

А. Р. Золотарева

Психология  
художественного  
творчества

Алматы, 2015  
Эверо

УДК [7.01:159.9]:[378:009](075.8)  
З 80  
ББК [87.8+88.4+74.58]я7

*Утверждено и рекомендовано к печати ученым советом  
Карагандинского государственного университета им. Е.А. Букетова*

З 80 **Золотарева Л.Р. Психология художественного творчества:**  
Учеб. пособие для вузов. – 2-е изд. переработ., доп. – Алматы:  
Изд-во Эверо, 2015. 485 с., 16 табл., 46 ил. (резюме на рус., каз. и  
англ. языках) / Пер. на каз. яз. Ж.Т.Нурмухановой, пер. на англ.  
яз. Я.А.Золотаревой.

ISBN

Книга является приоритетным учебным пособием по курсу «Психология художественного творчества» для высших учебных заведений. На основе комплексного подхода раскрываются философско-эстетические, искусствоведческо-культурологические и психолого-педагогические аспекты художественного творчества, типы проявления творческой личности, психологические механизмы творческого процесса и восприятия произведений искусства, условия формирования «творчесткости»; предлагаются графические таблицы, творческие задания, хрестоматийный материал.

Рекомендуется студентам по специальностям «Изобразительное искусство», «Дизайн», «Архитектура», «Искусствоведение и культурология» в системе университетского образования, в Академиях художеств и Институтах искусств, магистрантам, специалистам.

ББК [87.8+88.4+74.58]я7

Рецензенты кафедра культурологии факультета «Искусствоведение и культурология» УрФУ (г. Екатеринбург);  
**А.В.Медведев**, доктор философских наук, профессор Уральского федерального университета им. Б. Ельцина  
**Л.А.Ивахнова**, доктор педагогических наук, профессор (ОГПУ);  
**Р.Ш.Сабирова**, кандидат психологических наук, профессор (КарГУ им. Е.А. Букетова)

ISBN

© Золотарева Л.Р., 2015  
© Эверо, 2015

## ОГЛАВЛЕНИЕ

|  |  |
|--|--|
| <b>ПРЕДИСЛОВИЕ</b> .....   |  |
| <b>ПРЕДМЕТ, ПОДХОДЫ, ПРИНЦИПЫ И МЕТОДЫ ПСИХОЛОГИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА (вместо введения)</b> ..... |  |
| <b>Глава 1. ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО КАК ФИЛОСОФСКО-ЭСТЕТИЧЕСКАЯ И ПСИХОЛОГИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА</b> .....   |  |
| .....  |  |
| 1. Творчество, его сущность и виды .....   |  |
| 2. Художественное творчество как объект исследования: история подходов и концепций .....                 |  |
| 3. Художественное творчество в теории психоанализа .....   |  |
| 4. Психология искусства в трудах Л.С.Выготского.....   |  |
| <b>Глава 2. СУБЪЕКТ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА</b> .....   |  |
| 1. Уровни творческих предрасположений: дарование, талант, гений.....                                     |  |
| 2. Структура таланта .....   |  |
| 3. Факторы и условия формирования таланта.....   |  |
| <b>Глава 3. ЛИЧНОСТНЫЕ ОСНОВАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА</b> .....                                    |  |
| 1. Своеобразие личности художника и творчество.....  |  |
| 2. Психологические механизмы художественного творчества.....   |  |
| 3. Единство сознательного и бессознательного в творчестве.....   |  |
| 4. Эмпатическая способность.....   |  |
| <b>Глава 4. БИОГРАФИЯ КАК ЭСТЕТИЧЕСКАЯ И ПСИХОЛОГИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА</b> .....                              |  |
| 1. Культурная эпоха и типы художественных биографий.....   |  |
| 2. Фазы-этапы жизненного пути художника в их связи с социокультурными приоритетами .....                 |  |
| 3. Одиночество как феномен жизнетворчества .....   |  |
| <b>Глава 5. ПРОЦЕСС ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА</b> .....   |  |
| 1. Стадии и моделирование художественного процесса .....   |  |
| 2. Творческий метод и мастерство.....  |  |
| 3. «Творческая лаборатория» художника: своеобразие метода и мастерства .....                             |  |

|                  |   |
|------------------|---|
| <b>Глава 6.</b>  | <b>ПРОИЗВЕДЕНИЕ ИСКУССТВА КАК РЕЗУЛЬТАТ ПРОЦЕССА ТВОРЧЕСТВА.....</b>                          |
|                  | 1. Производство искусства — «художественная модель действительности» .....                    |
|                  | 2. Структура художественного произведения.....  |
|                  | 3. Производство искусства как язык, знак, художественный текст.....                           |
| <b>Глава 7.</b>  | <b>ПСИХОЛОГИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВОСПРИЯТИЯ.....</b>   |
|                  | 1. Природа, структура и типы восприятия .....   |
|                  | 2. Художественное восприятие как процесс.....   |
|                  | 3. Творческий характер восприятия.....  |
| <b>Глава 8.</b>  | <b>ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА.....</b>                                 |
|                  | 1. Условия формирования творческой личности.....  |
|                  | 2. Хрестоматия «Психология детства художника» .....   |
| <b>Глава 9.</b>  | <b>ПСИХОЛОГИЯ ТВОРЧЕСТВА В АРХИТЕКТУРНО-ДИЗАЙНЕРСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ.....</b>                    |
|                  | 1. Архитектура и дизайн как виды творческой деятельности.....                                 |
|                  | 2. Психологическая проблематика архитектуры.....  |
|                  | 3. В архитектурной мастерской.....  |
|                  | 4. Творческое мышление и творческая деятельность архитектора.....                             |
|                  | 5. Универсализм творческой деятельности архитектора, дизайнера.....                           |
| <b>Глава 10.</b> | <b>ВИЗУАЛЬНАЯ ПРОБЛЕМАТИКА ВОСПРИЯТИЯ.....</b>  |
|                  | 1. Постановка визуального восприятия в психологии, искусствознании и культурологии.....       |
|                  | 2. Психология визуального восприятия в дизайне.....   |
| <b>Глава 11.</b> | <b>ТВОРЧЕСТВО КАК ТЕМА ИСТОРИИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ.....</b>                               |
|                  | 1. Творческая личность эпохи Ренессанса в контексте «Эстетических фрагментов» Ф.Петрарки..... |
|                  | 2. Художник и творчество в зарубежной новелле.....  |
|                  | 3. Проблема творчества в поэзии.....  |
|                  | 4. Концепт «творчество» в истории искусства.....  |
|                  | 5. Психология романтического автопортрета в изобразительном творчестве.....                   |
|                  | 6. Любовь и творчество.....   |

|                                      |  |
|--------------------------------------|--|
| <b>РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА.....</b> |  |
| <b>ПРИЛОЖЕНИЯ.....</b>               |  |
| <b>ГРАФИЧЕСКИЕ ТАБЛИЦЫ.....</b>      |  |
| <b>ИЛЛЮСТРАЦИИ.....</b>              |  |
| <b>СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ.....</b>       |  |
| <b>РЕЗЮМЕ.....</b>                   |  |
| <b>ОБ АВТОРЕ .....</b>               |  |

**ПРОСТАВИТЬ СТРАНИЦЫ В РЕДАКЦИИ**

## ПРЕДИСЛОВИЕ

В современной социокультурной ситуации проблема воспитания и формирования творческой личности приобретает исключительную актуальность.

Для того, чтобы целенаправленно воспитывать творческую личность, необходимо знать процессы, факторы и механизмы, её формирующие. В системе университетского образования, в Академиях художеств и Институтах искусств, исходя из социокультурной и образовательной востребованности, в учебные планы на факультетах по специальностям «Изобразительное искусство», «Архитектура», «Дизайн», «Искусствоведение и культурология» включена дисциплина «Психология художественного творчества». Ее теоретическое значение очень велико для понимания природы творчества, особенностей творческой личности, процессов создания произведений искусства. Не менее важно и практическое значение этой дисциплины для воспитания деятелей культуры и искусства, архитектуры и дизайна, педагогов-художников и художественных критиков, для совершенствования их мастерства и, наконец, для диагностики одаренности поступающих в художественные вузы. Психология творчества необходима для образования, ведь существуют Императорская Академия художеств (Санкт-Петербург), Государственный художественный институт им. В.И.Сурикова (Москва), Государственные национальные художественные академии (например, Казахская национальная академия искусств им.Т.Жургенова и др.), откуда вышли известные деятели искусств (художники, архитекторы, скульпторы), подчеркивающие то большое значение, которое имело для их формирования постижение «секретов мастерства».

Однако отсутствие современных программ и учебной литературы затрудняет процесс подготовки специалистов творческих профессий. Эту мысль неоднократно высказывал Б.С.Мейлах, отмечавший, что «у нас нет ни специальных учебников, ни учебных пособий»<sup>1</sup>. В связи с этим в задачу автора входит создание учебного пособия полифункционального содержания по инновационному курсу «Психология художественного творчества» (1-е издание книги Л.Р.Золотаревой вышло впервые в 2001 году). В настоящей книге обобщен многолетний опыт исследовательско-педагогической деятельности автора на факультетах: художественно-графическом, архитектуры и дизайна, искусствоведения и культурологии.

Содержание учебного пособия включает круг проблем, комплексно отражающих философско-эстетические, искусствоведческо-культурологические и психолого-педагогические аспекты художественного

---

<sup>1</sup> Психология процессов художественного творчества / Отв. ред. Б.С.Мейлах и Н.А. Хренов. М., 1980. С. 6.

творчества. Вместе с тем автор акцентирует культурно-образовательные основания названной дисциплины.

Если исходить из определения В.С.Библера, что «культура — это всеобщая история и деятельность человека, сосредоточенная в вершине самодетерминации», то станет очевидным обоснованность принципа отбора материала и обобщающих выводов.

Отметим также, что изучение типологии творческой личности в контексте культуры содержит возможность выхода на новые исследовательские проблемы, связанные с пониманием национального менталитета, духовного потенциала и творческих устремлений общества.

Автор выражает глубокую благодарность рецензентам книги доктору философских наук, профессору Александру Васильевичу Медведеву, доктору педагогических наук, профессору Любови Александровне Ивахновой, кандидату психологических наук, профессору Райхан Шайхышевне Сабировой, художникам Айбеку Бегалину и Анастасии Ятвинской.

## **ПРЕДМЕТ, ПОДХОДЫ, ПРИНЦИПЫ И МЕТОДЫ ПСИХОЛОГИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА (вместо введения)**

Проблема творчества, в частности художественного, многомерна: она включает в себя философско-эстетический, культурологический, искусствоведческий, социологический, педагогический и психологический аспекты. Поэтому успешное исследование проблемы художественного творчества возможно лишь на пути *комплексного подхода* к ней. Такого мнения придерживается авторская группа ученых, занимавшаяся исследованием художественного творчества под руководством Б.С.Мейлаха (1909 – 1987): «Значение комплексного, системного подхода становится поистине всеобъемлющим, когда требуется решение той или иной проблемы во всем объеме, всесторонне, с ориентацией на достижение наиболее действенных практических результатов»<sup>2</sup>. Это относится и к вопросам теории и практики художественного творчества, которым посвящена предлагаемая книга.

Так, психология, которая занимает одно из ведущих мест в исследовании художественного творчества, изучает структуру творческой личности, природу дарования, психологические механизмы процесса творчества, стимулы творческой деятельности. Искусствоведение изучает специфику «творческой лаборатории» художников, особенности художественных методов и технологий, историю создания тех или иных произведений искусства.

Теория художественного творчества, которая создается эстетикой, философией и культурологией, включает в себя следующие разделы:

- учение о художнике как субъекте творчества, его способностях (талант, гений), типах художественного мышления, мировоззрении и мироощущении, мастерстве и других предпосылках творческой деятельности;
- учение о процессе художественного творчества, его предмете, объективных и субъективных факторах, средствах, основных этапах и стадиях, методах, функциях, художественных принципах и т.д.;
- учение о закономерностях функционирования и развития художественного творчества, причинах его возникновения, социальном статусе и роли художника в обществе, о влиянии на процессы творчества общественного бытия и сознания, об исторических методах художественного творчества и закономерностях их смены и т.п. (здесь эстетика соприкасается с социологией искусства).

Педагогика интересуется художественным творчеством с точки зрения развития творческого потенциала личности, креативности.

---

<sup>2</sup> Мейлах Б.С. Процесс творчества и художественное восприятие. М., 1985. С. 7.



Многоплановый характер проблемы художественного творчества потребовал в процессе работы над научно-учебным изданием привлечения разнородных теоретических источников: по философии, эстетике, культурологии и искусствознанию, художественной педагогике и психологии.

Становление и развитие любой науки связаны с определением *предмета* изучения. Объектом изучения психологии художественного творчества является само художественное творчество — это очевидно. Но каков предмет психологии творчества, благодаря специфике которого она получает право называться самостоятельной дисциплиной? В трактовке этого вопроса нет единого мнения, и, на наш взгляд, он остается открытым. Какие же понятия должны быть положены в основу его определения? Сошлемся на концепцию Б.С.Мейлаха: «*Центральным, исходным является здесь понятие творчества как процесса. Именно в этом заключается отличие этой дисциплины от других, изучающих лишь результаты, продукты творческого труда. Предмет психологии творчества — это ... исследование в динамике процессов создания произведений литературы и искусства... Психология художественного творчества призвана выяснять внутреннюю целостную концепционную направленность в процессе воплощения замысла, «стратегию творчества»*<sup>3</sup>. При этом открывается возможность исследования художественного мышления в процессе творчества.

В основу психологии творчества входит, несомненно, изучение психологических механизмов воображения, фантазии, интуиции, вдохновения, взятых в аспекте процесса творчества, с точки зрения их психологических функций в ходе создания художественных ценностей.

К сфере проблематики психологии художественного творчества относится изучение восприятия произведений читателем, зрителем, слушателем, поскольку художник в ходе творческого процесса ориентируется на определенный тип реципиентов (реципиент (от лат. *recipientis* — получающий) — субъект, воспринимающий адресованное ему сообщение; рецепция (от лат. *receptio*) — принятие, прием.), а сам процесс восприятия содержит элементы репродуцирования процесса создания художественного произведения.

Наконец, предметом психологии художественного творчества в плане педагогическом является исследование условий, способов и методов формирования творческого начала, «творческой» в процессе художественной, архитектурно-дизайнерской, литературной и т.п. деятельности.

Таким образом, именно понятие *процесса* является фундаментальным, центральным в определении предмета психологии художественного творчества как самостоятельной дисциплины.

В качестве методологической основы избран *комплексный, системный подход*, являющийся универсальным во всех областях знаний.

---

<sup>3</sup> Психология процессов художественного творчества / Отв. ред. Б.С.Мейлах и Н.А. Хренов. М., 1980. С. 16.

Применительно к психологии художественного творчества системный подход открывает возможность воссоздания *целостной картины процессов творчества*:

- исследование процесса создания отдельно взятого произведения, ведущего к разрешению проблемной ситуации, находящейся в основе творческого замысла;
- изучение процесса создания произведений данного автора в их единстве; тогда можно судить о характере творческого процесса определенного художника в целом;
- сравнительный анализ процессов творчества различных художников по определенным признакам, то есть анализ типологии творческих процессов.

В связи с этим возникает вопрос о модификациях понятия «*творческая лаборатория*».

Общая задача исследователей — раскрыть *особенности творчества* писателя, художника, на основании нескольких или одного произведения. Однако эта задача понимается по-разному. За изучение «творческой лаборатории» часто выдается простое и однотипное описание разрозненных фактов истории произведения, отзывов критики и др.

Большинство авторов, изучавших «творческую лабораторию» писателей, художников, посвящали свои работы какому-либо одному произведению. В них, как правило, рассматриваются история замысла и этапы его реализации (например, Кекушева Г.В. Картина Е.Е.Моисеенко «Матери, сестры». Путь к картине. Л., 1982).

Другая группа работ, связанная с изучением «творческой лаборатории», характеризует взгляды различных писателей, художников, архитекторов на свою деятельность.

К еще одной группе относятся статьи, освещающие разного рода частные факты художественно-литературной биографии отдельных образов, судьбы произведения после напечатания.

И, наконец, есть работы, посвященные общим принципам творческого труда классиков художественной культуры и архитектуры.

Таким образом, трактовки понятия «творческая лаборатория» весьма разноречивы; однако авторы работ, объединяемых данной проблемой, пытаются вникнуть в суть истории создания художественного произведения, психологии творческого процесса над ним<sup>4</sup>.

Следующая возможность комплексности и системности — изучение художественного мышления как процесса творчества. В постановке этой исследовательской задачи мы исходим из трактовки художественного мышления как мировидения и индивидуальной художественной системы творца в их взаимодействии и динамике.

---

<sup>4</sup> Психология процессов художественного творчества / Отв. ред. Б.С.Мейлах и Н.А. Хренов. М., 1980. С. 13–15.

Комплексный подход к изучению процессов творчества позволяет подойти инновационно к освещению традиционных вопросов: фантазии, интуиции, подсознательных, ассоциативных, эмпатических и других механизмов художественного мышления. При изучении этих механизмов исследователи все чаще обращаются к методам, объединяющим психологию с физиологией высшей нервной деятельности и кибернетикой.

*Психологический* подход позволяет глубже понять феномен подсознательности в художественном мышлении. В последние годы проблема бессознательного привлекает все большее внимание исследователей.

Вместе с тем психология важна в комплексе научных дисциплин, методы и средства которых используются в изучении закономерностей процессов творчества: эстетики, искусствоведения, культурологии.

В настоящее время наблюдается значительный интерес к эвристике (гр. *heurisko* — отыскиваю, открываю) — науке, изучающей творческую деятельность, методы, используемые в открытии нового и в обучении. Эвристические методы позволяют ускорить процесс решения проблемы. Назначением эвристики является построение моделей процесса решения какой-либо новой задачи. Существуют следующие типы таких моделей: модель слепого поиска, которая опирается на так называемый метод проб и ошибок; лабиринтная модель, в которой решаемая задача рассматривается как лабиринт, в процессе поиска решения — как блуждание по лабиринту; структурно-семантическая модель, которая считается в настоящее время наиболее содержательной и которая отражает семантические отношения между объектами, составляющими область задачи. Эвристика связана с психологией, физиологией, структурной лингвистикой, теорией информации.

Важно рассмотреть вопрос о материале, которым изучающие могут располагать в процессе творчества. Это по существу материалы всей творческой лаборатории художника, его подготовительные работы, наброски, дневники, письма, а также наблюдения и самонаблюдения над процессом творчества. Многое раскрывается и в самих художественных произведениях: классический пример — роман Томаса Манна «Доктор Фаустус» — исследование писателем своего собственного творчества, роман о романе.

Самый ценный источник для исследователя — это рукописи писателя, композитора, этюды и эскизы живописца, наброски и кроки архитектора, дизайнера, словом, — все, что фиксирует динамику творческого труда, движение замысла. Интересны и ценны всякого рода беседы и интервью. Интервьюированию всегда предшествует большая работа. Нужно знать творчество художника, выработать вопросы, которые позволили бы получить ответы, раскрывающие стороны его индивидуального творческого процесса. Менее результативны всякого рода анкеты и опросы, но и они помогут в изучении процессов творчества, если будут составлены нестандартно.

Что касается эстетико-педагогических принципов, то основополагающими для нас являются:

- принцип эстетической сущности искусства, предполагающий восприятие произведения искусства не предметно («сюжетно»), а на образной основе, с точки зрения знаковости художественного «языка»;
- принцип опоры на доминантный вид искусства с учетом получаемой специальности. В данном случае доминантными являются пространственные или пластические виды искусства — архитектура и дизайн, живопись, графика, скульптура;
- принцип взаимодействия различных видов искусств в теории и практике художественного восприятия.

В качестве методов исследования и развития «творческой», творческих способностей обучающихся использованы проблемно-поисковый, стимулирования и мотивации интереса к изучаемому материалу, интервьюирование и анкетирование, творческих и тестовых заданий, описания произведений искусства (картин-метафор, ассоциаций), а также методы эвристики.

Таковы предмет и задачи психологии художественного творчества, но разделим точку зрения Б.С.Мейлаха, который полагал, что «со временем эта дисциплина перерастет в совершенно новую — в общую теорию художественного творчества и восприятия»<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Психология процессов художественного творчества / Отв. ред. Б.С.Мейлах и Н.А. Хренов. М., 1980. С. 23.

# Глава 1. ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО КАК ФИЛОСОФСКО-ЭСТЕТИЧЕСКАЯ И ПСИХОЛОГИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА

## 1. Творчество, его сущность и виды

Изучение процесса художественного творчества является важным и вместе с тем лишь одним из многих аспектов проблем творчества в системе человеческой деятельности. В процессе творческо-преобразовательной деятельности человек творит «вторую природу», утверждает себя как «родовое существо». Представление о предметно-преобразовательной деятельности как родовой сущности человека является основой всех форм творчества в развитии культуры. Творчество и культура неразрывно связаны между собой, и эта связь осуществляется через различные виды человеческой деятельности: производство, науку, искусство и философию.

