психологии искусства, главным образом, положения о том, что искусство является специфическим видом знания, а его восприятие основывается на определенном уровне интеллектуальной подготовки.

Касаясь новых тенденций в развитии искусства, следует сказать о возникновении **массовой культуры**, расцвет которой приходится на последние десятилетия, а также об изменении окружающего мира, в котором появляются новые образцы и ценности, новые эталоны и объекты идентификации, и об ускорении темпа жизни, приводящем к эмоциональным перегрузкам. Рассмотрим подробнее каждый из этих моментов.

О том, что плоды культуры должны быть доступны большому числу людей, писали многие художники и писатели. Еще Н.А. Некрасов мечтал о времени, когда мужик «Пушкина и Гоголя с базара понесет». Однако, говоря об этом, подразумевалось все-таки, что этот мужик будет понимать, чьи именно произведения он несет и о чем собирается прочесть. То есть расширение круга людей, наслаждающихся искусством, связывалось в то время с просвещением, образованием широких масс населения.

При этом речь шла именно о культуре, т. е. об усвоении основных понятий и искусства, и науки, хотя бы общих представлений о них. Таким образом, при изучении влияния искусства, как правило, подразумевалось, что есть отдельные интеллектуалы (число которых может быть существенно увеличено) и широкие слои населения, которые не подготовлены к восприятию искусства.

Когда же речь идет о массовой культуре, ее восприятие не подразумевает знаний и специальной подготовки, т. е. расширение круга людей, наслаждающихся искусством (или проводящих досуг в процессе его восприятия), не предполагает просвещения. Точно так же как и популярная литература, в которой на доступном для широкого круга людей материале рассказывается об открытиях и современном состоянии науки в разных областях, не подразумевает специальных знаний, необходимых для ее восприятия. И тот и другой вид популяризаторства исходят из уровня наличных знаний больших групп людей и направлены не столько на формирование новых знаний, новых понятий, сколько на развитие «общей осведомленности». При этом, в отличие от прошлого, в настоящее время понятие массовая культура включает в себя не ограниченное число жанров, но практически все виды искусства, в том числе и те, которые раньше считались элитарными (опера, балет, живопись, классическая музыка и т. д.).

Именно тот факт, что не только народное и/или популярное искусство сегодня должны привлекать большое число людей, нравиться им (вызывать положительные переживания, не обязательно в основе своей эстетические), ставит вопрос о том, какие же механизмы лежат в основе появления этих положительных

эмоций и каким образом должна быть пересмотрена форма подачи классических произведений, чтобы они были востребованы массовым зрителем. Следовательно, говоря о современном искусстве, надо констатировать, что оно не столько вид знания, сколько определенный вид *переживания*. Тогда возникает еще один важный вопрос: необходимо ли понимать содержание художественного произведения, для того чтобы возникло переживание? Представляется, что при анализе этого положения теории искусства надо исходить из эрменевтических, и из психологических принципов.

Герменевтический подход использует в своей трактовке искусства понятие внутренней формы слова. Она более гибкая, чем значение или внешняя форма, и отражает именно то представление, которое созвучно духу художника, его эмоциональному состоянию. Если эта внутренняя форма художественного произведения созвучна ряду представлений, возникающих у зрителя-слушателя, произведение искусства вызывает определенный резонанс, эмоциональный отклик. Но для того чтобы получить от произведения эстетическое удовольствие, зритель должен хоть как-то, хоть не совсем верно его понять, ассоциативный ряд внутренних форм (представлений), который был вложен художником, должен в значительной мере совпадать с ассоциативным рядом представлений, возникающих у зрителя-слушателя. Непонятное отталкивает, вызывает протест или отрицательные эмоции. Следовательно, не понятное неподготовленным зрителем произведение искусства не принимается, и данный зритель проходит мимо него, они разминулись, и зритель ищет свое произведение культуры, а художественное произведение — своего зрителя.

Конечно, на первый план при создании произведения искусства может выйти не внутренняя, а внешняя форма произведения, игра со словом, цветом, формой. Тогда не важно значение, важно звуковое наполнение или представление, которое доминирует и в сознании творца, и в сознании читателя-зрителя. Но это только при определенной установке на приоритет не содержания, но формы, которая возникает в связи с влиянием профессиональных интересов, стиля жизни, социального окружения.