Предметом дискуссий в настоящее время выступает комплекс вопросов, связанных с интерпретацией понятий творчества, культуры, деятельности, а также с пониманием конкретных механизмов взаимосвязи между ними. Действительно, анализ наиболее распространенных и устоявшихся определений данных понятий показывает, что они не просто пересекаются по своему содержанию, но часто определяют одно через другое. Так, *творчество* рассматривается как специфическая деятельность, порождающая нечто качественно новое и отличающееся неповторимостью, оригинальностью и общественно-исторической уникальностью <sup>6</sup>. *Деятельность* трактуется как некая человеческая активная форма отношения к окружающему миру, содержанием которой выступает целесообразное изменение и преобразование мира в интересах людей <sup>7</sup>. *Культура* понимается как специфически человеческий способ организации и развития жизнедеятельности, включающий исторически определенный уровень развития общества, творческих сил и способностей человека <sup>8</sup>.

Культура характеризуется творчеством на любом этапе ее развития. Творчество осуществляется лишь в культуре и через культуру. Результаты творчества становятся достоянием (в том числе духовным) других поколений, будучи выраженными в символических формах культуры. Новизна и преемственность составляют две одинаково необходимые стороны творчества, в котором есть и преодоление, и продолжение культурных традиций. Через творчество человек осуществляет развитие культуры. Творчество специфично для человека, так как предполагает творца — субъекта творческой деятельности (в природе происходит процесс развития, а не творчество). Философско-культурологический подход предполагает «определение

---

<sup>6</sup> Советский энциклопедический словарь / Глав. ред. А.М.Прохоров. М., 1983. С. 1306.

<sup>7</sup> Сов. энц. словарь... С. 381.

<sup>8</sup> Сов. энц. словарь... С. 668.

творчества как способа самобытия человека: именно в творчестве человек утверждает, то есть формирует, воспроизводит и развивает, себя как человек»<sup>9</sup>. Это позволяет отчетливее выявить специфику творчества.

Во-первых, творчество — такой вид деятельности, который не существует вне человеческой индивидуальности. Во-вторых, творчество выступает как сфера свободы человека, как основанный на свободе способ культурной самореализации человека. В-третьих, а это самое главное, творчество есть деятельность по созданию вещей, «никогда ранее не существовавших», то есть новых ценностей. Но возникновение нового — это не простое механическое увеличение ценностей. Вхождение новой ценности в мир уже существующих ценностей происходит драматично; новое обязано доказывать свое право на существование, но, осуществив это право, новое своим бытием начинает оказывать влияние на принявший его мир<sup>10</sup>. Творческая деятельность всегда выступает как единство виртуальной\* и действительной компонент.

Творчество — элемент всякой человеческой деятельности, но традиционно выделяют те виды деятельности, которые, по существу, являются творческими, — это научная и художественная деятельность. Но и философия, и религия, и политика, и педагогика есть виды творческой деятельности.

Л.С.Выготский по этому поводу писал, что «творчество существует не только там, где создаются великие исторические произведения, но и везде, где человек воображает, комбинирует, изменяет и создает что-либо новое»<sup>11</sup>.

Виды творчества определяются характером созидательной деятельности. Свои специфические особенности имеет *научное творчество*.

Научное творчество выступает как один из наиболее квалифицированных видов человеческого труда, требующего длительной подготовки, эрудиции и интеллектуальных способностей. Характер подобного труда порождает повышенные требования к человеку с точки зрения его задатков и черт психики. Исследовательская работа невозможна без таланта ученого, тонкой наблюдательности, воли, способности думать и работать в одном направлении, большой работоспособности, критического склада ума, интуиции и подвижности.

Творчество научное — деятельность, направленная на производство нового знания о природе, обществе и мышлении, которое получает социальную апробацию и входит в систему науки. В.В.Быков определяет научное творчество как деятельность человека, результатом которой должно быть создание новых конструкций, не копирующих предметы природы или

---

<sup>9</sup> Давыдова Г.А. Творчество и диалектика. М., 1976. С. 22.

<sup>10</sup> Цит. по кн.: Пивоваров Д.В., Медведев А.В. История и философия религии. Екатеринбург, 2000. С. 222, 223.

\*Виртуальный (ср. лат. *virtualis*) — возможный; такой, который может и должен проявиться при определенных условиях.

<sup>11</sup> Выготский Л.С. Воображение и творчество в детском возрасте. М., 1967. С.6.

элементы их строения; установление и описание элементов строения природных тел и процессов»<sup>12</sup>.

Проблемы научного творчества разрабатываются философией, психологией, историей, науковедением, а в некоторых аспектах — кибернетикой, эвристикой и другими дисциплинами.

Наука познает мир в форме законов, понятий, категорий. Гносеологическая функция науки представлена в деятельности ученого и отражает механизм производства знаний. Познавательная деятельность ученого включает мыслительную деятельность, различные взаимодействия с предметами и средствами познаний. *При этом построение гипотез, постановка познавательных задач (гносеологических, методологических, логических), конструирование исследовательских актов, разработка экспериментальных методов и других логических систем, создание и доказательства теории, концепции являются обязательными компонентами научного творчества.*

М.Вертгеймер провел несколько специальных интервью С.А.Эйнштейном с целью выяснить психологические особенности его работы над теорией относительности.

«В течение этих лет, — сказал Эйнштейн, — имелось чувство направления, движения вперед по направлению к чему-то конкретному. Очень трудно, конечно, выразить это чувство в словах, но оно, безусловно, имелось, и оно должно быть отграничено от последующих размышлений и рациональной формы решения. Конечно, позади этого направления всегда имелось нечто логическое, но я имел его ... в зрительной форме»<sup>13</sup>.

Высказывания Эйнштейна свидетельствуют об устремленности мысли ученого к цели, которая им самим скорее *чувствуется*, чем отчетливо осознается. Ученый говорит о «чувстве направления», о том, что движение к возможному результату направлялось своеобразным психическим процессом, над которым «всегда имелось нечто логическое». Поле психологии научного творчества, с точки зрения М.Г.Ярошевского, «область переходов от одних форм к другим, которые не могут совершаться нигде, кроме как «внутри субъекта». Но его внутренняя жизнь есть опосредованное логикой развития науки общение с предметным миром»<sup>14</sup>.

Объектом нашего изучения является *творчество художественное*. И научный, и художественный аспекты познания — одинаково важные способы постижения действительности. Однако познавательная ситуация для художника и логически, и психологически иная, нежели для ученого.

Ученый в любом явлении ищет объективные связи и закономерности, многократно перепроверя себя, чтобы исключить возможность влияния на

---

<sup>12</sup> Быков В.В. Методы науки и научное творчество // Научное творчество. М., 1969. С. 234.

<sup>13</sup> Ярошевский М.Г. О трех способах интерпретации научного творчества // Научное творчество. М., 1969.

<sup>14</sup> Ярошевский М.Г. О трех способах интерпретации... С. 140.

результат исследования случайных факторов (в частности, субъективных — связанных с настроением, состоянием, пристрастиями самого исследователя). То есть он исходит в своем творчестве из специального внеличного опыта и стремится получить «сверхчувственное» содержание. Художник исходит из своего личного опыта, всегда выявляет и подчеркивает в творчестве именно свое настроение, состояние, свои пристрастия, выразившиеся по отношению к объекту художественного изображения. Художественное творчество в отличие от научного является особым *личностным отражением*. Специфической формой познания в художественном творчестве, то есть особым средством воплощения размышлений и переживаний о мире, является художественный образ. *Художественный образ — универсальная форма художественного мышления.*

Если научное понятие выражает абстрактное, отвлеченное знание о сущности, то художественный образ воссоздает действительность в форме конкретно-чувственного, индивидуального явления, включенного, к тому же, в круг наших интересов и влечений. Скажем, идея материнства воплощена в «Мадонне Литта» Леонардо да Винчи, идея человека-творца — во фресках плафона Сикстинской капеллы в Ватикане Микеланджело. В природе художественного творчества заключена эстетически-эмоциональная определенность. Эмоциональное и рациональное, чувственное и умопостигаемое в нем нерасторжимы, даны во взаимопроникновении: мысль выражается через эмоцию, чувство несет мысль. Но здесь возникает вопрос: ведь эмоциональное и рациональное сопровождает друг друга не только в художественном творчестве, но и в других сферах человеческой деятельности, например, в науке. Во время научного поиска ученый тоже испытывает эмоциональное возбуждение. Физик Е.Фейнберг полагает, что «не много нашлось бы людей, предпочитающих науку всему остальному», если бы исследовательская работа не отличалась эмоциональной насыщенностью. Эмоциональный элемент сопровождает ученого, сопутствует его работе, но не лежит в самой природе логических суждений и умозаключений научных истин. Эмоции лишь стимулируют и сопровождают поиск научной истины, но не влияют на ее содержание. В художественном творчестве эмоции отличаются особым качеством; они составляют внутренний нерв художественного процесса, необходимую часть его содержания. Эмоциональностью отличаются все виды художественного творчества. В.Брюсов, глава русских символистов, писал: «Мы знаем только один завет к художнику: искренность, крайнюю, последнюю. Пусть поэт творит не свои книги, а свою жизнь...»<sup>15</sup>.

Таким образом, при анализе понятия «творчество», следует исходить из двух типов мышления: абстрактно-логического (в науке) и художественно-образного (в искусстве). Оба типа мышления являются общечеловеческим достоянием. При сравнении процессов художественного и научного

---

<sup>15</sup> Брюсов В. Я. Собрание сочинений: В 7 т. М., 1976. Т. 6. С. 97 – 99.



творчества исследователи выявляют специфику того и другого, но вместе с тем обнаруживают много общего. Очевидно, творчество, в каких бы сферах оно не проявлялось, имеет общие черты. Но за общим проявляется особенность каждой конкретной сферы творчества, его теоретических обоснований.

## **2. Художественное творчество как объект исследования: история подходов и концепций**

Чтобы создать современную теорию художественного творчества, необходимо с этой целью изучить философию культуры, эстетику и теорию искусства. В настоящем разделе показаны лишь некоторые подходы и концепции художественного творчества, которые могут дать представление о специфике постановки проблемы.

Термин «художественное творчество» в современном его значении возник в XIX веке, когда слова «художник» и «творец» стали употребляться в качестве синонимов. Но, прежде чем эти слова соединились, они претерпели длительную эволюцию.

Проблема творчества интересовала людей с глубокой древности. Однако только в настоящее время она обнаруживает свой истинный смысл: творчество не является уделом избранных, а выражает существенную особенность человеческой жизнедеятельности вообще.

Впервые на особенности художественного творчества обратили внимание эллинистические мыслители, которые сравнивали художника с философом, с одной стороны, и ремесленником, с другой. Для эллинов, резко противопоставлявших физический и умственный труд, символом первого был ремесленник, символом второго — философ. Художник занимал промежуточное место. Он должен был совмещать в себе способность к самому глубокому и тонкому мышлению с виртуозным умением воплощать свои замыслы в материале.

Так, древние греки называли художниками лишь живописцев и скульпторов, но не относили к ним поэтов. Что же касается понятия «творец», то вместо него греки имели два близких понятия, хотя ни одно из них не относилось к художникам. Первое — демиург, строитель мира (Платон в «Тимее»). Второе — поэт, или тот, кто «делает» (греческое название поэзии происходит от слова «делать»). Делать (творить) — значит создавать новое, вызывать к жизни новый мир и быть свободным в деятельности от всяких законов и правил. Художник же не создает новое, а лишь воспроизводит то, что существует в природе, подражает ей, подчиняясь при этом определенным законам и правилам. На основе этого появились общеантические термины — «*techne*» («наука», «ремесло», «искусство»); «*mimesis*» («подражание»).

Ярким представителем эллинистической эстетики является Платон, который стремление человека к красоте объясняет как любовь к идее. Специфику художественного творчества он видит в способности художника, актера и

поэта к вдохновению, «одержимости», имеющим божественное начало. «И один поэт зависит от одной Музы, другой от другого. Мы обозначаем это словом «одержим», ведь Муза держит его»<sup>16</sup>. «Кто без неистовства, посланного Музами, подходит к порогу творчества в уверенности, что он благодаря одному лишь искусству станет изрядным поэтом, тот еще далек от совершенства» (Федр 245 a-b). Как происходит процесс художественного творчества обсуждается Платоном в «Ионе»\*. И поэтом, и рапсодом движет не знание, а одержимость. Поэт творит тогда, когда им овладевает вдохновение. Платон сравнивает поэта с существом «крылатым», называет его «священным». Искусство и поэта, и рапсода — это действие божественной силы, подражание сверхчувственной идее.

Платоновскую теорию подражания продолжает Аристотель. Но его *mimesis* имеет иной характер, нежели у Платона: искусство подражает бытию вещей, оно подражает природе. Искусство, по Аристотелю, — вид *тэхнэ*; *тэхнэ* же — вид *пойэсиса*. *Пойэсисом* Аристотель называет творчество, отличая его от практической деятельности. В высказывании «искусство подражает природе» речь идет прежде всего об аналогии процессов, совершающихся «по природе» и «через искусство», поскольку искусство понимается Аристотелем как творчество, а природа — как формирующий творческий принцип. Оба термина «пойэсис» и «мимесис» описывают процесс. Аристотелевское учение об искусстве как подражании тесно связано с его пониманием сущности творчества как технического, так и художественного. Его «Поэтика» является одним из первых произведений в мировой философско-эстетической литературе, посвященных художественному творчеству. В ней речь идет о словесном художественном творчестве, в частности трагедии. Но ряд принципов «Поэтики», рассмотренных Аристотелем, несомненно, носит универсальный применительно к искусству характер.

Именно в «Поэтике» Аристотель выдвигает *mimesis* в качестве общего принципа, объемлющего сферу того, что позже было названо изящным искусством, видя в подражании не только родовую его характеристику, но и источник его видовой специфики в отличие от других форм *тэхнэ*.

Предметом подражания для изящных искусств является человеческая природа; в качестве процесса выступает человеческая жизнь. Назначение искусства — познание и удовольствие, «катарсис». «*Катарсисом*» в античной эстетике определяли сущность эстетического переживания (буквальное значение этого слова — очищение). Катарсис — цель искусства, в частности трагедии, которая «путем сострадания и страха совершает очищение подобных аффектов»\* (Поэтика, 1496 b)<sup>17</sup>.

---

<sup>16</sup> Платон. Соч.: В 3 т. М., 1968–1972. Т. 1. С. 140.

\*Ион — знаменитый во времена Платона рапсод, получивший приз за исполнение поэм Гомера.

\*Аффект (лат. *affectus*) — душевное волнение, страсть.

<sup>17</sup> Цит. по кн.: Лосев А.Ф., Шестаков В.П. История эстетических категорий. М., 1965. С. 88.

Для понимания сущности катарсиса у Аристотеля большое значение имеет текст из «Политики», где рассматривается природа музыкального катарсиса. Музыка способна очищать душу от различного рода страстей: «...Аффекту, сильно действующему на психику некоторых лиц, подвержены в сущности все, причем действие отличается лишь степенью интенсивности... Все такие люди получают своего рода очищение, то есть облегчение, связанное с наслаждением» («Политика», 1342a)<sup>18</sup>. Вот собственно определение катарсиса по Аристотелю. Фактически Аристотель рассматривал катарсис как основу наслаждения, считая, что без него не может быть никаких целесообразных эмоций.

Вместе с тем необходимо указать на многозначность термина «катарсис», что явилось основой различных его трактовок в истории эстетики. Катарсис, или очищение, не есть нечто только эстетическое; он относится и к морали, и к интеллекту, и к религии, и к психологии, то есть ко всему человеку в целом.

Резюмируя основные положения эллинской эстетики об искусстве и творчестве, важно подчеркнуть, что Аристотель в противовес платоновской теории идеи рассматривал подражание как деятельность, к которой человек склонен по своей природе, полагая, что работа в искусстве требует совершенства в обладании качествами художественно-творческого воплощения, которое достигается обучением, направленным на развитие способностей и философского мышления.

Теория мимесиса Аристотеля оказала большое влияние на все дальнейшее развитие античной эстетики. Она сохраняла свое значение и в Риме. По-своему художественное подражание истолковывают Лукреций Кар, Цицерон. «Природа выше творений искусства. Никакое искусство не может подражать изобретательности природы» (Цицерон). И тем не менее именно подражание составляет одно из главных призваний человека как в жизни, так и в искусстве. «Сам же человек родился для того, чтобы созерцать мир и подражать ему» (Цицерон)<sup>19</sup>. У древних римлян понятие «творец» близко по смыслу слову «основатель».

Иначе творчество рассматривается в эпоху Средневековья. Здесь основной характеристикой творчества выступает некая метафизическая идея, стоящая над действительностью. При этом художнику вменялось в обязанность изобразить не реальную действительность, а идеальный прообраз, получивший символическое истолкование. Исходя из этого, искусство следовало бы трактовать как высшую потенцию духа, как божий дар, однако именно в средние века искусство, как никогда, было отождествлено с ремеслом.

В эпоху Возрождения, говоря о деятельности художников, начинают применять понятие «вымысел», «воображение». Леон Баттиста Альберти, утверждая, что искусство создает «природный образ», писал: «Главная заслуга

---

<sup>18</sup> Лосев А.Ф., Шестаков В.П... С. 88, 89.

<sup>19</sup> Цит. по кн.: Лосев А.Ф., Шестаков В.П... С. 210.

в этом деле заключается в вымысле»<sup>20</sup>. Рафаэль, Леонардо да Винчи, Микеланджело и др. высказывались, что художники создают образы, которых нет в природе, согласно своей идее, что живописец находит то, чего нет в природе.

Характерным произведением эстетической мысли Возрождения является «Трактат о живописи» Леонардо да Винчи, где он дает советы, каким должен быть живописец. Этой теме, тому, как должен работать, писать и ваять художник, посвящали свои труды Л.Б.Альберти, Ченинно Ченинни, А.Дюрер, в поэзии — Данте, в музыке — Царлино. Трактаты — руководства к творческой практике содержали элементы философии художественного творчества. Достоинством живописца теоретики Возрождения считают кропотливый, настойчивый труд: «... ни в ком так не ценится прилежание, как в даровитом человеке» (Л.Б.Альберти)<sup>21</sup>.

Выдвигается концепция богоравного человека: «В мощи духа созидания Человек подобен Богу, он и есть земной бог, неограниченный никакими пределами» (Пико делла Мирандола). Такая идея человека нашла воплощение в искусстве Высокого Возрождения и особенно — в творчестве Микеланджело Буонарроти.

В теории творчества XVII века разрабатываются принципы нормативной классицистической поэтики, которые сформулировал крупнейший теоретик классицизма Николя Буало Депрео в трактате в стихах «Поэтическое искусство» (1674). В основу своей концепции Буало положил культ Разума, который обусловил понимание психологии творчества: «Невероятного всегда б я избегал». Поэт должен изображать не фантастическое, а природу и общество, но при этом он обязан облагораживать предмет изображения, воплощая в искусстве универсальный и неизменный идеал, который нашел свое воплощение в прекрасном искусстве античности. Для того, чтобы создать нечто прекрасное в новое время, следует подражать античным мастерам. Шарль Перро, выпустивший четырехтомный трактат «Сравнение древних и новых в вопросах искусств и наук» (1688 – 1697), напротив, утверждал, что в творчестве, как и в жизни, существует прогресс, поэтому нет необходимости опираться на авторитет древних, на античное искусство, создавая искусство нового времени. Так разгорелся эстетический спор, получивший название «Спор древних и новых», в котором участвовали многие теоретики искусства и писатели.

В теории искусства эпохи Просвещения начинает использоваться понятие творчества, которое соединяется с понятием воображения. Так, Д.Аддисон, Вольтер и др. утверждали, что воображение является чем-то подобным творению, что настоящий поэт является творцом. Среди деятелей французского просвещения XVIII века выделяется фигура Дени Дидро, философа, искусствоведа и писателя. Многолетняя работа Дидро по

---

<sup>20</sup> История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. М., 1962. Т. 1. С. 505.

<sup>21</sup> История эстетики... Т. 1. С. 598.

критическому разбору художественных выставок — «Салоны» содержала принципиальные эстетические выводы, которые Дидро обобщил в «Афоризмах об искусстве». Основой создания художественного произведения Дидро считал подражание природе, но «во всяком подражании есть мастерство и смысл»<sup>22</sup>. Дидро приходит к осознанию значения личности художника в искусстве: «Хотя природа всего лишь одна и существует всего лишь один хороший способ подражать ей, способ, передающий ее с наибольшей силой и правдивостью, каждому художнику дозволено иметь свою манеру»<sup>23</sup>.

С новым решением вопроса мы встречаемся в немецкой классической эстетике, начало которой положил И. Кант. Он понимал творчество как деятельность идеальную, средоточие «эстетических идей». Искусство возможно как произведение гения; гениальность — это продуктивная способность. Гений необусловлен, независим ни от объекта, ни от традиции. Напротив, «через него природа дает искусству правило». Способностям гения нельзя обучить, их невозможно унаследовать. Как именно действует гений, по Канту, знать тоже невозможно, и сам гений этого не осознает. Вместе с тем И. Кант, противореча самому себе, заключает: «Итак, для изящного искусства требуется воображение, рассудок, дух и вкус». Гений, с точки зрения Канта, присущ только искусству. Гениальность проявляется как вдохновение к сочинению. Так Гомер был гений, а Ньютон — великий ум. Здесь, по Канту, различие не в степени, а в характере деятельных способностей.

Дух у Канта — это способности к самодвижению, продуктивные способности созидания, которые «стремятся за пределы опыта». И. Кант подчеркивает, что «воображение при этом действует творчески и приводит в движение способность создавать интеллектуальные идеи». Воображение гения выступает у Канта главным творческим фактором и характерным признаком гения. Оно обуславливает его оригинальность. Если вкус и рассудок воплощают дисциплину духа, то воображение — его свободу и преодоление опыта. Сила гения — в самодвижении духа<sup>24</sup>.

Проблема деятельностно-творческой природы искусства занимает видное место в трудах И. В. Гёте. Широко известна его статья «Простое подражание природе, манера, стиль», где он утверждает, что к способу простого подражания прибегают наиболее ограниченные художники; подражание сковывает субъективность художника. Художественное выражение субъективности Гёте называет «манерой». Творчество достигает высших результатов, соединяя в себе богатство объективного и субъективного. Критерием и термином, характеризующим этот уровень, является для Гёте «стиль». В статье «О правде и правдоподобию в искусстве» Гёте защищает преимущества художественного замысла. Исследуя природу фантазии, в статье «О фантазии» он пишет: «Фантазия оформляет и находит образы в

---

<sup>22</sup> Дидро Д. Собр. соч.: В 10 т. М., 1946. Т. 6. С. 546.

<sup>23</sup> Дидро Д. Собр. соч... Т. 6. С. 553.

<sup>24</sup> Кант И. Критика способности суждения / Соч.: В 6 т. М., 1966. Т. 5. С. 322, 331, 337.

форме идеи разума». Образ фантазии, происходящий от чувственного впечатления и утверждаемый при посредстве разума, является истинно творческим феноменом сознания. Фантазия художника получает у Гёте философское обоснование: это образ, несущий в себе результаты духовной деятельности художника. Одним из первых Гёте приходит к проблеме художественного метода. В статье «Мои скромные мысли о краске» Гёте спрашивает, чем же отличается художник, идущий правильным путем, от избравшего путь ложный. И отвечает: «Тем, что он обдуманно следует некоторому методу, тогда как тот легкомысленно держится той или иной манеры»<sup>25</sup>.

Фридрих Шиллер, современник Канта и Гёте, активно-созидательное назначение искусства именует «божественным творческим стремлением». Он выделяет три «мира»: первый — это сама природа, «вторая природа» — это мир, созданный обществом, третий — это мир идеала. «Творческая сила достигает идеала только тем, что отрывается от действительности, и воображение должно освободиться от чуждого закона в своей воспроизводящей действительности, прежде чем начать творческую деятельность по собственным законам»<sup>26</sup>. Дух поэта (художника) деятелен своим стремлением к идеалу. Эта деятельность проявляется в беспредельности творческого воображения: «Творение, обращенное к воображению, достигает его в безграничном»<sup>27</sup>.

Для Ф.В.Шеллинга в трактовке творчества решающую роль играет так называемая «философия тождества»: природа создается творящим Духом, искусство — духом Гения. Шеллингу принадлежит мысль о гении как о вершине, возвышающейся над временем и людьми: «Над всем своим временем в величавом одиночестве он возвышался наподобие горной вершины». Произведения искусства являются продуктом «абсолютно свободного творчества» творческой гениальности; творческий акт гения бессознателен, «безотчетен». По-новому подходит Шеллинг к наблюдению творческого процесса: воображение и фантазия являются главными его факторами. Благодаря силе воображения мир, находящийся «по ту сторону сознания», а в искусстве становящийся миром «художественного вымысла», представляется нам действительным. Произведение искусства, по Шеллингу, — это «некая бесконечность», «объективированное трансцендентное»<sup>28</sup>.

Значительный вклад в теорию творчества внес Г.-В.Ф.Гегель, который эстетику определяет как философию художественного творчества. Им разработано учение о творческой личности художника, о гении, фантазии,

---

<sup>25</sup> Гете И. В. Статьи и мысли об искусстве. М.; Л., 1936. С. 146.

<sup>26</sup> Шиллер Ф. Письма об эстетическом воспитании человека / Избр. соч.: В 8 т. М., 1950. Т. 6. С. 381, 382.

<sup>27</sup> Шиллер Ф. О наивной и сентиментальной поэзии / Собр. соч.: В 8 т. М., 1950. Т. 6. С. 434.

<sup>28</sup> Шеллинг Ф.В. Об отношении изобразительного искусства к природе // Литературные теории немецкого романтизма. Л., 1934. С. 286, 295, 298.

вдохновении, о произведении искусства. Гегель требует от художника двух родов познания: «внешней» действительности и «внутренней» жизни духа. Он исследует художественное произведение как явление, рожденное и возрожденное на почве духа. Это роскошь духа, ибо в искусстве деятельный дух человека может проявить свою свободу, то есть Гегель говорит о свободном характере творчества.

Факторами создания художественного произведения, по Гегелю, являются вдохновение и свободная фантазия: «Искусство черпает из творческой фантазии, неистощимой в своих собственных созданиях»; творчество человеческого духа выше природы. Однако он учитывает, что полет фантазии всегда граничит со случайностью, и поэтому искусство нуждается в «опоре» — на действительность, в сопровождении разума. Богатство искусства имеет своим источником индивидуальные возможности и свободу фантазии как «специфической силы» гения. Талант и гений, по Гегелю, — это проявление природной одаренности; они нуждаются в культуре мысли, познаниях, приобретении навыков. «Ум и чувства гения сами должны быть обогащены и углублены душевными переживаниями, опытом и размышлением, прежде чем он будет в состоянии создать зрелое, богатое содержанием и завершенное произведение».

Как продукт человеческой деятельности художественное произведение обращено к человеку, оно имеет «в себе цель»: «От свободной продуктивной способности человека мы ожидаем чего-то совершенно иного». Человек радуется тому, что он «порождает из самого себя». При этом Гегель допускает, что нас радует то, что сделано «естественно», но более глубокий интерес, по его мнению, вызывают те произведения, где «содержание изображено ... не только в тех формах, в которых оно является нам в своем непосредственном существовании». Произведение искусства является «чудом идеальности», которое Гегель ставит выше природы, но не противопоставляет ей. «В человеке как творящем художнике заключен целый мир содержания, которое он похитил у природы».

Гегель подчеркивает также индивидуальность художественных форм. В понимании «истинной оригинальности» произведения искусства Гегель исходит из единства объективного и субъективного. В отличие от манерности, где художник «отдается лишь своей ограниченной субъективности», у истинной оригинальности, по Гегелю, «оказываются соединенными гений и объективность» (слияние объективного и субъективного основано на самопознании абсолютного духа в искусстве)<sup>29</sup>.

В XIX веке деятельность художников и поэтов не только была признана творчеством, но только за ней и было закреплено понятие «творчество».

«Искусство XIX века родилось под знаком романтизма, — писал Лионелло Вентури, — и никогда полностью от этого идеала не отрывалось»<sup>30</sup>.

---

<sup>29</sup> Гегель Г.-В.-Ф. Эстетика: В 4 т. М., 1968. Т. 1. С. 8, 11, 12, 34, 48, 49, 172, 173, 302.

<sup>30</sup> Вентури Л. Художники нового времени / Пер. с ит. Л.Н.Бродской. М., 1956. С. 7.

В художественном творчестве романтики открыто провозгласили торжество индивидуального вкуса, «художественную эмансипацию индивидуального вкуса», по словам Ференца Листа, свободу, выражение национального «духа».

Центральное место в теории художественного творчества йенских романтиков (Шлегель, Вакенродер, Тик, Новалис) занимает концепция романтической иронии. В иронии как выражении творческой свободы художника романтики видят внутреннюю сущность современного искусства. Никакая художественная форма, никакое художественное произведение, как бы оно ни было совершенно, не может быть адекватным выражением авторской фантазии, которая всегда богаче и содержательнее любого своего создания. Свободное парение фантазии художника над своим произведением и составляет дух иронии, то есть то настроение, которое, по словам Ф.Шлегеля, «с высоты оглядывает все вещи ... включая сюда и собственное свое искусство, и добродетель, и гениальность»<sup>31</sup>.

На романтическую теорию оказала несомненное влияние философия Ф.Шеллинга, провозгласившего природу высшим образцом художественного творения. В соответствии с этим романтики требуют, чтобы творчество художника было подобно бессознательному творчеству органической природы. Они отвергают принцип подражания природе, считая, что подражание приводит к рабскому копированию действительности. В противовес рационализму эстетики классицизма они выдвигают на первый план «интеллектуальную интуицию», воображение, фантазию.

Романтики впервые указывают на тесную связь произведения искусства с личностью художника, его биографией, его духовным миром. Они считают, что индивидуальная жизнь художника должна определять не только содержание, но и форму художественного произведения. Такой наиболее адекватной формой для выражения внутреннего мира гениальной индивидуальности может быть только роман, ибо роман — это своего рода энциклопедия духовной жизни гениальной личности. Каждый человек, говорит Ф.Шлегель, «в душе своей содержит роман»<sup>32</sup>.

Центральными категориями творческого процесса у романтиков являются понятия вдохновения и иронии.

У гейдельбергских романтиков (Арним, Brentano и др.) проявляется иррационалистическая трактовка художественного творчества. Бессознательность является высшим критерием в оценке искусства.

Эстетические идеи романтизма получили систематическое выражение и развитие в учении Карла Вильгельма Фридриха Зольгера (1780 – 1819). Согласно Зольгеру, художественное творчество есть не что иное, как деятельность фантазии. В отличие от воображения, фантазия связана с деятельностью идеи, она есть «внутреннее действие идеи в духе художника».

---

<sup>31</sup> Литературная теория романтизма: Документы / Под ред., со вст. ст. и коммент. Н.Я.Берковского; пер. Т.И.Сильман, И.Я.Колубовского. Л., 1934. С. 177.

<sup>32</sup> Литературная теория романтизма... С. 183.



Зольгер различал три вида фантазии: «фантазию в узком смысле слова» (деятельность идеи как таковую), «чувственность фантазии» (то есть действительность, в которой осуществляется деятельность идеи) и, наконец, «рассудок фантазии» (то есть взаимный переход идеи и действительности друг в друга). Чувственному осуществлению фантазии соответствует в системе К.Зольгера юмор, а рассудочному — остроумие. И, наконец, состояние, при котором идея полностью растворяется в действительности, Зольгер называет иронией<sup>33</sup>. Согласно Зольгеру, всякое художественное творчество, всякое художественное произведение есть единство двух моментов: вдохновения и иронии. Посредством вдохновения идея раскрывает себя в действительности. В иронии, по мнению Зольгера, осуществляется взаимный переход друг в друга идеи и действительности.

Романтики подняли на небывалую высоту авторитет художника: он (поэт, художник) «в полном смысле слова создатель, творец» (Д.Г.Байрон). В связи с этим складывается концепция «художественного гения». Г.-В.Ф.Гегель пишет, что в Германии возник так называемый «период гениев», начало которому положили И.В.Гете и Ф.Шиллер, отбросившие уже в первых своих произведениях «все существующие тогда правила, намеренно нарушая их»<sup>34</sup>.

Труд как источник сил, муки творчества (материнское лоно бессмертных творений), беспощадная требовательность к себе, культ знаний, универсальность интересов («глубокий ум простирает свои интересы на бесконечные предметы») провозглашаются в качестве идеала творческих устремлений.

Следует коснуться теоретических воззрений Генриха Гейне, в произведениях которого рассыпано много глубоких философско-эстетических мыслей на природу художественного творчества и личность художника. Он считал, что наряду с ощущением художник познает мир и с помощью врожденного знания какого-то «зеркального подобия» природы, которое он носит в душе со дня рождения и которое помогает правильному осмыслению мира в процессе творчества. «Гений носит в душе отображение природы...; талант подражает природе и творит аналитически то, что гений создает синтетически»<sup>35</sup>. Природа дает поэту лишь случайный материал, единичные наблюдения, и только сознание поэта вносит в этот материал законный порядок, превращает хаос неорганизованных впечатлений в художественное целое. Г.Гейне верно подмечает способность художественного отбора и творческого преобразования единичных впечатлений в «гениальный синтез».

Английские романтики (Китс, Хэзлитт, Лэм) также признавали, что отличительной чертой художника должна быть не идущая от разума целеустремленность, а творческое воображение, то есть способность

---

<sup>33</sup> История эстетики: Памятники мировой эстетической мысли: В 5 т. М., 1967. Т. 3. С. 337.

<sup>34</sup> Цит. по кн.: Золотарева Л.Р. История искусств. Художественная картина мира. Караганда: Изд-во КарГУ, 1996. С. 107.

<sup>35</sup> Цит. по кн.: Золотарева Л.Р. История искусств... С. 393.

интуитивного познания подлинной сути всякого предмета. Задача воображения — познание, расширение духовных возможностей человека, необходимое для формирования независимой, смело чувствующей и мыслящей индивидуальности. Личность поэта (художника), по мнению Китса и Хэзлитта, проявляется в характере разнообразных ассоциаций. Учение об ассоциативных свойствах воображения подробнее всего разработано у Хэзлитта. Он считал, что обыденному восприятию доступен только предмет как таковой. Задача поэта сводится к тому, чтобы показать, какое множество ассоциаций воображение связывает с этим предметом под влиянием чувства (или страсти, как часто выражались романтики) и тем самым вызвать у читателей сильное движение души, заставить их увидеть предмет в новом для них свете<sup>36</sup>.

На рубеже XIX – XX веков методом художественного осмысления действительности стал символизм. Символизм — универсальное мифотворческое сознание эпохи. Философскими авторитетами неоромантиков и символистов в России были В.Соловьев и В.Иванов с их идеями о том, что «совершенное искусство в своей окончательной задаче должно воплотить абсолютный идеал не в одном воображении, а в самом деле, — должно одухотворить, пресуществить нашу действительную жизнь»<sup>37</sup>. Средством, при помощи которого художник «одухотворяет» действительность, взывает к нашему воображению, стремясь передать свой опыт, является символ как один из родов опосредованной коммуникации. Творческое кредо символизма выражает В.Брюсов в статье «Священная жертва»: «Подобно реалистам, мы признаем единственно подлежащим воплощению в искусстве: жизнь, — но тогда как они искали ее вне себя, мы обращаем взор внутрь... Выразить эти переживания, которые и суть единственная реальность, доступная нашему сознанию, — вот что стало задачей художника. И уже эта задача определила особенности формы, — столь характерная для «нового» искусства... Сознав, что предмет искусства — в глубинах чувства, в духе, пришлось изменить и метод творчества. Вот путь, приведший искусство к символу...»<sup>38</sup>.

Что касается современных направлений в теории художественного творчества, то в них наблюдается плюрализм. Это находит свое проявление в тенденциях модернизма и постмодернизма, в идее, что реализм, так или иначе, «привязан» к объективной истине, воспроизведению жизни, а авангард — подлинно свободное, независимое от действительности искусство.

В философии и культурологии разрабатываются теории, оправдывающие «свободу» творческого пространства. Наиболее видные представители западного постмодернизма — Ж.Деррида, Ж.Бодрийяр, Ж.Ф.Лиотар особенности этого направления объясняют своеобразием современного «информационного общества», с характерным для него преобладанием

---

<sup>36</sup> Цит. по кн.: Золотарева Л.Р. История искусств... С. 759.

<sup>37</sup> Соловьев В.С. Философия искусства и литературная критика / Вст. ст. Р.Гальцевой и И.Роднянской. М., 1991. С. 89.

<sup>38</sup> Брюсов В.Я. Собр. соч.: В 7 т. М., 1976. Т. 6. С. 97–99.

теоретического знания, информационных и коммуникативных технологий, а также плюрализмом, широким выбором для каждого индивида. Человеческая личность трактуется как совокупность различных возможностей, разнообразных взаимодействий, в изменчивом пространстве которых реализуются природные функции, психические побуждения, культурные программы. Тексты культуры понимаются как непрерывная текстура, сплошное сплетение знаковых систем и языковых событий<sup>39</sup>.

С 1960 – 1970-х (на Западе) и особенно с 1980-х гг. (в странах СНГ) постмодернизм занимает в теории и в реальной творческой практике ведущее место. Все более актуализируются концептуальные формы искусства: главная задача — обсуждение самой природы искусства, отказ от «видимости» — переход к концепции; использование всякий раз новых средств для необычных концепций. Один из теоретиков концептуального искусства Ханс Хааке полагал, что «в искусстве видимое не имеет большого значения, гораздо важнее понятия; то, что вы видите — просто средство передачи понятия». Другой концептуалист Сол Левит в «Тезисах о концептуальном искусстве» утверждал: «Только идеи могут быть произведениями искусства. Все идеи есть искусство». Итак, концептуалисты, осваивая знаковые системы, выдвигают «проект»<sup>40</sup>.

Размышляя над художественными процессами постмодернизма, настойчиво просится определение «пространство без критериев»: в творческом пространстве не существует критериев. Значительная часть критиков, культурологов и искусствоведов признают за новейшее искусство только работы, которые в актуальной культуре объединяются понятием *Contemporary art*: концептуальный проект, инсталляция, перформанс, визуально-виртуальные технологии, энвайронменты. Особенности *Contemporary art* — в «тотальности», в стремлении к «всеохватывающему» искусству, в стирании границ между отдельными видами художественного творчества, в интеграции различных искусств и освоении мира обыденного с целью выхода искусства за эстетические границы в жизнь, преодоления граней между искусством и действительностью, слияния искусства с процессами самой жизни. Так, в инсталляции, становясь элементом художественного замысла, вещь освобождается от своей утилитарной функции, одновременно приобретая функцию символическую.

В вопросах творчества акцент переносится на отношение «произведение — зритель»; произведение обязательно должно быть выставлено напоказ: без зрителя оно существовать не может. Происходит переход от «художественного произведения» к «художественной концепции», вызывающей самые различные представления и ассоциации. В этом смысле согласимся с культурологом А.Ордабаевым, который пишет: «Уклончивость

---

<sup>39</sup> Аполлон. Изобразительное и декоративное искусство. Архитектура: Терминологический словарь / Под общ. ред. А.М.Кантора. М., 1997. С. 467.

<sup>40</sup> Крючкова В.А. Антиискусство. Теория и практика авангардистских движений. М., 1989. С. 266.

постмодернистской тактики предоставляет права для любых интерпретаций. Создавая свой текст, прочитывая его и переживая, зритель становится соавтором художника, так как сотворчество — особенность и цель современного искусства. Постмодернизм не отражает и не отображает реальность, а творит новую, вернее несколько новых сразу»<sup>41</sup>.

Итак, в современном актуальном искусстве — и фон полемического отталкивания, и стимул творчества. Постмодернизм современной эпохи выявляет контрасты с целью культурно-творческой перспективы. История постмодернизма еще не закончена, а оценка того или иного явления в художественной культуре быстро меняется.

Краткий очерк философско-эстетических воззрений показывает, что существует множество аспектов к определению сущности художественного творчества: художественное творчество как подражание природе (Аристотель, эстетика классицизма); деятельность чисто идеальная (И.Кант); синтез сознательного и бессознательного (Ф.Шеллинг); творение духа (Гегель); выражение индивидуального вкуса и интеллектуальной интуиции (романтики); мистическая интуиция (А.Бергсон); идея (концептуалисты, Х.Хааке, С.Левит).

Для определения инвариантных признаков творчества большое значение имеет сравнительная характеристика современных исследований, посвященных разноаспектным вопросам теории художественного творчества.

Основательно вопросы художественного творчества представлены в монографии Е.С.Громова, где рассматриваются методы изучения творчества, закономерности становления творческой индивидуальности, мастерство и мотивы художественного творчества, исторический аспект исследуемой проблемы. Определение, данное автором, относительно полно отражает сущность рассматриваемого понятия: «Художественное творчество представляет собой сложнейший комплекс различных видов и типов человеческой деятельности, это своеобразное, индивидуальное, в каждом случае неповторимое единство труда умственного и физического, дискурсивного и интуитивного познания, мысли и чувства»<sup>42</sup>.