Еще в начале XX в. вопросы соотношения содержания и формы в художественном произведении изучались в контексте проблемы функций искусства и были предметом споров художников и искусствоведов. Но с середины прошлого века это упоение чистой формой стало приобретать более широкое «народное» распространение. Э. Уорхол* ввел новые критерии искусства, которые, с одной стороны, приземлили его, сделали более доступным, введя его в быт, а с другой, наоборот, придали еще более вычурную форму произведениям искусства. Дизайнерские конструкции, инсталляции в современном *постмодерне*, даже при утилитарной направленности, исходят из установки

приоритета художника над зрителем, так как идеология постмодернистского подхода доказывает, что не существует общепринятого представления или общепринятой истины, и любой творец и любой зритель правы в своем субъективном видении.

В то же время искусство постмодерна может рассматриваться как массовое, так как оно впервые отвергло не только обязательность понимания художественного произведения, но и необходимость эмоционального переживания при его восприятии. Произведения могут быть просто фоном или предметом пользования, а осознание законченности и совершенства их формы доступны только самому художнику (или нескольким избранным, которые не считаются как зрители).

Это кардинально, с точки зрения смысла и принадлежности искусства, отделяет многих современных художников от их собратьев в прошлом веке (абстракционистов, конструктивистов и т. д.), для которых формула искусство для искусства подразумевала, что оно не может быть массовым, так как понять его способны только избранные. Правда, надо отметить, что многие представители русского авангарда были идеологически близки именно к постмодерну, что отмечается и его теоретиками. Избранные — это те, кто может любоваться внешней формой, не связывая ее с конкретным содержанием, не вкладывая в нее определенного смысла, но стараясь найти красоту именно в переменах и разноцветье этих разнообразных и переменчивых смыслов и представлений.

При этом произведение не обязательно должно было иметь какую-то связь с базовыми эмоциями, заражать, привлекать или отталкивать эмоционально зрителя, так же как и передать определенный смысл, который вкладывает в данную форму художник. Такое формально-абстрактное или утилитарное произведение не воспитывает, но может вызвать переживание прекрасного у определенной группы людей и, таким образом, так же как и те произведения, которые имеют содержание или внутреннюю форму, способно помочь формированию культурного самосознания человека, уже имеющего, правда, определенные эстетические установки. Неподготовленный же зритель или слушатель такое произведение воспринимает не как произведение искусства, а как определенный социокультурный фон, украшающий и облегчающий домашний или городской быт. Правда, надо отметить, что современный постмодерн не однороден, в нем существует несколько течений. В одних на первом месте именно игра с внешней формой, а в других, например в концептуализме, и внешняя и внутренняя формы подчинены концепции, значению, которое в него вкладывает автор и которое он хочет донести до зрителя (например, работы И. Кабакова**).

Соотношение эмоций, вызываемых художественным произведением с его внешней и внутренней

* Э. Уорхол (1928—1987) — известный американский художник-авангардист, суперзвезда поп-арт движения, автор фильмов, издатель.

** И. Кабаков — российский художник-концептуалист.

формой, переводит изучение роли искусства из философской в психологическую парадигму, так как ставит вопрос о роли когнитивной составляющей в эстетическом переживании. И здесь представляется целесообразным несколько сузить рамки проблемы, сфокусировав внимание на вопросе идентификации слушателей с образами, всплывающими в сознании при восприятии произведения искусства. Именно новая идентичность, если она формируется в процессе эстетического восприятия, во многом становится основой тех новых смыслов, новых образов, которые входят в самосознание человека и вызывают эмоции и к героям, и к самому себе. О значении идентификации в появлении катарсиса при восприятии искусства писал еще Аристотель, однако для нас в настоящий момент важна не констатация уже известной роли механизма идентификации в появлении эстетического переживания, а анализ того, что на сегодняшний день помогает, а что является преградой в работе этого механизма. И тут вопрос о когнитивной составляющей в восприятии произведения искусства любого уровня сложности (от популярного до классического) встает с особой остротой, так как для идентификации необходимо хотя бы минимальное понимание тех эталонов, с которыми субъект может идентифицироваться. И именно это вызывает трудности при восприятии спектаклей, музыки, живописи, так как помимо расширения круга воспринимающих искусство людей, как уже отмечалось, серьезно изменилось и окружение, появились новые эталоны, а старые наполнились новыми представлениями. Так как нельзя изменить уровень знаний широкого круга людей (во всяком случае, это не является задачей авторов современных художественных произведений), то необходимо изменить эталоны, вернее, приблизить их к современности, сделать понятными многим. Осознание этого факта открывает пути для анализа тех процессов, которые происходят сегодня в современном театре — как драматическом, так и музыкальном.