Различные аспекты природы художественного творчества — силы художественного творчества, его компоненты, динамика творческого действия анализируются в монографии Г.Л.Ермаш. Сущностью творчества автор считает деятельность, в качестве основополагающего критерия — новизну: «Творчество — это действие, направленное к созданию нового»<sup>43</sup>.

Г.А.Праздников исследует художественно-творческую деятельность как вид человеческой активности: «... в самом общем смысле активность может быть определена как способность и уровень способности той или иной

---

<sup>41</sup> Каталог художественного проекта «Вавилонская башня» / Сост. З.Терекбаева; авт. ст. Б.Барманкулова, А.Ордабаев; авт. проекта Г.Маданов. Алматы, 1998. С. 47.

<sup>42</sup> Громов Е. С. Художественное творчество. М., 1970. С. 11.

<sup>43</sup> Ермаш Е. С. Творческая природа искусства. М., 1977. С. 149.

системы к самодвижению, саморазвитию, саморегулированию»<sup>44</sup>. В его оценке сущностной характеристикой творчества является способность к самодвижению, саморазвитию, саморегулированию.

Теоретическую ценность имеют труды Ю.Б.Борева, в которых эстетика рассматривается как наука о творческом процессе и художественном мышлении, как теория и психология художественного творчества и восприятия. Автор акцентирует, что, «всесторонне исследуя общечеловеческие аспекты человеческой деятельности и искусства как ее высшую форму, эстетика не может обойти своим вниманием процесс художественного творчества и психологические его механизмы»<sup>45</sup>.

Философско-культурологическая концепция послужила фундаментом и контекстом эстетической теории творческого процесса М.С.Кагана. В недавно вышедшем университетском курсе лекций «Эстетика как философская наука» ученым с современных позиций в аспекте «культурология — антропология — аксиология» проблемно исследуется целостная структура творчества: художественно-творческий процесс — произведение искусства — художественное восприятие, являющаяся методологической программой для изучающих проблемы психологии художественного творчества (в том числе для автора настоящего издания)<sup>46</sup>.

В исследовательских подходах О.А.Кривцуна доминирует междисциплинарный анализ искусства на стыке философии, искусствоведения, культурологии, психологии. Область его научных интересов в контексте данного исследования — социокультурные и психологические факторы художественного творчества; статус художника в разных типах обществ и др. О.Кривцун выявил совокупность предпосылок и факторов, воздействующих на изменение статуса художника в истории культуры. Разработал методологию изучения процессов психической эволюции человека на материале искусства. В книге «Эстетика» ученый выделяет самостоятельный раздел «Художник», в котором он исследует следующие проблемы.

- Личность художника: эстетические и психологические измерения
- Биография художника как культурно-эстетическая проблема
- Эволюция статуса художника в истории культуры<sup>47</sup>.

Итак, концептуальный обзор показывает, что проблема природы творчества, возникшая в гуще вековых споров об искусстве, остается рассмотренной неоднозначно и является предметом исследований и дискуссий в настоящее время.

Психологии также принадлежит важное место в изучении различных видов творчества. Проблема творчества рассматривается психологами с точки зрения внутренней структуры, субъективных механизмов, интеллектуальных и

---

<sup>44</sup> Праздников Г. А. Процесс художественного творчества. Л., 1977. С. 3.

<sup>45</sup> Боров Ю. Б. Эстетика. М., 1988. С. 172.

<sup>46</sup> Каган М.С. Эстетика как философская наука. СПб., 1997. С. 283–304.

<sup>47</sup> Кривцун О.А. Эстетика. М., 2001. С. 355, 367, 380.

эмоциональных сфер творчества как деятельного процесса (Л.С.Выготский, А.Н.Леонтьев, С.Л.Рубинштейн, Я.А.Пономарев, П.М.Якобсон и др.).

Психология творчества как специальная область исследования начала складываться на рубеже XIX – XX веков. Она выростала из «теории творчества», в начале мало чем отличаясь от своей предшественницы. Вопросы «теории» и «психологии» творчества во многих работах начала XX века рассматривались совместно. Такое рассмотрение даже формально объединялось общим понятием — «теория и психология творчества». Представление о характере «теории и психологии» творчества начала XX века дает, например, монография «Введение в психологию и теорию творчества» (1923) С.О.Грузенберга, где автор рассматривает свою дисциплину изнутри ее самой<sup>48</sup>.

С.О.Грузенбергом выделено несколько типов попыток построения теории творчества.

Во-первых, *философский тип*, имеющий две разновидности: гносеологическую и метафизическую. Для первой характерно сближение с гносеологией; главная задача — познание мира в процессе художественной интуиции (Платон, А.Шопенгауэр, А.Бергсон, Н.О.Лосский и др.). Центральная проблема второй — раскрытие метафизической сущности интуиции (Сократ, Ф.Аквинский, Августин, В.С.Соловьев).

Во-вторых, *психологический тип*. Одна из разновидностей направлена на сближение с естествознанием и связана с рассмотрением проблем творческого воображения, интуитивного мышления, вдохновения и экстаза, творчества первобытных народов, толпы, детей, творчества изобретателей (эвриология), особенностей бессознательного творчества (во сне). Другая разновидность — ответвление психологии (Ломброзо, Перти, Нордау, Барин, Перэ, Мебиус, В.М.Бехтерев, Ф.Ф.Чиж и др.); проблемы этого типа — гениальность и помешательство, влияние наследственности, пола, суеверия.

В-третьих, *интуитивный тип* с эстетической и историко-литературной разновидностями. Проблема первой разновидности (которая сближается с философской) — раскрытие метафизической сущности мира в процессе художественной интуиции (Платон, Шиллер, Шопенгауэр, Шеллинг, Бергсон, Ницше и др.); ее интересуют вопросы художественной интуиции в музыке, живописи, архитектуре и ваянии, танцах и т.п., вопросы зарождения художественных образов, происхождения и строения художественных произведений, их восприятия. Вторая разновидность историко-литературная (Дильтей, А.А.Потебня, А.Н.Веселовский, Д.Н.Овсянко-Куликовский). Здесь в центре внимания оказываются народная поэзия, мифы и народные сказки, ритм в поэзии, литературные импровизации, психология читателя, зрителя.

Однако теорию творчества и вкрапленную в нее психологию С.О.Грузенберг не решился отнести к числу научных дисциплин. С его точки зрения, это, скорее, тенденциозная группировка отрывочных фактов и

---

<sup>48</sup> Пономарев Я.А. Психология творчества и педагогика. М., 1976. С. 4–6.

случайных эмпирических данных, выхваченных без всякого метода, системы и связи в области физиологии нервной системы, невропатологии, истории литературы и искусства. К этим отрывочным фактам и случайным эмпирическим данным примыкает также ряд рискованных сопоставлений и обобщений данных эстетики и словесности, а вместе с тем некоторое число более или менее тонких наблюдений, самонаблюдений, подкрепленных ссылками на автобиографические самопризнания поэтов, художников, мыслителей. В этом отношении «психология творчества» разделяла в те годы судьбу психологии как науки. Как утверждает Я.А.Пономарев, «психология творчества была наука исходного (созерцательного) типа психологического знания»<sup>49</sup>. В связи с этим показательно, что у истоков психологии творчества в России были не психологи. Она начала складываться и развиваться в 1920-х годах в трудах «потемнистов» как ответвление теории словесности, истории литературы и искусства. Предпосылкой к развитию этого направления послужили философско-лингвистические работы А.А.Потебни («Мысль и язык», 1927 и др.), изучавшего вопросы развития грамматического строя языка. Специальную направленность на изучение общих проблем психологии творчества наиболее характерно среди потемнистов выразили Д.Н.Овсяннико-Куликовский («Вопросы психологии творчества», 1902) и его ученик Б.А.Лезин — составитель и редактор сборников «Вопросы теории и психологии творчества» (1907 – 1923), вокруг которого группировались русские философы, художники, психологи.

В этих работах был намечен своего рода классический эталон психологии творчества, выделены ее узловые проблемы, ставшие затем традиционными: природа творчества и критерии творческой деятельности, методы исследования, процессы творчества, творческие способности и качества личности.

Исходя из определения искусства как сгущения мысли, последователи Потебни поставили на передний план принцип, называемый «законом экономии сил в мышлении». Творчество трактовалось как основной вид экономии мысли. Центральное звено механизма творческой деятельности связывалось с интуицией, бессознательной работой. Основным средством «экономии» считался язык, концентрирующий мысль благодаря влиянию бессознательной работы. В качестве методов исследования основополагающим признавался *метод самонаблюдения*. Как полагали потемнисты, именно он помогает судить о процессах творчества, о качествах личности творца. Особенно ценны самонаблюдения знаменитых писателей, поэтов, ученых, зафиксированные в их самопризнаниях, ответах на те или иные вопросы, во всякого рода высказываниях, анализ записных книжек и др. На основании таких источников строились обобщения.

---

<sup>49</sup> Психология творчества / Под ред. Я.А.Пономарева. М., 1990. С. 4.

*Процесс творчества* расчленяется на стадии труда, бессознательной работы и вдохновения. Вдохновение представляет собой не что иное, как «перекладывание» из бессознательной сферы в сознание уже готового вывода.

Важнейшая способность творца (художника или ученого) — гениальность. Она выражается необыкновенной концентрацией, напряженностью внимания и огромной восприимчивостью, впечатлительностью, умением видеть вещи в их сущности, даром интуиции, предчувствия, предугадывания.

Специфические качества творческой личности связывались с резко выраженной фантазией, выдумкой, уклонением в сторону от шаблона, оригинальностью, субъективностью, обширностью знаний. Характерная особенность подхода к творчеству — глобальность, нерасчлененность проблемы.

Своеобразная позиция понимания творчества представлена в трудах В.М.Бехтерева, в его взгляде на творчество с точки зрения рефлексологии. Творческую ситуацию (проблему) Бехтерев трактовал как раздражитель. Собственно творчество есть не что иное, как реакция на такой раздражитель. В своем продуктивном выражении оно выступает как результат определенной совокупности рефлексов.

Новый подъем в исследовании в психологии творчества начался с середины 1950-х годов, когда вместе с развитием экспериментальной психологии в психологию творчества проникали более активные методы получения исходных данных. Значительной вехой на этом пути стала работа А.Н.Леонтьева «Опыт экспериментального исследования мышления» (1953). Существенное своеобразие внесли исследования с использованием тестов. Время доаналитических теорий осталось позади. Исследователи начали «расспрашивать свой предмет» (использовалось анкетирование, интервьюирование), появился эксперимент. Психология творчества стала, таким образом, исследовать явления с разных сторон. Но вместе с тем появилась эмпирическая многоаспектность. Психология творчества стала превращаться в философские, социологические, логические, этические, эстетические, психологические, физиологические, педагогические, технические и прочие идеи. Это была наука промежуточного-эмпирического типа психологического знания<sup>50</sup>.

Изменение положения психологии творчества в системе научного знания тесно связано с типами социального заказа и знаний и отражает перемену роли различных наук в исследованиях творчества.

С 1960-х годов в развитии проблем творчества были сформулированы основные черты комплексного подхода (предшественника действенно преобразующего типа знания). Подход этот требовал консолидации усилий множества наук. Однако в 1970-х годах психология перестала играть ведущую роль в изучении творчества; лидерство перешло к философии и эстетике.

---

<sup>50</sup> Пономарев Я.А. Методологическое введение в психологию. М., 1983.



Психология творчества из науки, сосредоточившей в себе всю проблематику творческой деятельности, превратилась в одну из изучающих творчество как комплексную проблему.

Специфика современного состояния психологии творчества отражает доминирующие принципы и подходы к исследованию, главные направления, ведущие проблемы. Я.А.Пономарев полагает, что определение творчества «как деятельности человека, созидающей новые материальные и духовные ценности, обладающие общественной значимостью» (БСЭ), при психологическом подходе к анализу творчества явно непригодно. К числу наиболее существенных тенденций развития психологии творчества, — полагает ученый, — на сегодняшний день следует отнести постепенное вытеснение *принципа деятельности принципом взаимодействия*<sup>51</sup>.

Другой существенной и наиболее ярко выраженной сейчас тенденцией является постепенное объединение когнитивного и личностного (операционального и мотивационного, интеллектуального и личностного и т.д.) аспектов психологии творчества. В связи с этим предметом психологии творчества становится один из структурных уровней организации живой системы — психологический механизм творчества. Новшеством психологии творчества, по утверждению Я.А.Пономарева, является восстановление значимости понятия и интенсивное развитие исследований рефлексии (изучение рефлексии российскими учеными началось в 1960-х гг.). Перспективу развития ученый видит в комплексных исследованиях, где важную роль играет системный подход. Исследования Я.А.Пономарева следует считать весомым вкладом в психологию творчества; ученый утверждает понимание творчества как формы развития: «Творчество в самом широком смысле выступает как механизм развития, как взаимодействие, ведущее к развитию»<sup>52</sup>.

До сих пор остаются актуальными взгляды С.Л.Рубинштейна, который подчеркивал, что «творческой является всякая деятельность, созидающая нечто новое, оригинальное, что притом входит не только в историю развития самого творца, но и в историю развития науки, искусства и т.д.»<sup>53</sup>.

Исследование психологических механизмов творчества наиболее фундаментально дано Л.С.Выготским; его книга «Психология искусства» стала «настойной энциклопедией» психологов, а также педагогов, эстетиков, культурологов и искусствоведов. Психолог сумел открыть главный элемент художественной деятельности — ее специфический интеллектуальный механизм, вместе с тем он трактует художественное творчество как процесс, имеющий прежде всего эмоциональную природу<sup>54</sup>.

До настоящего времени несомненную ценность имеет теория психологии художественного творчества П.М.Якобсона, который анализирует творческий

---

<sup>51</sup> Психология творчества / Под ред. Я.А.Пономарева. М., 1990. С. 7–10.

<sup>52</sup> Психология творчества / Под ред. Я.А.Пономарева. М., 1990. С. 17.

<sup>53</sup> Рубинштейн С.Л. Основы общей психологии. М., 1940. С. 482.

<sup>54</sup> Выготский Л.С. Психология искусства. М., 1986. С. 265.

процесс как сложный и комплексный в психологическом отношении процесс: «В творческую деятельность, если она становится жизненным призванием, вовлечен весь человек, с присущим ему отношением к действительности, с его убеждениями и взглядами, с основным кругом его запросов и интересов, с миром его чувств и побудительных мотивов его поведения»<sup>55</sup>.

Резюме. Анализ художественного творчества как объекта исследований и выявление его инвариантных признаков с позиций философско-эстетического и психологического подходов подводит к следующему определению: **художественное творчество — это деятельность по созданию новых духовных, художественных ценностей, характеризующаяся сложными механизмами психологического процесса.** Означая деятельный процесс, совокупность творческих актов, в результате которых создаются произведения искусства, художественное творчество «на протяжении длительного времени, бывшее синонимом искусства, выходит ныне в разряд фундаментальных, ключевых понятий науки»<sup>56</sup>.

### 3. Художественное творчество в теории психоанализа

В перечне теоретических проблем, активно разрабатываемых этикой и эстетикой с начала XX века и по настоящее время, является проблема художественного творчества в свете психоанализа. Сложность исследования психоанализа заключается в необходимости рассмотрения, с одной стороны, общей теории Зигмунда Фрейда, с другой — ее модификаций в области эстетики и искусства. Изучение психоанализа предполагает широкое обращение к вопросам психологии, эстетики, культурологии, искусствознания, мифологии и т.д.

Сегодня можно достаточно детально проследить путь психоаналитической теории от философско-психологических источников (Платон, А.Шопенгауэр, Ф.Ницше) через формирование *классического психоанализа* З.Фрейда, постепенное созревание фрейдовской школы (К.Г.Юнг, А.Адлер, Э.Эриксон, О.Ранк, В.Райх) к неофрейдизму (К.Хорни, Г.Маркузе, Э.Фромм) и «эkleктическому психоанализу» (Ж.П.Сартр и др.); новым этапом в развитии психоанализа следует считать разработки Б.Фаррелла (80-е гг. XX в.).

В России психоанализ Фрейда стал достаточно широко известен с начала XX века. Ссылки на ранние работы Фрейда встречаются в трудах И.П.Павлова, А.А.Ухтомского, П.И.Карпова и других, которые рассматривали психоанализ как клиническую теорию.

---

<sup>55</sup> Якобсон П.М. Психология художественного творчества. М., 1971. С. 8.

<sup>56</sup> Праздников Г.А. Процесс художественного творчества. Л., 1977. С. 3.

Наиболее широко полемика с представителями психоанализа велась и ведется по проблемам природы бессознательных психических процессов (Ф.В.Бассин, А.Н.Леонтьев, Д.Н.Узнадзе, А.Е.Шерозия).

Особое место в истории психоанализа занимает его эстетико-искусствоведческая модификация. Первые опыты анализа фрейдовского понимания художественного творчества, интерпретации конкретных произведений искусства связаны с именами В.П.Полонского, В.М.Фриче, Л.С.Выготского; позже — с именами М.Н.Афасижева, Ю.Б.Борева, А.Г.Егорова и др.

Теоретический интерес к анализу искусствоведческих идей оправдан потому, что и сам Фрейд, и др. психоаналитики всегда уделяли значительное внимание вопросам художественного творчества. Важно акцентировать, что к числу поздних работ З.Фрейда принадлежит его книга «Неудовлетворенность культурой», которая в силу ряда причин осталась малоисследованной. Тогда как именно она дает возможность уточнить многие существенные моменты концепций Фрейда и его оппонентов.

Итак, прежде всего следует в общих чертах рассмотреть истоки, глубины психологии и структуру психоанализа З.Фрейда, создателя этого направления (1856 – 1939).

Ядро психоанализа — учение о *бессознательной сфере психики* человека. Суть теории З.Фрейда заключается в следующем: главным двигателем поведения людей, их истории и культуры являются инстинктивные, бессознательные побуждения, инстинкт самосохранения и прежде всего сексуальное влечение (обозначаемое термином «пансексуализм», перенесенный в психологию). Однако цивилизация, общество накладывают на человека множество ограничений, подавляя тем самым его влечение. «Подавленное влечение» оказывается вытесненным из сферы сознательной жизни и переходит в сферу бессознательного, не исчезая бесследно. В сфере бессознательного инстинктивные влечения объединяются в различные «комплексы», которые управляют поведением людей, сублимируясь в различные формы человеческой деятельности.

Развитие личности мыслится как столкновение между вытесненными в сферу бессознательного различными «комплексами». Поэтому основным методом психоанализа является выявление бессознательных «комплексов» и содействие осознанию их с целью преодоления внутренних конфликтов личности. Задача психиатра, психолога — заставить человека вновь пережить нереализованное желание, «подавленное влечение», вытесненное переживание, испытать «катарсис»; с этой целью можно использовать различные методы, в том числе «метод свободных ассоциаций».

Основные (ключевые) понятия психоанализа З.Фрейда, заложенные в природе человека: «либидо» как синоним сексуального влечения; позже — как синоним влечения к жизни (Эроса); «Танатос» — влечение к смерти, «агрессивное влечение»; «Эдипов комплекс», который становится одной из излюбленных версий Фрейда. Истоком появления термина «Эдипов комплекс»

послужил древнегреческий миф о фиванском царе Эдипе и его интерпретации в трагедии Софокла «Царь Эдип»<sup>57</sup>. Миф об Эдипе Фрейд пытался использовать для обоснования идеи зависимости человечества от общего наследственного бессознательного начала: в отношении Эдипа и его матери раскрывается извечная трагедия эротического влечения сына к матери и возможность формирования комплекса «отцеубийства».

Зигмундом Фрейдом впервые описан механизм сублимации. Сублимация — защитный механизм психики, представляющий собой снятие нереализованного желания, «подавленного влечения», внутреннего напряжения с помощью перенаправления энергии на достижение продуктивных целей, например, творчество. Психологи считают, что большинство выдающихся произведений являются результатом сублимации энергии от *фрустрации*\*, связанной с различными неудачами в личной жизни. З.Фрейд в качестве примера приводит Леонардо да Винчи, который создал практически невозможное для одного человека и во всем достигал совершенства. Биографический психоанализ показывает, что большинство выдающихся произведений были созданы в период, когда у их авторов была либо утрата любви, либо какое-то разочарование, невозможность встретиться с объектом любви. Нереализованное желание, энергия находили выход в творчестве. Известный английский кинорежиссер Альфред Хичкок писал, что для него единственный способ избавиться от своих страхов — снять о них фильм. «В процессе создания произведения энергия, которая тратилась ранее на сокрытие травмирующего чувства, может быть направлена на продуктивные цели»<sup>58</sup>.

Кроме того, З.Фрейд обратился к изучению сновидений, результаты которого изложил в книге «Толкование сновидений» (1900). Сценарий сновидений — не что иное, как код потаенных желаний, которые удовлетворяются в образах-символах. В книге описываются приемы построения этих образов: их сгущение в некий причудливый комплекс, замена целого частью, олицетворение. Фрейд объяснил образы сновидений как разряды аффектов. Источник энергии скрыт в бессознательном, в аффектах страха, влечениях и других переживаниях, вытесненных из дневной жизни.

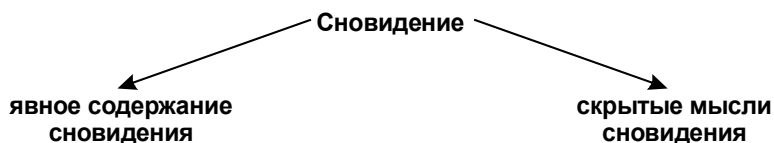
Сновидение (Traum) — душевная жизнь во время сна. Целью сновидений является устранение мешающих сну раздражителей в форме галлюцинаторного исполнения неудовлетворенных в бодрствующем состоянии желаний. Имеет явную форму выражения и скрытое за ней бессознательное содержание.

---

<sup>57</sup> Античная литература: Учеб. / Под ред. А.А.Тахо-Годи. М., 1973. С. 127–131.

\* Фрустрация (лат. *frustratio* — «обман», «неудача», «гнетное ожидание», «расстройство замыслов») — психическое состояние, возникающее в ситуации реальной или предполагаемой невозможности удовлетворения тех или иных потребностей, или, проще говоря, в ситуации несоответствия желаний имеющимся возможностям. Такая ситуация может рассматриваться как до некоторой степени травмирующая.

<sup>58</sup> Грановская Р.М. Психология в примерах. СПб., 2002. С. 154.



В ряде работ З.Фрейда, прежде всего «Я и ОНО» (1923), организация психической жизни выступает в виде модели, имеющей своими компонентами различные психические инстанции, обозначенные терминами: ОНО, Я, Сверх–Я, Я–идеал.

ОНО (es) — самая нижняя (глубинная) подструктура душевного аппарата, содержание которой бессознательно, находится в конфликтных отношениях с Я и Сверх–Я:

ОНО → бессознательное.

Я (ich) — подструктура душевной жизни, выступающая посредником между Сверх–Я и ОНО, индивидом и реальностью; подчиняется принципу реальности:

Я → сознательное.

Наряду с бессознательным и сознанием существует третья сфера — «предсознание», регулирующая взаимодействие бессознательного и сознания.

Сверх–Я (über-ich) — высшая инстанция в структуре душевной жизни; возникает с исчезновением «комплексов».

Сверх–Я — сверхсознание Я–идеал (ich-ideal) — часто употребляется как синоним Сверх–Я. Я–идеал — высшее начало в человеке<sup>59</sup>.

Итак, З.Фрейд за основу самодвижения социальной системы принял *влечение* человека. Он первый отважился на проникновение в глубины неосознаваемой душевной жизни и в этом историческое значение его психоанализа.

Особое место в психической науке отводит трудам З.Фрейда английский ученый, психолог К.Э.Изард. Оценивая исследования З.Фрейда, он пишет: «Фрейдом порождены такие эвристические конструкты, как бессознательное, динамика сновидений, развитие сознания; он ввел в научный обиход такие понятия, как «защитный механизм», «вытеснение», «подавление», «сопротивление», «перенос»... Но в рамках обозначенной нами темы особого упоминания заслуживает предложенный Фрейдом способ анализа механизмов функционирования личности. *Он открыл новую область научного познания — область человеческой мотивации*, сделал ее важной частью современной психологии и тем самым стал основоположником психодинамической традиции»<sup>60</sup>.

<sup>59</sup> Фрейд З. Психология бессознательного: Сб. произведений / Сост., науч. ред., авт. вст. ст. М.Г.Ярошевской. М., 1990. С. 425–439.

<sup>60</sup> Изард К.Э. Психология эмоций / Пер. с англ. СПб., 2000. С. 41.

Др. ученые, критически относясь к фрейдовской теории, подчеркивают, что бессознательное не противоречит сознанию, а помогает ему готовить «модели–кандидаты на уровень сознания» (Н.М.Амосов). Необходимо особо подчеркнуть, что взаимодействие *бессознательного и сознания* дает ценнейшие результаты тогда, когда перед нами яркая творческая индивидуальность. Сознательный и бессознательный моменты творчества — две нерасторжимые силы, каждая из которых вносит свою лепту в сложный и многогранный творческий процесс.

В связи с этим рассмотрим художественное творчество как объект психоаналитического исследования. Интерес представителей психоанализа к стимулам и процессу художественного творчества, к личности художника был порожден среди теоретиков 20 – 40-х годов XX века самим Фрейдом. Психоанализ биографий и творчества великих деятелей искусства, его выводы (Софокл, Еврипид, Леонардо да Винчи, Микеланджело, В.Шекспир, Ф.М.Достоевский, Т.Манн, С.Цвейг, С.Дали) произвели сильное впечатление на сторонников Фрейда, не ослабевающее и поныне. Поэтому при анализе проблемы «психоанализ и художественное творчество» следует учесть ряд моментов.

Прежде всего в качестве первоосновы необходимо выделить труды самого З.Фрейда, в настоящее время собранные в сборнике «Художник и фантазирование»<sup>61</sup>. Кроме того, психоаналитическая интерпретация художественного творчества все более пополнялась новыми именами (К.Юнг, А.Адлер, Т.Рейк, С.Фрейнберг, Ф.Александр).

Важно акцентировать, что одна из причин широкого распространения искусствоведческой модификации психоанализа — умение Фрейда увлечь своими идеями творческую интеллигенцию того времени, его личные контакты, активная переписка с выдающимися художниками и писателями XX века (например, с С.Дали, С.Цвейгом). Не следует упускать из виду, что ни одна из теоретических школ XX века не занималась так *лично* художником, стимулами его творчества, как психоанализ. Искусство рассматривается Фрейдом в определенном аспекте: его роль в психике художника и душевной жизни человека. В этом плане его взгляды образуют однородное целое с его психологией человека, метапсихологией культуры.

Прежде всего, покажем личное отношение З.Фрейда к искусству. Он был любителем классики, искусства античности и Возрождения, не принимал многие модернистские направления, хотя к сюрреализму был лоялен. Интересен следующий факт. В 1938 году, после того, как его посетил Сальвадор Дали, которого рекомендовал Фрейду его близкий друг Стефан Цвейг, стареющий ученый в письме от 20 июля сообщает писателю: «На самом деле хочу поблагодарить Вас за представление вчерашнего визионера. До сих пор я был склонен считать сюрреалистов, которые вроде бы избрали меня своим патроном, обычными лунатиками или, скажем, на 95 %

---

<sup>61</sup> Фрейд З. Художник и фантазирование / Пер. с нем. М., 1995.

«обыкновенными алкоголиками». Однако молодой испанец с его явно искренними и фанатичными глазами, с его превосходным техническим мастерством вызвал иную оценку. Было бы действительно интересно изучать с позиций психоанализа происхождение такой живописи»<sup>62</sup>. Вот что пишет сам Сальвадор Дали в своем «Дневнике»: «Позже, даже сам об этом не подозревая, я в карандашном портрете, сделанном за год до смерти Фрейда, в точности обрисовал его земную смерть. Моим основным намерением было сделать чисто морфологический рисунок гения психоанализа, а вовсе не пытаться изобразить тривиальный портрет психолога. Когда портрет был закончен, я попросил Стефана Цвейга, который был посредником в моих отношениях с Фрейдом, показать ему этот портрет и принялся с тревогой и нетерпением ждать тех замечаний, которые он мог высказать по этому поводу. Я был в высшей степени польщен его восклицанием после нашей с ним встречи: «Сроду не видывал столь совершенного прототипа испанца! Вот это фанатик!» Он сказал это Цвейгу после того, как долго и ужасно пронизательно меня допрашивал. И все-таки ответ Фрейда мне удалось узнать лишь через четыре месяца... Мне было так невтерпех, что я... спросил, какое впечатление произвел на Фрейда мой портрет. «Он ему очень понравился», — был ответ Цвейга»<sup>63</sup>.

Попытаемся проследить наиболее характерные положения психоаналитической теории искусства.

3. Фрейда прежде всего интересуют побудительные мотивы и механизмы художественного творчества. Художественное произведение выступает в анализах Фрейда как некий символ состояния психики художника, как проявление бессознательного, которое нужно осознать. Он пишет о том, что «мы должны вновь почувствовать те аффекты художника, особое состояние его психики, то, что стимулировало его к творческому акту и вновь воспроизводится в нас»<sup>64</sup>. Стимул художественного творчества Фрейд усматривал в существовании «неудовлетворенных желаний» (честолюбивые или эротические желания; жажда богатства, славы, любви). Именно эти стимулы активируют фантазию художника, задача которого заключается в том, чтобы создать искусственный мир, «сон наяву». Фрейд проводит параллель между художником и ребенком, занятым игрой, и считает, что поэт делает то же самое, что и играющее дитя: он создает мир, вносит в него много увлечения, в то же время резко отделяя его от действительности. Фрейд убежден, что *искусство* — это всего лишь наивная серьезность детства, всего лишь увлечение. «Отбросив слишком тяжелый гнет жизни», взрослый человек стремится вернуть себе «высокое наслаждение детства» (ибо человеку присуща способность вспоминать прошлое). Заменой источника прежнего наслаждения — игры — становится способность фантазировать. 3. Фрейд

---

<sup>62</sup> Фрейд З. Художник и фантазирование... С. 10.

<sup>63</sup> Дали С. Дневник одного гения. М., 1991. С. 187, 188.

<sup>64</sup> Фрейд З. Художник и фантазирование... С. 7.

акцентирует внимание на фантазии. Он сравнивает художника с «невротиком», остро ощущающего конфликты культуры, но благодаря своей высококоразвитой способности к сублимации переключающего энергию низших влечений на художественную деятельность и таким образом устанавливающего связь мира своих желаний — фантазий с реальным миром.

Завершает он рассмотрение искусства как «легкого наркоза», «мимолежного отвлечения» от тягот действительности, от внутреннего напряжения. Вместе с тем этот «легкий наркоз» неразрывно связан со страданием, и «снятие страдания» должно перейти в произведение искусства («катарсис»).

Так, различные модификации страдания — одиночество, тоска, страх смерти — становятся темами искусства, его содержательным текстом и психологическим подтекстом.

З.Фрейд своеобразно понимает основную функцию искусства как компенсаторную. В «Будущем одной иллюзии» он утверждает: «Искусство, как мы давно уже убедились, дает эрзац\* удовлетворения, компенсирующий древнейшие, до сих пор глубочайшим образом переживаемые культурные запреты, и тем самым, как ничто другое, примиряет с принесенными им жертвами. Кроме того, художественные создания, давая повод к совместному переживанию высоко ценимых ощущений, вызывают чувства идентификации, в которых так остро нуждается всякий культурный круг; служат они также и нарциссическому\* удовлетворению, когда изображают достижения данной культуры, впечатляющим образом напоминая о ее идеалах<sup>65</sup>. В качестве универсальной характеристики творчества и восприятия искусства Фрейд признавал *катарсис* как средство освобождения от психических конфликтов.

Фрейдизм, сам того не подозревая, проложил дорогу «фрейдистской истории искусств». Поиски «художественной мотивации» бессознательных факторов в творчестве величайших художников прошлого начал сам З.Фрейд в своих работах о Леонардо да Винчи, Гете, Достоевском.

Интерес к видениям, фантазиям, снам стал отличительной чертой модерна и символизма рубежа XIX – начала XX века. Нельзя обойтись без специального анализа философии бессознательного, которая оказала доминирующее значение на сюрреалистическую теорию и практику. Взгляды З.Фрейда настолько были усвоены многими лидерами сюрреализма, что превратились в их способ мышления.

По признанию классика сюрреализма С.Дали, для него мир З.Фрейда означал столько же, сколько мир Писания означал для средневековых художников или мир античной мифологии для Ренессанса. В своем «Дневнике» он писал: «Не успеваю благодарить Зигмунда Фрейда и громче прежнего славить его великие открытия»<sup>66</sup>. Психоанализ обращал

---

\* Эрзац (нем. *Ersatz* — букв. замена) — неполноценный заменитель.

\* Нарциссизм — привязанность либидо к собственному Я, как к объекту.

<sup>65</sup> Фрейд З. Будущее одной иллюзии // Сумерки богов. М., 1990. С. 103.

<sup>66</sup> Дали С. Дневник одного гения. М., 1991. С. 90.



первостепенное внимание именно на те состояния души, которые прежде всего интересовали сюрреалистов (сон, неврозы, детская ментальность, психика «первобытного» типа, то есть свободная от ограничений и запретов цивилизации).

Переход от «механических» приемов к «психическим» («психоаналитическим») захватил многих мастеров сюрреализма.

Практика «приложения» психоанализа к исследованию художественного творчества становится своеобразной традицией, влияние которой ощутимо и в наши дни. Все более увеличивается список имен художников и созданных ими произведений, подвергнутых психоаналитическому разбору (Б.Шоу, П.И.Чайковский, А.П.Чехов, Л.Н.Толстой, Н.В.Гоголь, П.Пикассо, Г.Гессе, Ф.Кафка, Д.Г.Лоуренс и др.).

Интерес к стимулам творчества, к личности ищущей, созидающей что-то новое, привнесенный в психоанализ З.Фрейдом, нашел продолжение в работах психоаналитиков разных поколений, в частности, швейцарского психоаналитика К.Г.Юнга (1875 – 1961). Он долго и активно сотрудничал с З.Фрейдом; позднее на основе ряда положений классического психоанализа выдвинул собственную теорию «глубинной психологии», бессознательного психического. С точки зрения К.Юнга, «есть мифологическая модель, являющаяся глубоко бессознательной». В противовес «личному бессознательному» Юнг разрабатывает теорию «коллективного бессознательного»: «личное бессознательное покоится на более глубоком слое, который не проистекает из личного опыта и достижений, а является врожденным». Именно этот «глубокий, надличностный» слой Юнг и называет «коллективным бессознательным». Юнг разрабатывает свою схему структуры психики; психика выступает как единство четырех универсальных элементов: внешнее сознание, внутреннее сознание, личное бессознательное, коллективное бессознательное.

Коллективное бессознательное:

- поверхностный уровень (семейное);
- средний уровень (национальное или расовое);
- глубинный уровень (общечеловеческое).

Как видим, в основе теории бессознательного Юнга лежит идея двухслойности: личный и коллективный слои бессознательного. «Коллективное бессознательное» — наиболее влиятельная, объемная, врожденная сфера психики, подчиняющая сознание.

Содержание коллективного бессознательного — это так называемые «архетипы» (гр. *первообразы*). Юнга интересовал «архетип» как некая врожденная структура; он стремился подчеркнуть бессознательную природу архетипа.

Юнг признавал, что термин «архетип» он позаимствовал у Августина и сам толковал его как «объяснительную парافразу Платона». Архетипы

«входят» в сознание не непосредственно, а в форме «коллективных образов» и символов. Число архетипальных образов огромно: мудрый старец, мать, отец и др. Архетипами Юнг считает Христа, Моисея, Будду. Именно архетипальные образы составляют основу мифологии, религии, искусства, служат основанием сновидений, фантазий, формируют воображение; в более абстрактных формах фиксируются в политике, социологии, философии.

Поскольку архетипы не сами образы, а первичные схемы образов, их психологические предпосылки, воспроизведение бессознательного, процесс мифотворчества поэтому есть не что иное, как трансформация архетипов в образы, «невольные высказывания о бессознательных душевных событиях» на языке объектов внешнего мира<sup>67</sup>. Только проникая в сознание, первообраз получает содержательную характеристику. При всей своей формальности, обобщенности архетипы «... способны впечатлять, внушать, увлекать», поскольку восходят к универсально-постоянным началам в человеческой природе. Поэтому так велика роль архетипов для художественного творчества. Тайна воздействия искусства, по Юнгу, состоит в особой способности художника почувствовать архетипические формы и точно реализовать их в своем творчестве: «Тот, кто говорит архетипами, глаголет как бы тысячей голосов... Он подымает изображаемое им из мира единократного и переходящего в сферу вечного; притом и свою личную судьбу он возвышает до всечеловеческой судьбы»<sup>68</sup>.

Хотя архетипический язык не может быть исчерпанным ни поэтическим описанием, ни научным объяснением, тем не менее Юнг пытается дать систематику архетипов, описывая, например, такие<sup>69</sup>.

«Тень» — бессознательная дочеловеческая часть психики; ее литературными выражениями Юнг считает Мефистофеля в «Фаусте» Гёте, Хёгни в «Песне о Нибелунгах», Локи в «Эдде» и др. Сюда примыкает архетип трикстера, то есть мифологический плут-озорник (отрицательный вариант культурного героя), в котором Юнг видит мифологию исключительной древности — копию недифференцированного человеческого сознания, едва покинувшего животный мир; воплощение низших черт характера в индивидуе.

«Анима» (анимус) — бессознательное начало противоположного пола в человеке, выражаемого образами двуполох существ первобытных мифов. Юнг также увязывает «анима» с китайскими «ян» (небо, светлое, мужское начало) и «инь» (земля, темное, женское начало), с дуализмом мужского и женского начал.

Архетип *Духа* (скрыт за хаосом жизни), выявляемый в таких образах как «мудрый старец», волшебник, шаман, Заратустра и т.п. Незримость этого источника заключается в авторитетном голосе, выносящем окончательное суждение (например, в сновидениях). Это преимущественно фигура «мудрого

---

<sup>67</sup> Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. / Гл. ред. С.А.Токарев. М., 1980. Т. 1. С. 110.

<sup>68</sup> Мифы народов мира... Т. 1. С. 110.

<sup>69</sup> Юнг К.Г. Душа и миф: Шесть архетипов. М., 1997. С. 215, 300, 302, 309.

старца», олицетворяющего духовный фактор. Феномен, называемый духом, универсально присутствует в предсознательной структуре человеческой души. В мифах и сказках, по словам Юнга, «старец» всегда появляется в тот момент, когда герой находится в безнадежном положении. И решение приходит в виде, в форме персонифицированной мысли — «старца», который задает вопросы или вручает талисман. Нередко архетип Духа находит свое выражение в облике животного.

Не только в сказках и сновидениях, но и в сложных жизненных ситуациях необходимо объективное вмешательство этого архетипа, что приводит к возникновению вопросов: кто? где? как? почему? Вопросы задаются для того, чтобы вызвать саморефлексию\* и мобилизовать моральные силы. В результате дается задание непосредственной ситуации, а также и ближайшей цели, приходит озарение и распутывание фатальных конфликтов.

Архетип *Матери* в ее различных вариантах (богиня и ведьма, норны и мойры, Деметра, Кибела, богородица и др.) ведет к выявлению архетипа высшего женского существа, воплощающего психологическое ощущение смены поколений, достижения бессмертия (архетипическая пара «мать–дочь»), страстного стремления к спасению, символизирующего плодородие и изобилие. Множество вариаций архетипа матери дает мифология: мать-Гея; мать, являющаяся в образе девушки в мифе о Деметре и Коре; мать-возлюбленная (миф о Кибеле и Аттисе).

Архетип *Младенца* представляет собой самое сильное и неизбывное желание самореализации, соединения бессознательного и сознательного в некой целостности.

Итак, содержание «коллективного бессознательного», по Юнгу, составляют «архетипы» — своего рода формальные схемы, прообразы развития, отражающие в символической форме (в мифах, снах, художественном творчестве) общечеловеческий опыт. Идея архетипов дала Юнгу возможность выйти на важные теоретические проблемы — типологию и теорию символов, имеющих большой теоретический смысл<sup>70</sup>.

Отдельные положения учения Юнга об архетипах оказали широкое воздействие на мысль и творчество исследователей мифа, литературоведов, философов и психологов, видных деятелей литературы и искусства (Г.Гессе, Т.Манн, Ф.Феллини). Некоторые мыслители и ученые, независимо от Юнга, подходили к понятию архетипа, например, «схема человеческого духа» у П.А.Флоренского.

От концепции архетипа как «коллективного бессознательного» перейдем к характеристике отношения К.Г.Юнга к понятию сознания. В отличие от Фрейда, отождествляющего «Я» и сознание, Юнг считает их нетождественными и вводит универсальный символ — *самость* как

---

\*Рефлексия — размышление, полное сомнений, противоречий; анализ собственного психического состояния.

<sup>70</sup> Юнг К.Г., фон Франц М.-Л., Хендерсон Дж.Л., Якоби И., Яффе А. Человек и его символы / Пер. с англ. М., 1997. С. 7.

«потенциал для интеграции общей личности». Самость — это «центр личности», центральный архетип или центр энергетического поля. Это двойное определение (центр и в то же время общность) создает некоторую трудность, но Юнг с уверенностью утверждает, что «самость — это не только центр, но и вся окружность, которая охватывает и сознательное, и бессознательное»<sup>71</sup>; это ощущение психической целостности.