Театр как наиболее синтетическое явление из всех видов искусств более наглядно отражает ситуацию, которая доминирует сегодня в художественной культуре, показывает, каким образом идет поиск новых форм и способов взаимодействия со зрителем. При этом именно в спектаклях, точнее, в том, какие пьесы чаще всего ставятся в определенный момент времени и какие герои больше всего вызывают эмоции у зрителей, ярко видны и наиболее значимы ценности и стереотипы времени.

Идея того, что определенные исторические или даже литературные герои могут лучше, чем воспоминания и хроники, отразить дух исторического периода, высказывалась еще в начале XX в. искусствоведам и философам А. Тиандером. Он объяснял такой интерес к конкретному творцу тем, что мысли и настроения автора становятся близкими многим, сливаются с настроением данной эпохи, а потому его произведения позволяют людям лучше понять себя и свое время. При этом упоминания и цитиро-

вания того или иного великого человека всплывают в тот момент, когда его переживания, состояния и дела созвучны настоящему положению. Об этом же писал и Э. Эрикссон, отмечая, что в переломные моменты человек, который в поисках своей идентичности первым нашел образ, близкий для многих, становится эталоном для них, а его личностная идентичность превращается в социальную. С этой точки зрения становится понятной популярность в России в настоящее время пьес А.Н. Островского и Г. Ибсена, в которых действуют представители купечества и средней буржуазии. С этими героями легче всего (или больше всего) хочется идентифицировать себя многим зрителям. Интересен тот факт, что пьесы А.П. Чехова, популярность которых растет во всем мире, у нас постепенно уходят на второй план. Повидимому, это связано с тем, что ностальгия по духовности, интеллигентности, характерная для многих европейских интеллектуалов, в нашей стране в настоящее время заменяется стремлением понять душевный мир «новых русских», тех людей, которые смогли разными путями создать себе капитал и получить власть, а их активность и даже нахрапистость в большей мере являются приметами времени, чем интеллигентная беспомощность чеховских героев. Постоянная востребованность В. Шекспира также показывает изменение ценностей, так как на смену рефлексующему Гамлету, который был одним из самых популярных шекспировских героев в 90-х гг. XX в., пришли пьесы о сущности власти, о взаимоотношениях власти и общества (несколько постановок Ричарда III или Генриха IV подряд в разных театрах).

Помимо выбора репертуара, важной составляющей современного театра является осовременивание не столько самого сюжета, сколько способа его подачи зрителю. Изменение внешней формы пьесы в этом случае служит для того, чтобы приблизить и сделать ее понятной зрителю, связать ассоциативно с близкими героями и ситуациями. При этом само значение произведения может остаться неизменным, хотя внутренняя форма чаще меняется, так как новый ассоциативный ряд включает новые представления, более близкие современникам, но связанные с тем же значением, что и подразумевалось автором изначально. Таким образом, новая интерпретация здесь связана именно с внешним, образным оформлением, которое облегчает идентификацию новых зрителей с теми же героями, чтобы донести те же представления и чувства.

Необходимость модификации образного оформления не может не наложить отпечаток на традиционные формы оперных и балетных постановок. Разговор о балете требует отдельного внимания, так как поиск новых форм и новых способов визуализации в этом жанре весьма специфичен. Целесообразнее обратиться к оперному жанру, так как подход к постановкам здесь достаточно сходен с подходом в драматических спектаклях, а включение музыки делает более выпуклыми некоторые встающие на этом пути сложности. Дело не только в том, что оперные

спектакли сложны для восприятия современного зрителя. В принципе, в опере «Травиата» нет ничего сложного, а большинство арий и дуэтов могут восприниматься как своего рода шлягеры, настолько они мелодичны и легки (в определенных пределах, естественно) для воспроизведения. Но для большинства современных зрителей музыка уже не является (и не может являться) приоритетной, поэтому число людей, преданных традиционному оперному жанру или балету, неуклонно падает, хотя число тех, кто ходит в музыкальные театры, растет, и для них необходимо искать новые формы в оперных спектаклях.