Что же, по мнению Юнга, ищет самость? Ответ предполагает раскрытие смысла и цели жизни, ибо, по Юнгу, жизнь без смысла не стоит того, чтобы жить. Юнг подчеркивал, что сознание — это фактор, который дает миру смысл, и он указывал на индивидуальную природу такого смысла. Самость — источник поиска самого себя, но и одновременно цель поиска, ведь по юнговской формуле «мы бесконечны». Однако самость, как и многие понятия Юнга, принадлежит к числу сложно интерпретируемых.

Среди теоретических проблем, получивших достаточно широкое освещение в психоанализе, но до сих пор мало разработанных в мировой науке, следует выделить проблему *типологизации*. Первые попытки ее осмысления были предприняты в работах Шеллинга, Ницше, Фрейда и Юнга. Рассматривались прежде всего ее психологические и искусствоведческие аспекты.

Проблема типологии в понимании Фрейда связана прежде всего с процессами сублимации и вытеснения. Фрейд интересовали представители «вытесненного» типа, которые чаще всего имеют художественные профессии.

Как мы уже подчеркивали, механизм вытеснения помогает понять психологию художественного творчества, составляющую одну из граней фрейдовской типологии. И хотя Фрейд не ставил перед собой конкретной задачи создания эстетико-искусствоведческой модификации психоанализа, тем не менее он не мог не коснуться сложного комплекса вопросов художественного творчества, которое в значительно большей степени, чем какая-либо другая человеческая деятельность, раскрывает неповторимость индивидуально-личностного видения мира, своеобразие таких психофизиологических состояний личности, как эмоциональность, ассоциативность мышления, фантазия, интуиция, вдохновение, воображение, катарсис.

Вопросы типологии личности, поднятые Юнгом в этой связи, лишь намечены и не получили полного содержательного осмысления. Но важно отметить, что Юнг одним из первых «почувствовал» эту теоретически перспективную проблему.

Юнговская типология родилась в процессе поиска средств динамизации психики: «помимо многих индивидуальных различий человеческой психики существует также *типическое различие* и прежде всего два резко различных

---

<sup>71</sup> Цит. по кн.: Самуэлс Э. Юнг и постюнгианцы. Курс юнгианского психоанализа / Пер. с англ. М., 1997. С. 153.

типа, названные мной *типом интроверсии и типом экстраверсии*»<sup>72</sup>. «Каждый человек обладает обоими механизмами, экстраверсией и интроверсией, и только относительный перевес того или другого определяет тип. Интровертированную точку зрения можно было бы обозначить как таковую, которая при всех обстоятельствах старается личность и субъективное психологическое явление поставить выше объекта и объективного явления... Интровертированный тип отличается от экстравертированного тем, что он преимущественно ориентируется не на объект и объективно данное... но на субъективные факторы... Экстравертированная точка зрения, наоборот, ставит субъект ниже объекта, причем объекту принадлежит преобладающая ценность». В границах психоаналитической интерпретации интроверсии и экстраверсии Юнг называет четыре функции — мышление, эмоции, ощущение и интуицию. Они создают своеобразные группы людей: мечтателей, ясновидцев, фантастов и художников.

Юнг уделяет особое внимание вопросу интуитивных способностей интровертированного типа. Интуиция, считает он, наиболее тесно связана с бессознательным, она иррациональна и раскрывает особые, элитарные субъективные возможности человека. Юнг высказывает предположение, что среди других типов людей художник «должен был бы быть нормальным». Однако он не может быть «нормальным», так как способность к интуитивному овладению образом чрезвычайно отдаляет индивидуума от осязаемой действительности. И он становится загадкой даже для его непосредственного окружения. «Если он художник, — пишет Юнг, — то его искусство возвещает необыкновенные отдаленные от мира вещи, которые кричат всеми красками и которые являются в одно и то же время значительными и банальными, прекрасными и гротескными, возвышенными и причудливыми»<sup>73</sup>. Юнговские идеи типологии и интуиции не претендуют «на разрешение мировых загадок», а рассматриваются как способности, стимулирующие творческий процесс.

В заключение следует резюмировать. Типология личности и многогранность творческого процесса в теории психоанализа дают возможность анализировать врожденные и приобретенные черты художественной одаренности; художественный результат как диагностику индивидуального и коллективного опыта; сложность возможных внутренних противоречий между стимулами, мотивами, процессами творчества и его результатом, то есть действительно многоплановый и сложный круг структурных звеньев «работоспособности» психоаналитической теории.

---

<sup>72</sup> Юнг К.Г. Психологические типы. / Пер. с нем. С. Лорие. М., 1998. С. 406, 455.

<sup>73</sup> Юнг К.Г. Психологические типы... С. 488.

#### 4. Психология искусства в трудах Л.С.Выготского

Учитывая теоретическую значимость трудов Л.С.Выготского (1896–1934), следует остановиться на основных положениях его концепции психологии искусства.

В «Психологии искусства» Л.С.Выготский резюмирует свои работы 1915–1922 годов, подводит их итог\*. Он исследует психологию самого искусства и его особенностей влияния на человека — «эстетическую реакцию».

Психологию искусства нужно читать и как психологию *искусства* и как *психологию* искусства. Главный вопрос, который Л.С.Выготский ставит перед собой, имеет гораздо более общий, более широкий смысл: что делает произведение художественным, что превращает его в творение искусства? Он подходит к произведениям искусства как психолог, причем избранный им метод является аналитическим. Его замысел состоял в том, чтобы, анализируя особенности структуры художественного произведения, воссоздать структуру той реакции, той внутренней деятельности, которую оно вызывает<sup>74</sup>.

Когда Л.С.Выготский заканчивал свою работу над рукописью «Психология искусства», перед ним уже внутренне открылся новый путь в психологии, науке, которой он придавал важнейшее, ключевое значение для понимания механизма художественного творчества и для понимания специфической функции искусства<sup>75</sup>.

«Психология искусства» Л.С.Выготского — «книга творческая, и она требует творческого отношения к себе», — заключает А.Н.Леонтьев. — «Многое в книге уже отброшено временем. Но ни от какой научной книги нельзя ждать истины в последней инстанции, нельзя требовать окончательных — на все времена решений. Нельзя этого требовать и от книг Выготского. Важно другое: что труды Выготского до сих пор сохраняют научную актуальность»<sup>76</sup>.

В «Предисловии» к своей книге «Психология искусства» Л.С.Выготский пишет, что, «с одной стороны, искусствоведение все больше и больше нуждается в психологических обоснованиях. Всякое исследование по искусству всегда и непременно вынуждено пользоваться теми или иными психологическими предпосылками и данными. Без специального психологического исследования мы никогда не поймем, какие законы управляют чувствами в художественном произведении. С другой стороны, и психология, стремясь объяснить поведение в целом, не может не тяготеть к сложным проблемам эстетической реакции». В связи с этим Выготский

---

\*Авторизованное конспективное изложение книги Л.С.Выготского «Психология искусства». М., 1986.

<sup>74</sup> Леонтьев А.Н. Вст. ст. к книге Л.С.Выготского «Психология искусства» / Психология искусства. М., 1986. С. 7.

<sup>75</sup> Леонтьев А.Н... С. 11.

<sup>76</sup> Леонтьев А.Н... С. 12, 13.

смотрит на произведение искусства как на совокупность эстетических знаков, направленных к тому, чтобы возбудить в людях эмоции.

Но вопрос заключается в том, можно ли установить какие-либо психоаналитические законы воздействия искусства на человека или это оказывается невозможным, ведь анализ переживаний зрителя скрыт в бессознательной сфере психики. Поэтому психолог выдвигает новый метод психологии искусства (вслед за Мюллер-Фрейенфельсом), суть которого заключается в том, что «за основу надо попытаться взять не автора и не зрителя, а само произведение искусства». Всякое произведение искусства естественно рассматривается психологом как система раздражителей, сознательно и преднамеренно организованных с таким расчетом, чтобы вызывать эстетическую реакцию. При этом, анализируя структуру раздражителей, мы воссоздаем структуру реакции.

Общее направление своего метода Выготский выражает следующей формулой: от формы художественного произведения через функциональный анализ ее элементов и структуры к воссозданию эстетической реакции и к установлению ее общих законов. «Психология искусства», с точки зрения Л.С.Выготского, имеет дело с тремя главами теоретической психологии. Всякая теория искусства находится в зависимости от той точки зрения, которая установлена в учении о восприятии, в учении о чувстве и в учении о воображении и фантазии (выделено нами. — Л.З.). Для современной теории художественного восприятия эти положения остаются чрезвычайно актуальными.

Рассматривая искусство как познание, Л.С.Выготский ставит вопрос о восприятии любого произведения в единстве содержания и формы. Искусство начинается там, где начинается форма. Во всяком случае начальный, отправной момент, без которого понимание искусства не осуществляется вовсе, есть *эмоция* формы. Психология искусства есть психология формы. «Непонимание психологии формы было основным грехом господствующей у нас психологической теории искусства. Основной психологический факт новой теории заключается в том, что художественное произведение, если разрушить его форму, теряет свое «эстетическое действие».

Вместе с тем Выготский высказывает, что при этом нужно принять во внимание следующие два очень важных соображения: первое заключается в том, что восприятие формы в его простейшем виде не есть еще сам по себе эстетический факт. Далеко не всякое восприятие формы будет непременно актом художественным. Второе соображение не менее важно: оно исходит из самого же понятия формы и должно разъяснить нам, что и форма в ее конкретном значении не существует вне того материала, который она оформляет. То есть форма и содержание образуют единство.

В «Психологии искусства» Л.С.Выготский одним из первых открывает психологический механизм художественного познания: между житейскими историями и содержанием воспринимаемого читателем (зрителем) произведения существует явное несовпадение, можно сказать, даже

противоречие. Его суть может быть кратко определена так: на основе сопоставления воспринимаемого житейского материала (по терминологии Л.С.Выготского — «содержания») не с понятием и не с житейским образом, а с художественным эталоном («формой» — по Л.С.Выготскому) художественное познание вычлняет («преодолеывает») особое художественное содержание данного произведения.

В отличие от познания, опирающегося на логическое мышление, художественное познание одновременно выступает как познание самого себя. Это художественное самопознание, сопоставление себя с художественным образом. Познание человеком своих житейских представлений ведет к художественному преобразованию. Сама ткань художественного произведения, имеющая четкую организацию и форму, выступает как некий инструмент, с помощью которого передается его художественное содержание, результаты идеального художественного преобразования. То есть художественное познание выступает как творческий акт.

«В структуре художественного познания проблема восприятия, с точки зрения Выготского, есть одна из самых важных проблем психологии искусства, но она не есть центральная проблема, потому что сама она находится в зависимости от того решения, которое мы дадим другим вопросам, стоящим в самом центре нашей проблемы. Один из таких центральных вопросов — учение о *чувстве, воображении и фантазии*. В искусстве актом чувственного восприятия только начинается, но, конечно, не завершается реакция, и потому психологию искусства приходится начинать не с той главы, которая имеет дело обычно с элементарными эстетическими переживаниями, а с других двух проблем — чувства и воображения. Можно даже прямо сказать, что правильное понимание психологии искусства на пересечении этих двух проблем. Надо, однако, сказать, что нет в психологии глав более темных, чем эти две главы, и что именно они подвергались в последнее время наибольшей переработке и наибольшему пересмотру, хотя до сих пор, к сожалению, мы не имеем сколько-нибудь общепризнанной и законченной системы учения о чувстве и учения о фантазии». В связи с этим он анализирует теорию вчувствования, берущую начало от И.Г.Гердера и нашедшую разработку и развитие в работах В.Вундта, Т.Липпса: мы изнутри себя вносим в произведение искусства, «вчувствуем» в него те или иные чувства, которые поднимаются из самой глубины нашего существа... и связаны с самой сложной деятельностью нашего организма.

Другая психологическая теория разрабатывается В.Христансеном — теория «эмоционального тона»: важна эмоциональная реакция, которую вызывает каждый элемент произведения искусства.

Л.С.Выготский приходит к выводу, что ни одна из существующих теорий эстетического чувства не в состоянии объяснить нам той внутренней связи, которая существует между чувством и предстоящими нашему восприятию объектами; для этого нужно опереться на такие психологические системы, которые в основу объяснения кладут именно связь фантазии и чувства.



Мы могли бы сказать, что искусство есть центральная эмоция, или эмоция, разрешающаяся преимущественно в коре головного мозга. Эмоции искусства есть умные эмоции... Они разрешаются преимущественно в образах фантазии. Чувство и фантазия являются, в сущности, одним и тем же процессом, и мы вправе смотреть на фантазию, как на *центральное выражение эмоциональной реакции* (выделено нами. — Л.З.). «Мне думается, что только с этой точки зрения можно рассматривать ... искусство. Загадочное отличие художественного чувства от обычного, мне кажется, следует понимать таким образом, что это есть то же самое чувство, но разрешаемое чрезвычайно усиленной деятельностью фантазии. Таким образом, мы обретаем единство между теми... элементами, из которых складывается всякая художественная реакция. С одной стороны — созерцание, с другой — чувство, входящее в состав художественного переживания». То есть Выготский ставит вопрос о природе эстетической реакции на произведение искусства.

Самостоятельную главу своей «Психологии искусства» Л.С.Выготский посвящает проблеме *катарсиса*. Как и др. исследователи, он восходит к учению Аристотеля о катарсисе, который считал катарсис основой и театрального, и музыкального искусства и определял его как возникающее «путем сострадания и страха очищение подобных аффектов». И хотя от описания Аристотеля катарсиса сохранились лишь эти шесть слов, начиная с XVI века вплоть до нашего времени, ученые самых различных рангов, представители самых различных научных дисциплин пытаются определить, что же такое катарсис. В настоящее время в эмоциональной концепции сущности искусства как катарсиса насчитывается несколько направлений, каждое из которых имеет десятки модификаций.

Л.С.Выготский развивает теорию Аристотеля о катарсисе, хотя значение этого термина у Выготского не совпадает с тем значением, которое оно имеет у Аристотеля, а также у З.Фрейда; это, скорее, решение личностной задачи. Выготский понимает искусство как концентрацию жизни, оно исходит из определенных жизненных чувств, совершает переработку их. Суть его учения о катарсисе сводится к следующему.

Всякое художественное произведение включает в себе непременно аффективное противоречие, вызывает взаимно противоположные ряды чувств и приводит к их короткому замыканию и уничтожению. Это и можно назвать истинным эффектом художественного произведения, который мы и хотели бы определить словом катарсис.

В результате эстетическая реакция (то есть само существо акта взаимодействия человека с произведениями искусства) сводится к катарсису, мы испытываем сложный разряд чувств, их взаимное превращение, и вместо мучительных переживаний, вызываемых содержанием... мы имеем налицо высокое и просветляющее ощущение легкого дыхания. Найденная нами противоположность в строении художественной формы и содержания есть основа катарсического действия эстетической реакции.

Л.С.Выготский продолжает мысли Ф.Шиллера о действии трагической формы, который пишет, что «настоящая тайна искусства мастера заключается в том, чтобы формой уничтожить содержание; и тем больше торжество искусства, отодвигающего содержание и господствующего над ним, чем величественнее, притягательнее и соблазнительнее содержание само по себе, чем более оно со своим действием выдвигается на первый план, или же чем более зритель склонен поддаться содержанию»<sup>77</sup>. «Здесь в форме эстетического закона выражено то верное наблюдение, что всякое произведение искусства таит внутренний разлад между содержанием и формой и что именно формой достигает художник того эффекта, что содержание уничтожается, как бы погашается», — говорит Выготский.

Далее он подводит итог своим рассуждениям: «Основой эстетической реакции являются вызываемые искусством аффекты, переживаемые нами со всей реальностью и силой, но находящие в себе разряд в той деятельности фантазии, которой требует от нас всякий раз восприятие искусства. *На этом единстве чувства и фантазии и основано всякое искусство* (выделено нами. — Л.З.).

Таким образом, специфику психологии восприятия искусства Л.С.Выготский рассматривает как сложный сплав художественных эмоций, чувств, воображения и фантазии. Восприятие искусства требует «преодоления», то есть творчества: недостаточно пережить все чувства, которые владели автором, недостаточно разобраться в структуре произведения, нужно творчески преодолеть свое собственное чувство. Искусство прямо не порождает того или иного практического действия, оно только готовит организм к этому действию: «Искусство есть общественная техника чувств... оно вовлекает в круг социальной жизни самые интимные и самые личные стороны нашего существа. Правильнее было бы сказать, что чувство не становится социальным, а, напротив, оно становится личным, когда каждый из нас переживает произведение искусства, становится личным, не переставая при этом оставаться социальным». Однако Л.С.Выготский не показывает психологии автора, не учитывает психологии читателя, его мировоззрения, вкусов, обстановки.

Итак, в «Психологии искусства» Л.С.Выготский открыл важнейшие закономерности психологического механизма художественной деятельности; показал, что искусство отличается от науки своим *методом*, то есть способом переживания, психологически; это есть работа мысли, но совершенно особенного мышления; психология искусства, поскольку она есть психология формы, остается вечной и неизменной, а изменяется и развивается от поколения к поколению только употребление ее и пользование ею; заключил, что психология искусства есть акт творчества. «Акт искусства есть творческий акт и не может быть воссоздан путем чисто сознательных операций, но... самое важное в искусстве сводится к бессознательному и к творческому...

---

<sup>77</sup> Шиллер Ф. Собр. соч.: В 6 т. М., 1957. Т. 6. С. 326.

Через сознание мы проникаем в бессознательное, мы можем известным образом так организовать сознательные процессы, чтобы через них вызвать процессы бессознательные, и кто не знает, что всякий акт искусства непременно включает как свое обязательное условие предшествующие ему акты рационального познания, понимания, узнавания, ассоциации и т.п. Процесс этот ... расширяет личность, обогащает ее новыми возможностями...»<sup>78</sup>.

Философско-эстетические и психологические основания природы художественного творчества, рассмотренные в настоящей главе, позволяют перейти к исследованию специфических черт художественной одаренности, природы, таланта, процесса создания произведения искусства.

### *Контрольные вопросы*

1. Творчество, его сущность и виды
2. Соотношение деятельности, культуры и творчества
3. Специфика художественного творчества
4. Проблема творчества в античной эстетике
5. Проблема творчества в средневековой эстетике
6. Проблема творчества в эстетике Ренессанса
7. Теория творчества в эстетике классицизма
8. Теория творчества в эстетике Просвещения
9. Проблема творчества в эстетике И.Канта
10. Проблема природы творчества в эстетике И.В.Гете
11. Теория творчества Ф.Шиллера
12. Теория творчества Г.-В.Ф.Гегеля
13. Теория художественного творчества в эстетике немецких романтиков
14. Теория творчества в эстетике английских романтиков
15. Теория творчества в эстетике символизма
16. Теория творчества в эстетике постмодернизма
17. Художественное творчество в теории психоанализа
18. Побудительные мотивы и механизмы художественного творчества в психоаналитической теории З.Фрейда
19. Глубинная психология К.Г.Юнга и художественное творчество
20. Природа архетипа в теории К.Г.Юнга
21. Понятие «самость» в психологии К.Г.Юнга
22. Вопросы психологии личности в теории К.Г.Юнга
23. Психология искусства в трудах Л.С.Выготского

---

<sup>78</sup> Выготский Л. С. Психология искусства. М., 1986. С. 24, 32, 34, 38, 39, 42, 45, 47, 52, 57, 67, 79, 80, 246, 256–258, 262–264, 267–271, 313, 314, 325.



## Глава 2. СУБЪЕКТ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА

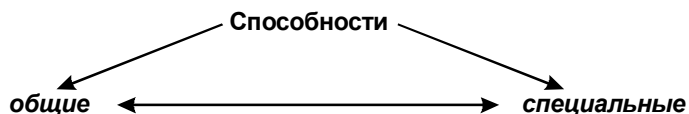
### 1. Уровни творческих predispositions: дарование, талант, гений

*Всякий ли может быть  
субъектом художественного творчества?*

Отвечая на этот вопрос, выделим уровни, характеризующие степень predispositions человека к художественному творчеству:

- способность;
- одаренность;
- талантливость;
- гениальность.

Под *способностями* следует понимать индивидуально-психологические свойства и качества личности, которые служат необходимым условием успешного выполнения конкретного вида продуктивной деятельности. Способности подразделяются на специальные и общие.



Специальные способности (от лат. *spesialis* — особый) — это способности, проявляющиеся в отдельных видах человеческой деятельности (литературные, художественные — в области изобразительных искусств, музыкальные, архитектурные и др.).

Художественной деятельностью в том или ином виде искусства в тот или иной период жизни занимаются многие с большим или меньшим успехом. Однако только художественные способности обеспечивают создание художественных ценностей, представляющих общечеловеческий интерес.

Человек, способный к художественному творчеству, обладает рядом развитых духовно-мыслительных особенностей. Американский психолог Джой Пол Гилфорд отмечает шесть таких склонностей способного художника: беглость мышления, ассоциативность, экспрессивность, умение переключаться с одного класса объектов на другой, адаптационная гибкость или оригинальность, умение придавать художественной форме необходимые очертания.