Данный парадокс можно объяснить также тем, что изменился способ восприятия мира. Еще недавно для большинства людей слово являлось одним из основных носителей информации и параметров, на основании которых выстраивалось представление об окружающем. Сегодня ведущей образующей *картины мира* становится *образ*, поэтому такую актуальность приобретают работы психологов, исследующих способы перекодирования вербальной информации в образную.

Эта же тенденция, выражающаяся в приоритете визуального ряда над вербальным, еще более отчетливо и ярко выражена в драматическом театре. Драматический театр вследствие того, что воздействие слова неуклонно падает, также находится в сложном положении, так как из комплексного, или, как пишут театроведы, синтетического влияния театра постепенно выпадает одна составляющая. Есть пьесы, целиком построенные на мимике, игре телом, игре положений и т. д. (например, «Мадагаскар» Р. Туминуса). Упомянутый выше факт изменения образа мира, в котором основную информацию несут зрительные гештальты, проявляется и в том, что в хорошо сыгранном спектакле все понятно и без перевода. Поэтому сегодня все чаще в драматических и оперных спектаклях используют новые, визуальные способы воздействия. Изменяющийся, пульсирующий свет, телеэкраны, компьютерная графика с огромным эффектом применяются умелыми режиссерами, вызывая эмоциональный отклик у зрителей.

В то же время адекватность выбора эталонов, облегчающих идентификацию и появление переживания, во многом является тем камнем преткновения, который разделяет зрителей и может стать причиной провала спектакля даже самого талантливого режиссера. Так, для большинства молодых зрителей появление пионеров в усадьбе Раневской (Вишневый сад) или половых в длинных фартуках на великосветском балу (Евгений Онегин) не только не является шокирующим, но даже не замечается, потому что утеряны правила и образы, которые были свойственны тому времени. Для более старшего поколения либо для тех, кто знает, каким был помещичий быт в конце XIX в., эти эпизоды являются раздражающими ляпами, которые не только не помогают приблизить действие, но, наоборот, отталкивают от него.

Идентификации и, соответственно, появлению эстетических переживаний уже не способствуют и трафаретные способы изменения внешней формы пьес и оперных спектаклей, в которых героев просто переодевают в современные костюмы либо проводят прямолинейные аналогии между событиями в пьесе и событиями недавнего прошлого. Так, уже избитыми стали постановки, в которых Макбет или Амнерис представлены в виде эсэсовцев, а Аиду выводят на сцену в ошейнике. Если эти внешние приметы не находят дальнейшего психологического обоснования, то спектакль не вызывает эмоций, ведь сама по себе схожесть ситуации только приземляет сюжет и не вызывает даже любопытства, тем более удовольствия. Так как музыка является одной из основных составляющих оперы, то введение новых образных решений главных героев не должно идти вразрез с музыкой. Это приводит к эмоциональному рассогласованию и не дает зрителям возможности сопереживать героям или восхищаться ими. Так, ария Ленского музыкально построена именно на актуализации эмоции сочувствия, тождественности с героем, поэтому построение мизансцены, направленной на отторжение и насмешку по отношению к нему, не приводит ни к какому эмоциональному эффекту. Таким образом, когда попытка осовременить спектакль нарушает идеи драматурга или идет вразрез с музыкой, можно констатировать, что полный отрыв внешней формы от значения не дает возможности создания и внутренней формы, тех представлений, которые помогут приблизить действие не к абстрактному, а к конкретному зрителю с его эмоциональным опытом.

Напротив, когда режиссер больше доверяет зрителю и лишь немного сокращает и модернизирует действие и героев и при этом старается включить в сюжет адекватное музыкальное и стихотворное сопровождение, помогающее эмоциональному заражению, спектакль вызывает огромный эмоциональный отклик даже у неподготовленных зрителей, как это происходит со многими работами П. Фоменко. Еще одним безотказным, хотя и не новым приемом, которым пользуются современные режиссеры особенно при отсутствии внятного сюжета или возможности его адекватно модернизировать, является фокусирование внимания зрителей на талантливом актере, давая возможность ему своим мастерством вызвать эмоции зрителей, заразить их теми переживаниями, которые он как бы испытывает на сцене.оборот «как бы» в этом случае использован не случайно, так как вызвать эмоции зрителей актер может только в том случае, если сам остается эмоционально холодным, отстраненным от того образа, который играет, и от лица которого демонстрирует эмоции, вызывающие зрительский отклик. Таким образом, даже в современном театре, как и в театре прошлого века, возможно переживание, вызванное не идентификацией, более интеллектуально и эстетически сложной, так как она включает механизм эмоционального опосредования, но эмоциональным заражением.