*Одаренность* — 1) качественно своеобразное сочетание способностей, обеспечивающее успешность выполнения деятельности; 2) совокупность задатков, характеристика степени выраженности и своеобразия природных predispositions способностей; 3) талантливость; наличие внутренних условий для выдающихся достижений в деятельности. Многозначность термина

«одаренность» указывает на многоаспектность проблемы целостного подхода к сфере способностей<sup>79</sup>.

*Художественная одаренность* предполагает остроту внимания к жизни, умение закреплять в памяти жизненные впечатления, извлекать их из памяти и включать в богатую систему ассоциаций и связей, диктуемых творческим воображением. Человек, художественно одаренный, создает произведения, обладающие устойчивой значимостью для данного общества на значительный период его развития.

*Талант*. Высшую степень развития способностей (прежде всего специальных) называют талантом. Талант (от гр. *talanton*) — первоначально вес, мера, затем в переносном значении — уровень способностей.

*Художественный талант* — это такое сочетание задатков и способностей, идеальных и практических сущностей сил, которые специализированы применительно к художественной деятельности.

Родиться поэтом, что значит это широко распространенное выражение? Почему мы не говорим, что тот или иной человек «родился» токарем, врачом или инженером, но утверждаем, что поэтом, композитором, живописцем нельзя стать по своему желанию, нужно им родиться? Видимо, потому, что непременным условием художественной деятельности является наличие особой творческой способности, именуемой «талантом», врожденной, а не приобретаемой способности данной личности.

«Что нужно человеку для того, чтобы писать картины (стихи)? — спрашивал В.Г.Белинский и отвечал: Чувство мысли, образованность, вдохновение и т.д. Вот что ответят вам все на подобный вопрос. По нашему мнению, всего нужнее — поэтическое призвание, художнический талант. Это главное, все другое идет своим чередом уже за ним»<sup>80</sup>.

О сущности художественного таланта рассуждали еще философы Древней Греции. Именно тогда сложились две основные концепции этой проблемы. Первая аристотелевская — «здравомыслящая»: талант — природный дар, естественная способность человека к успешному выполнению какого-либо дела. Без таланта нельзя творчески работать; но сам талант еще не обеспечивает полного успеха, природные способности нужно развивать, оттачивать. Художественная деятельность важна для общества, и ее следует всячески поощрять. Но Аристотель оставляет несколько в стороне психологию творческого процесса, в частности вопрос о вдохновении. Эти психологические «странности» творчества вошли в философско-эстетические построения Платона: вдохновение, интуиция, талант — дары божественного Эроса.

Платоновская традиция была в новое время поддержана И.Кантом: по своему происхождению гений (так он называет художника в отличие от ученого) — «природное дарование», но вместе с тем, по Канту, внутренняя

---

<sup>79</sup> Психология: Словарь / Под общ. ред. А.В.Петровского, М.Г.Ярошевского. М., 1990. С. 247, 248.

<sup>80</sup> Каган М.С. Эстетика как философская наука. СПб., 1997. С. 380.

сущность художественных способностей непознаваема. В эстетике Канта была поставлена проблема взаимосвязи и взаимодействия дискурсивного и интуитивного познания как центральная проблема художественно-эстетической деятельности. Он обосновал тезис: «способности души, соединение которых (в определенном соотношении) создает гений, — это воображение и рассудок»<sup>81</sup>.

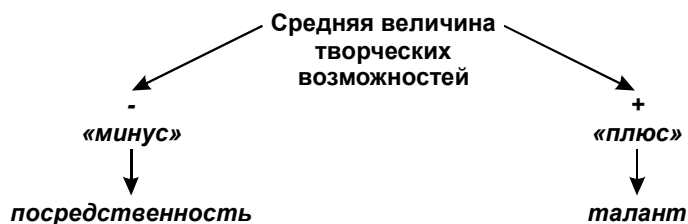
Кантовские идеи оказали сильное влияние на художественно-культурологические воззрения эстетиков, философов, психологов XIX – XX веков. Подчеркнем главное, что в послекантианской эстетике и культурологии проблема *таланта — вдохновения — интуиции* находилась в центре внимания и точки зрения разрешения получала различные.

## 2. Структура таланта

Прежде всего отметим тот факт, что талантливая личность подразумевает наличие в ее природе особого феномена — *дара*, который проявляется в конкретных свойствах человека. В конце XIX-го столетия известный английский ученый Френсис Гальтон (1822–1911), ставя в центр своего исследования именно феномен таланта, выделил сущностные, по его мнению, черты творческой личности<sup>82</sup>. Они им даны в следующей последовательности:

- природная даровитость (такие качества ума и характера, которые дают человеку возможность и способность совершать действия, высоко ценимые обществом);
- энергия (волевые качества выше средней величины);
- способность к сосредоточенной, напряженной работе.

Важно подчеркнуть, что «природная даровитость» — большое дело, но не всё, нужны еще сила воли, собранность, целеустремленность. Эти качественные черты творческой личности, по утверждению ученого, подчинены закону отклонения от средней величины творческих возможностей — в данном случае со знаком «плюс» (+). Отклонением в противоположную сторону характеризуется посредственность, а не талант.



<sup>81</sup> Кант И. О способностях души, образующих гений // Критика способности суждения [Электрон. ресурс]. – Режим доступа: <http://podelise.ru/docs/index-27617281.html?page=8>

<sup>82</sup> Гальтон Ф. Наследственность таланта. Законы и последствия. М., 1996. С. 3.

Отвергая предположение о природном равенстве между людьми, распространившееся в эпоху Просвещения, ученый ввел понятие средней величины творческих данных и закон отклонения от нее, обозначив амплитуду неравенства человеческих возможностей, заложенных самой природой.

Важнейшие личные качества, которыми должен обладать человек творческого склада, слагаемые таланта в сфере научной, исследовательской деятельности перечислил известный ученый Рем Викторович Хохлов:

- увлеченность;
- хорошая память;
- умение сосредотачиваться, уйти в себя;
- умение четко и логично формулировать свои мысли, задачи, выводы, предложения; умение просто думать о сложных вещах, рассказывать о них в терминах, понятных собеседнику;
- высокая интенсивность генерирования идей;
- тщательное их фильтрование;
- умение по отрывочным данным синтезировать общую картину;
- творческая раскованность, умение мыслить легко, без предрассудков;
- широкий научный кругозор, знакомство с научными результатами в смежных областях;
- высокая культура <sup>83</sup>.

В данном перечне качеств творческой личности талант выступает «сам по себе». Но другая сторона таланта — существование в культуре, когда он обретает черты социокультурного феномена. То есть задача — представить талант в единстве его сущности и существования.

Прежде всего нужно воспринять совет (Г.Гейне, А.Кони) рассматривать жизнь выдающихся людей как рассматривают солнце: на восходе и на закате, когда его величина видна отчетливее всего. Начало — «восход солнца»: проявление и развитие той творческой одаренности, которую каждый — кем бы он затем не стал в жизни — получает от природы, от генетических данных своих предков. Но трансформация, движение к качественной цельности таланта будет зависеть от множества факторов. Это прежде всего целенаправленное трудолюбие, работоспособность, творческая энергия.

Когда у автора двух книг о Пикассо Рафаэля Альберти спросили, сколько часов рисует Пикассо в течение дня, тот ответил: «Пикассо рисует с рождения. Сколько часов? Столько, сколько их насчитывается у него в жизни». М.А.Врубель рисовал и писал с болезненной маниакальностью. Он десятки и сотни раз переписывал свои работы, часто на одном и том же холсте возникали новые сюжеты, др. образы. Рой видений захлестывал воображение мастера.

---

<sup>83</sup> Цит. по кн.: Овчинников В.Ф. Феномен таланта в русской культуре. Калининград, 1999. С. 12, 13.



Творческую энергию следует понимать как деятельность продуктивную, предполагающую создание качественно нового, ранее неизвестного, уникального, и как репродуктивную, воспроизводящую творческий процесс в последовательном движении. Без этих двух взаимосвязанных сторон творчество как деятельность невозможно. В личностном плане продуктивный вектор сопряжен с наличием способности — интеллекта, интуиции, воображения, фантазии и др.; репродуктивный — с работоспособностью, организованной целеустремленностью.

Естественная и отнюдь не патологическая природа таланта подтверждается тем, что без большого напряженного труда, целеустремленной и упорной работы даже весьма одаренные люди не достигают уровня таланта, а тем более гения. Конечно, человек от рождения имеет определенные психофизические данные и задатки. Однако, чтобы задатки переросли в способности, нужна напряженная практическая работа в том или ином направлении. Разумеется, самый напряженный труд при отсутствии нужных задатков также не создает способности. Но и способности требуют развития, чтобы подняться на уровень таланта, а это развитие протекает только в процессе целенаправленной деятельности. Немаловажную роль в формировании таланта играют поэтому внешние условия, отношение общества и непосредственного окружения к способному человеку. Нужны благоприятные условия для перерастания художественных задатков в способности, для развития способностей, для формирования таланта в целенаправленном труде.

Талантливый человек отличается тем, что он живет, «дышит» творчеством. Н.А.Бердяев признавался: «Если бы я постоянно не реализовал себя в писании, то, вероятно, у меня произошел бы разрыв кровеносных сосудов»<sup>84</sup>.

Здесь работает *всеобщий закон творческого тяготения, закон творческого человека — выразить себя и осуществить свое предназначение.*

Талант не закрыт для других влияний, но его сущность никогда не растворяется в других, она самодостаточна.

Наивысшей степенью таланта, необыкновенной мерой одаренности является гений.

*Гениальность.* На протяжении истории человечества вершинных достижений творчества было не так много: сотня (или около этого, но не более, если речь идет о культурно-историческом контексте той или иной крупной нации); талантов — тысячи, одаренных — миллионы. Японские философы говорят, что в одном цветке больше «цветоносности», чем в ста цветках. В какой-то мере это можно отнести к гению, в котором истинно человеческое, творческое выражается с особой полнотой.

Многовековой опыт закрепил разницу между гением и талантом. «Гений делает то, что должно, талант — то, что может» (Н.Бердяев). Решающее

---

<sup>84</sup> Бердяев Н.А. Самопознание. М., 1990. С. 21.

отличие отмечено в Британской энциклопедии: «Гений отличается от таланта как количественно, так и качественно. Талант означает врожденную склонность к некоторым специальным видам деятельности... относительно быстрое и легко обретаемое особенное искусство. Гений означает больше. Он включает оригинальность, творчество и способность осмысливать и работать в сферах, ранее не исследовавшихся, и таким образом давать миру то, чрезвычайно ценное, что не могло бы иначе быть освоено»<sup>85</sup>.

Гений отличается от таланта глубинным постижением сущностных вещей, новаторским характером творчества, умением предвидеть будущее, универсализмом мировосприятия и деятельности. Гений — это творец того, что является «фундаментально новым по своей истинности, красоте и пользе» («Большая энциклопедия Ля Русса»). Однако создание нового не означает полного отречения от старого: это отрицание с «удержанием положительного». Не случайно С.Дали написал о себе: «Я действительно считаю себя спасителем современного искусства, ибо я один способен возвысить, объединить и с царственной пышностью и красотой примирить с разумом все революционные эксперименты современности, следуя великой классической традиции реализма и мистицизма»<sup>86</sup>. Ведь творить — это не только разрушать, но и сохранять.

Гениальные творческие изыскания, мысли и дела являются базисной основой понимания мироустройства, из них исходят справочные данные всех отраслей культуры. Гений открывает неизведанные пути творчества, он первооткрыватель принципиально нового и неизвестного — отсюда его оригинальность и неповторимость. Талант, обладая выдающимися способностями, идет по пути, открытому гением. Критерием гениальности служит сверхинтенсивность напряжения, неисчерпаемость творческих усилий; для гения процесс творчества тождественен смыслу жизни.

Американский психолог Р.Элберт дал следующее определение гения: «Человек, который на протяжении длительного времени выполняет огромную работу, оказывающую существенное влияние на других людей в течение многих поколений»<sup>87</sup>. Главной чертой гения является продуктивность, колоссальный объем работы в ее длительности — работоспособность, доходящая до одержимости.

Пьер Аржилье — меценат, коллекционер, историк, один из ближайших друзей Сальвадора Дали — отмечал, что «половинчатость он решительно отвергал и в большом, и в малом, считая, что во всем должна быть полнота и цельность». «Для меня в искусстве — вся сущность бытия», — писал С.Дали в своем «Дневнике». Свидетельство тому — его универсальное творческое наследие.

---

<sup>85</sup> Гончаренко Н.В. Гений в искусстве и науке. М., 1982. С. 34.

<sup>86</sup> Дали С. Дневник одного гения / Пер. с фр. Н.О.Захаровой. М., 1991. С. 72.

<sup>87</sup> Гончаренко Н. В. Гений в искусстве... С. 26.

Отличительной чертой гениев является наличие в их творчестве взаимосвязанных проблем и сверхинтенсивность генерирования творческих идей. Их открытиям и трудам суждена долговечность; они втягивают в орбиту своих идей продолжателей и единомышленников.

По мнению американских психологов Элиса Пола Торранса и Джона Льюиса Холла, особенностями гениальных личностей являются:

- «способность творить чудеса» («сверхъестественное»); внезапные вспышки озарения не противоречат логике и разуму, но лежат за пределами логически разумного;
- высокая степень проникновения в нужды и потребности других людей — так называемая эмпатия;
- ореол исключительности; его носители способны вдохновлять и внушать веру в свои силы всем, кто с ними общается;
- способность решать проблемы, которые казалось бы не поддаются логически разумному разрешению;
- наличие чувства грядущего, яркое и образное его представление, что связано с их богатой фантазией и интуицией<sup>88</sup>.

С.Дали писал о себе следующее: «Еще с отроческих лет у меня появилась патологическая уверенность, что я могу все себе позволить по той единственной причине, что меня зовут Сальвадор Дали... Меня никогда не покидает ощущение, что все, что связано с моей персоной и моей жизнью, уникально и изначально отмечено печатью избранности, цельности и вызывающей яркости...»<sup>89</sup>.

Неизменный спутник гения — дар предвидения, который обретает у него до неправдоподобия правдоподобные очертания, — *пророчество*. Пророчествуют в своем творчестве Ф.М.Достоевский, Л.Н.Толстой, В.С.Соловьев, В.И.Иванов, М.А.Врубель, П.Н.Филонов, Рембрандт и др.

В.Каверин написал о Ф.М.Достоевском: «Задачу он задавал на столетие вперед»; А.Блок называл М.Врубеля «вестником». Когда говорят о предвосхищении будущего великими мыслителями и художниками, то вполне справедливо указывают на характер новых проблем, поставленных их творчеством.

В прошлом веке и в начале XX столетия чаще всего указывали на такие способности гениальности: универсализм, или, как писал Гегель, «всеобщая способность», в отличие от специфической способности — таланта; стремление выйти за пределы существующих правил, норм и традиций; дар самому устанавливать правила. Эту способность — устанавливать правила развития искусства — И.Кант считал главным признаком гениального художника; его отличает глубина проникновения в объект познания, умение достигать совершенства в облюбованной области творчества; способность

---

<sup>88</sup> Гончаренко Н. В. Гений в искусстве... С. 27.

<sup>89</sup> Дали С. Дневник одного гения... С. 138, 93.

«совершенно упускать из виду собственный интерес» (А.Шопенгауэр) ради более объективного познания мира; большое влияние на общество.

Гений — это умение проявлять универсализм в каждом соответственном творческом моменте, выразить «бесконечное в конечном», направить в нужный момент весь творческий потенциал в едином направлении. Одаренная личность, талант, гений — восходящие ступени интеллектуального и творческого развития человека, мера оценки его достижений. В этой триаде гений является наивысшей ступенью, венчающей и завершающей развитие творческой личности, таланта. Гений — это всегда талант, его наиболее полное и глубокое проявление: «гений без таланта — ничто» (Поль Валери). Гений — это навсегда, талант — часто на время. Гений, как бы он ни начинал, заканчивает на самой высокой ноте. И хотя она может быть не такой звонкой, как в период его «акмэ» (гр. *расцвет*), она остается высокой.

Существует распространенное мнение: талант — феномен нормального человека, а гениальность — человека аномального, страдающего патологией. Подобное мнение имело довольно широкую трактовку в книге итальянского психиатра и криминалиста Чезаре Ломброзо (1835–1909) «Гениальность и помешательство» (рус. пер.: СПб., 1892), получившей известность в Германии, Австрии, Франции, России. В ней проводится параллель между гениальностью и психиатрическими аномалиями, подкрепленная практическими наблюдениями. Ломброзо, намного опережая Фрейда, Юнга, Адлера и Ранка, предложил рассматривать психические болезни, травмы как стимулы человеческой одаренности, а единичные трагические факты тяжелых психических заболеваний художников — как некую психологическую норму. При этом им не фиксировались факты успешного художественного творчества психически здоровых людей. Главный вывод Ломброзо состоит в следующем: «Не подлежит никакому сомнению, что между помешанным во время припадка и гениальным человеком, обдумывающим и создающим свое произведение, существует полнейшее сходство»<sup>90</sup>.

Идеи Ч.Ломброзо на рубеже веков находят широкий отклик и поддержку. Так, психолог Григорий Иванович Россолимо провел подробный анализ стимулов творчества у представителей конкретных художественных профессий — драматических артистов, певцов, музыкантов, живописцев. Он попытался показать, что напряженность творческого труда обязательно приводит к истерии певцов и драматических артистов; своеобразной «платой» за талант у живописцев являются неврастения, навязчивые страхи, «комплекс ипохондрии». В процессе творчества у личности, как правило, развивается то или другое психическое расстройство. Развивая свою мысль, Г.Россолимо подчеркивает, что «люди, эстетически одаренные от природы, обладают настолько тонкой нервной организацией, что очень часто становятся жертвами более или менее тяжелых заболеваний; кроме того, мы можем установить четыре варианта соотношения между природными художественными дарованиями и состоянием

---

<sup>90</sup> Гончаренко Н.В. Гений в искусстве... С. 352.

нервной системы: 1) талантливость и дегенерация; 2) активно проявляемая талантливость и дегенерация; 3) талантливость и болезнь; 4) активно проявляемая талантливость и болезнь».

Г.И.Россолимо убежден в том, что не только природные данные личности связаны с патологической основой, но и сам процесс художественного творчества связан со сложными психопатологическими состояниями. Психолог не отрицает роли интеллекта, самокритики, сознания, которые должны содействовать возникновению образа. Но все это нужно лишь для него, чтобы не препятствовать главному в художественном творчестве процессу, его бессознательной основе — художественному трансу.

Анализируя природу художественного транса, рождающего эффект галлюцинаций, Россолимо прямо определяет художественное творчество как «патологический процесс»<sup>91</sup>.

Однако на рубеже XIX – XX веков появляются иные идеи: гениальность не аномалия, а, скорее, наоборот, норма творческого мышления, его предвосхищение. Это альтернативное мнение получило обоснование в трудах И.Павлова, В.Вернадского, в наше время — Н.Амосова, А.Брушлинского и др.

В самом деле гений кажется необычным, да он и есть явление незаурядное, яркое, непостижимое в своем творчестве. Интересен факт из биографии архитектора Гауди-и-Корнета Антонио (1852 – 1926), выдающегося представителя «пламенеющего» варианта испанского модерна: в 1877 году Гауди спроектировал монументальный фонтан для площади Каталонии, проект госпиталя и дипломный проект актового зала университета. Проект был принят большинством голосов. Примечательно, что директор Школы архитектуры заметил при этом, что не знает, вручает он диплом гению или безумцу.

Необычайность личности и психологии гения по сей день оставляет в науке дискуссионным вопрос о природе гениальности, указывая на сложность и неоднозначность этой притягательной загадки.

Охарактеризовав уровни творческих предрасположений (или проявления творческих сил), акцентируем, что одаренность, талантливость, гениальность не могут быть вычленены или классифицированы, если отсутствует представление о норме, которая является необходимой базовой основой культуры.

Поясним это в виде графической схемы.

---

<sup>91</sup> Россолимо Г.И. Искусство, больные нервы и воспитание. М., 1901. С. 12, 13.



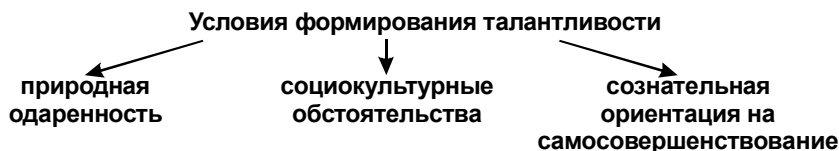
Итак, в графической схеме средняя линия творческого потенциала общества соответствует норме.