При этом даже такие, казалось бы, застывшие эталоны, какие используются в национальных театрах, могут стать современными не за счет изменения их образа, но за счет использования музыки и заразных, бьющих через край эмоций актеров, которые их ярко демонстрируют в специально заостренных житейских ситуациях, как это происходит в пьесах, поставленных Д. Стреллером, использовавшим традиционных персонажей итальянской комедии — Пьеро, Арлекина и т. д.

Еще один способ воздействия на зрителя разрабатывается в новых жанрах, которые направлены на то, чтобы вызвать не переживание, но чистый катарсис, разрядку, необходимые в наше время. И это фактически совсем новая функция искусства, так как раньше никогда большие группы людей не испытывали постоянно такого напряжения и эмоциональной перегрузки, как в наши дни. Чаще всего эту функцию берет на себя музыка.

Даже в традиционной, народной или классической музыке большое значение имеют ритм, вибрация, вызывающие эмоциональный отклик. Об этом писал в начале XX в. Д.Н. Овсяннико-Куликовский, изучавший народное творчество и обращавший внимание на то, какую большую роль у каждого народа играют ударные инструменты (барабаны, там-тамы, гонги). Кроме ритмических аккордов, огромное значение имели мелодии, вызывавшие художественные образы и лирическое чувство.

Этот образный строй, ассоциировавшийся с мелодией и ритмом, у высоко чувствительных людей вызывал достаточно сильные (до потери сознания, как это описывал, например, Э.Т.А. Гофман) эмоции даже при восприятии классической музыки. Однако и в народной музыке, и тем более в классической преобладающими все же были эстетические эмоции, переживания, а не эмоциональная разрядка.

Современная музыка существенно усовершенствовала способы воздействия на слушателей, соединяя определенные мелодии, уже не явно выраженные, с ритмом и светом. Поэтому не только рок или блюз, но и современный рэп добиваются большего эмоционального резонанса, чем другие виды искусства. Состояние эмоционального возбуждения, почти экстатического, подкрепляется и движением, являющимся обязательным элементом таких концертов. Моторная активность стимулируется сочетанием высоких и низких тонов, громкостью и заданным ритмом. Всё вместе — музыка, слова (имеющие хоть и подчиненное, но значение) и визуальные эффекты (свет, постоянно меняющий окраску и интенсивность, видеоэффекты, транслирующиеся на экраны), и движение дают необходимую разрядку, а потому популярность этой музыки постоянно растет.

Интерес представляет и тот факт, что именно в недрах этого направленного первоначально только на релаксацию вида искусства зарождаются в настоящее время и новые формы нравственного воздействия на зрителей-слушателей.

Во многом и не подозревая, какой пласт энергии и возможности бессознательного воздействия

скрываются за этой музыкой, первые исполнители столкнулись с ее разрушительным влиянием не только на других, но и на самих себя. В 1960—70-е гг. в этой музыке выразился полуосознанный протест против сковывающих норм и правил поведения, которые устарели и не соответствовали, по мнению наиболее пассионарной части молодежи, новому времени. Поэтому заложенные в роке и блюзе эмоции нашли такой мощный отклик в широких массах молодых людей, что отчасти испугало даже исполнителей (М. Джаггера, Д. Леннона, Д. Моррисона и других), показав им, насколько мощным стимулом — мобилизующим и релаксирующим одновременно — обладает эта музыка. Она не только заражала своей энергией слушателей, что, конечно, имело первостепенное значение (поэтому эмоциональный потенциал рок-музыкантов играет огромную роль в популярности группы), но открывала оптимальные пути для канализации энергии слушателей, которая фрустрировалась рядом личных и социальных обстоятельств. Именно за счет этого и достигался эффект релаксации и/или катарсиса, который как магнитом притягивал и притягивает к этим выступлениям людей разного возраста.

Став к 1990-м гг. более нормативной, эта музыка на рубеже XX—XXI вв. начала приобретать новую функцию, которая наиболее наглядно проявляется в музыке и выступлениях группы U2 и ее лидера Боно, а менее явно у Элтона Джона или Stingа. При этом целью их воздействия, основанного все на том же эмоциональном заражении ритмом, сменой тонов и света, является пробуждение эмпатии, стремления помочь бедным, задуматься о равенстве и дружбе людей. А благотворительная и общественная деятельность этих музыкантов, подкрепляющая их выступления на концертах, дает основания говорить о том, что она начинает брать на себя новые функции воспитания и формирования культурного самосознания малообразованных людей, как когда-то, например, русский театр.

Таким образом, новые формы искусства, появляющиеся в последние десятилетия, выполняют все те же функции развлекать, воспитывать и давать возможность эмоциональной разрядки. Но изменившиеся условия жизни делают необходимым изменение способов предъявления художественных произведений для того, чтобы не потерять возможности эмоционального воздействия на людей. Поэтому искусство не становится новым знанием и не основывается на знании зрителя (но, безусловно, продолжает требовать значительных знаний от художников), как это было раньше, но приближается к тем знаниям, которыми они обладают, для чего использует и новые стимулы, и новые жанры, и новые механизмы эмоционального влияния. При этом возможно, что постепенно овладение новыми формами и усовершенствование способов воздействия на зрителей-слушателей сделает воспитательную и образовательную функции искусства более востребованными, чем в настоящее время.

Литература

1. *Аристотель*. Поэтика. М., 1938.
2. *Арихейм Р.* Искусство и визуальное восприятие. Б., 2000.
3. *Бахтин М.М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1979.
4. *Дорфман Л.Я.* Эмоции в искусстве. М., 1997.
5. *Камю А.* Человек бунтующий //Философия. Политика. Искусство. М., 1990.
6. *Липпс Т.* Эстетика // Философия в систематическом изложении. СПб., 1909.
7. *Леонтьев Д.А.* Введение в психологию искусства. М., 1998.
8. *Мэй Р.* Мужество творить. Львов; М., 2001.
9. *Овсянко-Куликовский Д.Н.* Язык и искусство. СПб., 1895.
10. *Потебня А.А.* Эстетика и поэтика. М., 1976.
11. *Соловьев В.С.* Философия искусства и литературная критика. М., 1991.
12. *Хайдеггер М.* Исток художественного творения // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. М., 1987.
13. *Шпет Г.Г.* Эстетические фрагменты. Пб., 1923.
14. *Шпет Г.Г.* Архивные документы. Статьи. Воспоминания. М., 2000.
15. *Якобсон П.М.* Психология сценических чувств актера. М., 1936.

Art in Modern World: New Forms and New/Old Mechanisms of Influence

T.D. Martsinkovskaya,

Ph. D., Professor, Head of the Laboratory of Personality Psychology of the Psychological Institut
of the Russian Academy of Education

The article focuses on means and forms of art development in modern conditions characterised by the emergence of mass culture, changes in environment and in the image of the world, and by an increase in emotional overload. The article reveals the changes in the ways of presenting various works of art (drama, opera, music) to the audience in order to evoke aesthetic experiences and get closer to it.

Key words: mass culture, postmodernism, aesthetic experience, infectious emotions, identification, image of the world, functions of art.

References

1. *Aristotel'.* Poetika. M., 1938.
2. *Arnheim R.* Iskusstvo i vizual'noe vospriyatie. B., 2000.
3. *Bahtin M.M.* Voprosy literatury i estetiki. M., 1979.
4. *Dorfman L.Ya.* Emocii v iskusstve. M., 1997.
5. *Kamyu A.* Chelovek buntuyushii // Filosofiya. Politika. Iskusstvo. M., 1990.
6. *Lipps T.* Estetika // Filosofiya v sistematicheskom izlozhenii. SPb., 1909.
7. *Leont'ev D.A.* Vvedenie v psihologiyu iskusstva. M., 1998.
8. *Mei R.* Muzhestvo tvorit'. L'vov; M., 2001.
9. *Ovsyaniko-Kulikovskii D.N.* Yazyk i iskusstvo. SPb., 1895.
10. *Potebnya A.A.* Estetika i poetika. M., 1976.
11. *Solov'ev V.S.* Filosofiya iskusstva i literaturnaya kritika. M., 1991.
12. *Haidegger M.* Istok hudozhestvennogo tvoreniya // Zarubezhnaya estetika i teoriya literatury XIX–XX vv. M., 1987.
13. *Shpet G.G.* Esteticheskie fragmenty. Pb., 1923.
14. *Shpet G.G.* Arhivnye dokumenty. Stat'i. Vospominaniya. M., 2000.
15. *Yakobson P.M.* Psihologiya scenicheskikh chuvstv aktera. M., 1936.