Связующим потенциалом на первом социокультурном уровне выступает талант. Талант, в отличие от гениальности, легко признается, идентифицируется обществом, и в этом смысле он каноничен и функционален. Он не вступает в конфликт со сложившейся традицией. В русской философской мысли на эти особенности таланта впервые обратил внимание Н.А.Бердяев. «В таланте, — писал он, — есть приспособленность к требованиям дифференцированной культуры, чего нет в гениальности. Гениальность с точки зрения культуры неканонична; талант — каноничен.»<sup>92</sup>. Подчеркнем: «Талант — это терпение мысли в одном направлении» (и этим также объясняется его каноничность, постоянство в выражении своей самодостаточности).

Заметим, что в эволюции культуры действуют две тенденции — талантливости и социальной усредненности (посредственности). По характеру их соотношения, по доминанте той или иной тенденции можно судить о реальном потенциале, творческих возможностях культуры, общества, народа, нации.

### 3. Факторы и условия формирования таланта

Подавляющее большинство специалистов, пишущих о талантливости, сходятся на том, что талант — это результат и природной одаренности, и благоприятных (социокультурных) обстоятельств, и сознательной ориентации человека на самосовершенствование.



<sup>92</sup> Бердяев Н.А. Философия творчества, культуры и искусства. М., 1994. Т. 1. С. 176.

Исследователи расходятся в мнениях — и часто сильно — в другом: какой из факторов определяющий, какова роль каждого? В науке этот вопрос о факторах, рождающих и формирующих талант, до сих пор продолжает оставаться предметом дискуссий.

Современная наука, пишет биолог Владимир Вениаминович Фролькис в своей книге «Старение и увеличение продолжительности жизни», «еще далека от того, чтобы понять, почему один человек гениален (талантлив. — Л.З.), а другой примитивен»<sup>93</sup>. Тем не менее исследователи высказали много интересного, нужного и поучительного, что, несомненно, можно использовать в непростом деле поиска и воспитания талантов, из среды которых может выдвинуться гений.

Итак, наследственность (природа) или воспитание?

В XX веке зарубежные ученые все больше стали писать о том, что формирование таланта (гения) — это результат двух факторов: счастливой наследственности и благоприятной среды, которая тоже часто оказывалась той же счастливой наследственностью, только полученной не от природы, а от родителей.

Талантливый человек наследует право учиться в знаменитых университетах, высокий социальный статус и прекрасную материальную обеспеченность. В наше время исследователи все больше подчеркивают роль воспитания и образования.

Ряд ученых принимает одну из концепций. Одной из таких концепций является теория генетической обусловленности (наследственности) гениальности (талантливости), развивавшаяся английским антропологом Френсисом Гальтоном. Ф.Гальтон был убежденным дарвинистом и связывал учение о наследственности с принципом естественного отбора и выживаемости вида. Все остальные факторы Гальтон или отрицал, или упоминал вскользь.

Сама идея, что талантливость (гениальность) — качество врожденное, не принадлежит Гальтону, ее высказывали многие, начиная с Платона. Гальтон пытался доказать мысль о генетической обусловленности гениальности научно, при помощи статистических методов, в частности тех, которые в более поздние времена получили название конкретно-социологических. Так, например, он разослал крупнейшим английским ученым подробную анкету, на основе которой был написан труд «Английские ученые: их природа и воспитание». Вместе с тем он пытался доказать наличие врожденных способностей не только методами статистики, анкетирования, но и экспериментально: он первый ввел в обиход науки так называемые тесты с целью доказать, что умственные способности передаются по наследству так же, как рост или цвет глаз. В 1884 году в Лондоне на международной выставке он организовал антропометрическую лабораторию (сейчас ставшую музеем), через которую прошло свыше девяти тысяч человек. Наряду с ростом, весом и т.д. у них

---

<sup>93</sup> Фолькис В. Старение и увеличение продолжительности жизни. Л., 1988. С. 147.

измерялись различные виды чувствительности, сенсорные\* качества. В дальнейшем эти испытания назывались умственными тестами (*test* — англ. — *испытание*).

Исследуя аристократические роды Англии, историю выдающихся семейств других стран на протяжении десятилетий и даже столетий, Ф. Гальтон пришел к выводу, что способности высокого уровня (талант, гений) передаются из поколения в поколение, что уровень одаренности в роду имеет тенденцию к равномерному повышению и, достигая пика, начинает снижаться в последующих поколениях, ослабевает и даже угасает. Он исследовал даровитость полководцев, государственных деятелей, ученых, поэтов, композиторов, художников. Очевидными, по мысли Гальтона, являются многочисленные факты передачи по наследству дара к живописи. В наблюдениях Гальтона названы сорок два выдающихся художника Италии и Нидерландов, в ряду которых многие отличались способностями к живописи (например, в качестве наследства талант у живописцев получили Ван Эйк, Мурильо, Корреджо). У музыкантов и художников психологическая наследственность более тесно связана с физиологической (тонкий слух, чувство цвета), чем у поэтов. Это также является одной из причин того, что поэтический дар наследуется реже.

Со временем выхода первого издания книги Ф. Гальтона «Наследственный гений» (1869; в рус. пер. — «Наследственность таланта», 1875), его выводы подвергались непрерывной и довольно острой критике. Еще современник Гальтона Альфред Один в книге «Происхождение великих людей» (Париж, 1895), вопреки утверждению талант (гений) — наследственный дар, доказывал, что экономический статус, доступ к культуре, даже место жительства являлись решающими факторами, обуславливающими развитие таланта (гения).

Есть основание поверить и в предание, что знаменитый арабский поэт одному высокопоставленному человеку, хваставшемуся благородством предков, запальчиво ответил: «Моя образованность заменяет мне генеалогию».

Слова Уильяма Шекспира, ставшие пословицей, говорят о трех типах великих людей: одни рождаются великими; др. достигают величия; на третьих величие сваливается.

Остановимся на первом положении.

Поль Сартр, конечно же, преувеличил, беспрекословно утверждая, что «детство решает всё», но, несомненно, оно решает многое. Говоря словами поэта, человек «пьет из тех чистейших рек, что в сердце с детских лет журчали» (Н. Рыленков). Детство — «утро и колыбель человечества», — писал историк Н. М. Карамзин, думая о творческих началах личности. Это и есть начало начал, «восход солнца»: от детства, родных мест, генетических данных родителей формируется потенциал будущей личности.

---

\*Сенсорный (от лат. *sensus*) — чувство, ощущение.



Исследования психологов и педагогов во многих странах и просто наблюдения детей показывают, что в детском возрасте, особенно до пяти лет, возникают корни большинства способностей, что умственные и все др. способности детей этого возраста открыты для чрезвычайно быстрого и направленного формирования. Известные советские психологи и педагоги — Л.С.Выготский, А.Н.Леонтьев, Ш.А.Амонашвили, В.А.Сухомлинский — раскрыли огромное значение первых лет воспитания и обучения для развития детских способностей, формирования таланта. Поэтому, учитывая природный дар, ближе к истине те исследователи, которые рассматривают способности к творчеству как динамичный процесс, только начинающийся в детстве и претерпевающий различные изменения на протяжении жизни.

*Факторы и условия формирования таланта:*

- природный дар, детство ↔ родители (ценностные ориентации родителей, культурный уровень семьи в целом);
- учителя ↔ образование;
- среда (школы, творческие союзы, научные коллективы);
- субкультура, в которой вращается человек;
- в целом культура и ее характер;
- принадлежность к той или иной этнической группе (у Л.Н.Гумилева — географический, климатический, ландшафтный фактор).

Укажем (по Й.Рензулли) факторы окружения, а также черты личности, которые способствуют развитию таланта:

- факторы окружения: социэкономический, личность и образование родителей, стимулирование детских интересов, положение семьи, формальное образование, роль примера для подражания, физическое здоровье или нездоровье, факторы удачи — денежное наследство, жизнь вблизи художественных музеев и т.д.;
- личные факторы: самосознание, смелость, характер, интуиция, потребность в успехе, вера в свои силы, энергия, чувство предназначения, личное обаяние, сознательная ориентация на самосовершенствование.

Как и всюду, где дело идет о развитии человека, ближайшее окружение может играть роль стимулятора или тормоза или проявлять полное безразличие (с вариантами, представляющими смешение всех этих различий). В обстановке полнейшего безразличия, равнодушия, замалчивания даже «могучий росток» может увянуть в тине застоя. Если для таланта нет условий, если самостоятельность мысли, оригинальность подхода, нестандартность решения не только не поддерживаются, но и пресекаются — в этих условиях формирование таланта надолго затягивается, а то и может не состояться вообще. Если художнику изменяет чувство истины, то вследствие этого деформируется и притупляется его художественное мастерство.

В таких условиях важно преодоление сопротивления. «Я преодолеваю — тем самым Я существую». Это значит, что, когда «Я» не может преодолеть, тем самым оно перестает существовать. Преодоление «сопротивления»

требует от творческой личности волевых качеств характера, энергии, внутренней целеустремленности, сосредоточенности, а также устойчивости интереса к тому делу, которым человек занимается. Окружение — это прежде всего люди, а также место, природная или городская среда — имеет большое значение для формирования таланта, развития творчества. Вот почему в Рим, Флоренцию, Париж всегда тянулись художники и писатели со всего мира.

Врожденный дар, социокультурные обстоятельства, окружение — важнейшие факторы, однако, не меньшее значение имеют самовоспитание, сознательная ориентация на самосовершенствование. В англоязычных странах хорошо известно понятие *selfmademan* (англ. — «человек, сделавший себя сам»), так именуют человека, достигшего всего (во всяком случае многого) собственными усилиями, личным трудом, самосовершенствованием, а не только при помощи особого дара или, скажем, богатого наследства.

Биографии многих великих талантов и гениев, если не полностью, то во многом, подтверждают убеждение, что гениальность, талантливость — в том числе результат напряженного труда, самовоспитания и самообразования и сознательной ориентации. В саморазвитии есть тот бесконечный самопоиск, «самостроительство», которые свидетельствуют об остром самоосознании себя, своей сущности, о стремлении к самосовершенствованию. «Высший гений, — отмечал И.В.Гёте, — это тот, кто все впитывает в себя, все умеет усвоить, не нанося при том ни малейшего ущерба своему подлиннику, основному назначению»<sup>94</sup>. «Моя жизнь отрегулирована, как часы», — говорил сам о себе С.Дали.

Отдельные авторы подчеркивают особую связь гения с Космосом. Жорж Матье так написал о С.Дали: «Жить — это прежде всего участвовать. Со времен Дионисия Ареопагита никто на Западе — ни Леонардо да Винчи, ни Парацельс, ни Гете, ни Ницше — не имел лучшего взаимопонимания с Космосом, чем Дали. Приобщить человека к процессам творчества, дать пищу жизни общественной и космической — такова роль художника...»

Одаренный поразительнейшим воображением, наделенный склонностью к блеску и пышности, к театральности и великолепию, а также к игре и всему священному, Дали приводит в замешательство поверхностные умы, ибо за ярким светом скрывает истины, в диалектике совпадений предпочитает диалектику аналогий. Тем, кто дает себе труд доискиваться до эзотерического, сокрытого от глаз смысла его поступков, он предстает как скромнейший и очаровательнейший волшебник, пока, наконец, их не озарит мысль, что он даже более значителен как космический гений, чем как художник»<sup>95</sup>.

Подведем итог сказанному: талант имеет не только психологическое, но и социокультурное измерение; изучение факторов и условий его формирования требует от эстетико-культурологической теории совмещения обоих углов зрения.

---

<sup>94</sup> Конради К.-О. Гёте. Жизнь и творчество: В 2 т. М., 1987. Т. 2. С. 320.

<sup>95</sup> Дали С. Дневник одного гения... С. 212.

### *Контрольные вопросы*

1. Уровни творческих предрасположений
2. Структура таланта
3. Слагаемые таланта (по Р.Хохлову)
4. Наследственность таланта в исследованиях Ф.Гальтона
5. Проблема гениальности
6. Особенности гениальной личности в концепции американских психологов Э.Торранса и Л.Холла
7. Проблема гениальности в трактовке Ч.Ломброзо и Г.Россолимо
8. Факторы и условия формирования таланта
9. Факторы и условия формирования таланта по Й.Рензулли



### Глава 3. ЛИЧНОСТНЫЕ ОСНОВАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА

#### 1. Своеобразие личности художника и творчество

Особенности деятельности, необходимой для создания произведений искусства, определяют своеобразие личности художника.

Прав М.С.Каган, утверждая, что «с тех давних пор, как теоретическая мысль включила в сферу своего исследовательского внимания художественное творчество, и по сей день она исходила из непосредственно наблюдаемого удивительного факта — отличия художника от представителей всех других сфер деятельности»<sup>96</sup>. Э.Хемингуэй, исследуя по этому поводу писательский труд, писал: «Во-первых, нужен талант, большой талант ... Потом самодисциплина ... Потом надо иметь ясное представление о том, что из всего этого получится, и надо иметь совесть ... для того, чтобы уберечься от подделки ... Требуется ум и бескорыстие, а самое главное — долготеление»<sup>97</sup>.

Прежде всего отметим тот факт, что в художественном творчестве значение природного дарования, таланта велико, как ни в одной области практической и теоретической деятельности человека. Далее подчеркнем, что это должна быть творческая личность, обладающая всем многообразием способностей, которых требует художественное творчество.

Так, многообразие воистину персонифицируется в творческой личности мастеров итальянского Возрождения. Известно, что Джотто ди Бондоне (1266/67–1337) занимался живописью, скульптурой, архитектурой; пробовал свои силы в поэзии. В круг творческих интересов Леона Баттиста Альберти (1401–1472) — энциклопедиста-теоретика входили математика, механика, картография, философия, этика, эстетика, педагогика, теория архитектуры, живописи и ваяния, а также литература и архитектурная практика.

Три титана Высокого Возрождения — Рафаэль, Микеланджело, Леонардо да Винчи — обладали художественной многогранностью, а гений Леонардо да Винчи интегрировал в себе многогранность и научную.

На рубеже XIX – XX веков, осмысливая личность в русской культуре «серебряного века», А.Блок скажет о М.А.Врубеле: «Среди новых художников нет таких мощных, как Врубель».

«Врубель стал крупнейшим живописцем и декоратором своей эпохи, но он мог быть не менее значительным архитектором, скульптором, костюмером, мебельщиком, ювелиром, гончаром; ему в высшей мере была доступна вся широкая гамма пластических искусств, и он обладал тончайшей эстетической восприимчивостью ко всем другим искусствам, к литературе и музыке в особенности; он мог быть выдающимся режиссером грандиозных театральных

---

<sup>96</sup> Каган М.С. Эстетика как философская наука. СПб., 1997. С. 377.

<sup>97</sup> Хемингуэй Э. Зеленые холмы Африки // Иностранная литература. 1959. № 7. С. 173.

действ и творцом архитектурно-пластических ансамблей. Эпоха Врубеля нуждалась в художниках такого универсального дарования, художниках-мудрецах, которым она могла бы доверить воплощение самой грандиозной и прекрасной мечты о слиянии — синтезе искусств; и Врубель был создан для этой культурной миссии»<sup>98</sup>.

Художник должен быть одновременно своеобразным исследователем и экспертом, оценивающим жизнь, проектировщиком духовно-практического воздействия своего произведения и самого произведения, работником не только умственного, но и физического труда, создателем уникального материального художественного предмета. *Многосторонняя одаренность* — неперенная особенность художника. Соединение в одном лице всех перечисленных способностей, достигающих высокого уровня развития, и есть проявление художественного таланта.

Талант художника выражается в его непреодолимой потребности художественного осмысления мира, в особом способе мышления и восприятия действительности — мышления и восприятия художественно-образного, умения мыслить образами. «Художниками ... становятся лишь те люди, у которых врожденные особенности строения мозга прочно и долговременно обуславливают доминирующее положение образного мышления, не утрачивающего изначальный эмоционально-проективно-интеллектуальный синкретизм. ... Когда же образное мышление является менее властным, оно оставляет художественную деятельность индивида на уровне любительской, самодеятельной»<sup>99</sup>. Высокоразвитая способность образного мышления есть сила, добывающая художественную информацию.

Художественное мышление — особая категория, требующая специального исследования. Но важно акцентировать, что оно не гомогенно (однородно), а взаимодействует с научным, философским, историческим, религиозным мышлением; включает наряду с образными компонентами понятийные элементы. Но абстрактно-логическое мышление, участвуя, несомненно, тем или иным образом в процессе творческой деятельности, не определяет ее психическое основание. Быть художником — значит обладать полученной от рождения специфической способностью образно мыслить, поэтически воспринимать мир, осуществлять его познание и его оценку в единой и целостной структуре художественных образов — структуре гносеологически-аксиологической, интеллектуально-эмоциональной, сознательно-бессознательной, абстрактно-конкретной.

Как бы мы не оценивали роль таланта и образного мышления в художественном творчестве, ими не ограничивается характер содержания данного произведения. Его объяснение требует выхода за пределы самой одаренности художника и изучения его жизненного опыта и мировоззрения.

---

<sup>98</sup> Суздалев П. К. Врубель. М., 1991. С. 307.

<sup>99</sup> Каган М.С. Эстетика как философская наука. СПб., 1997. С. 378, 379.

Говоря словами М.С.Кагана, жизненный опыт — это человеческое, сердцеведческое и обществоведческое знание художника, получаемое в ходе прямого и непосредственного участия в жизненном процессе. Поэтому художественное знание выступает не как эрудиция, а как собственный жизненный опыт, как самопознание. Самопознание как важнейший компонент познания человека и жизни вообще. Знание, получаемое в реальном опыте жизни, неразрывно связано с другой его стороной — с системой оценок реальности — с мировоззрением художника, понимаемым как совокупность взглядов (правовых, религиозных, философских, этических и эстетических), ценностных ориентаций, убеждений.

Ценностные ориентации художника концентрируются в его мировоззрении, которое обуславливает меру понимания, оценки и соответственно глубину охвата жизни, степень и масштаб ее целостного художественного воссоздания. Вполне закономерно, что творческая деятельность художника, его талант и мастерство зависят от его мировоззрения. Вместе с тем его роль в художественном творчестве не следует абсолютировать.

В контексте нашего дискурса особенно важно рассмотрение мировоззрения в системе мотивационной сферы деятельности художника. Оно позволяет уяснить, каким образом знания превращаются в убеждения творческой личности художника, воплощаясь в произведениях искусства, которые, будучи общечеловеческими, в то же время по существу являются смыслом и делом всей его жизни. Именно в этом случае мировоззрение выступает как внутреннее ядро творческого процесса. Мировоззрение на уровне убеждений всегда глубоко лично; оно есть результат напряженных собственных поисков и раздумий художника, порою длительных и драматических. Но будучи выстраданным, оно становится всеохватывающим принципом его жизни и творчества. Наглядное и яркое художественное свидетельство этому — жизненная судьба и творчество Рембрандта, Ф.Гойи, Ф.М.Достоевского, М.А.Врубеля.

Чтобы мировоззрение стало не только рациональной, но и личностной концепцией творца, в нем должны быть слиты воедино:

- мироощущение, мирозерцание, мировосприятие;
- миропонимание (анализ, оценка);
- мироотношение (сопричастность) как непосредственная связь с миром и человеком.

Такая органичность мировоззрения подтверждается и в рамках аксиологического (ценностного) подхода. Мировоззрение художника — это его знание о мире, о человеке, о себе, его миропонимание и мироотношение, психология и нравственность. Мировоззрение влияет на творческий процесс главным образом через посредство *мироощущения*, через его «теоретические чувства», умонастроения, симпатии, волевые импульсы, идеалы. С точки зрения Л.А.Закса, «мироощущение — субъективная квинтэссенция,

обобщенное и в то же время живое, непосредственное средоточие и выражение духовно-ценностной позиции людей по отношению к миру»<sup>100</sup>.

Рассматривая мировоззрение с этих позиций, следует выделить роль эстетического идеала художника, концентрирующего в себе высшие цели жизнетворчества. Эстетический идеал\* есть высочайшая степень синтеза и обобщения, но обобщения художественно-эстетического, не превращающегося в научную абстракцию, а сохраняющего наглядный, конкретно-чувственный характер. Он становится высшим критерием эмоциональной эстетической оценки всех дальнейших эстетических впечатлений, тем «магическим кристаллом», через который художник рассматривает и оценивает отображаемую им действительность.

Эстетический идеал является организующим центром художественного произведения; он концентрирует все его содержательные и формальные компоненты, переводит их в специфически художественно-эстетический идеал.

Выше отмечалось, что в основе мировоззрения подлинного художника лежит то, что им пережито, прошло через весь его личный жизненный опыт, всю совокупность его размышлений и переживаний. К этому можно добавить, что его мировоззрение, пропитанное художественно-эстетическим идеалом, предстает как мысленная модель совершенства, которая стала поистине смыслом жизни художника и которую он, со всей страстностью творческой природы, стремится воплотить в образ искусства — словесный, живописный, архитектурный, музыкальный, кинематографический.

Исходя из вышеизложенного, подведем итоги. Поскольку в творческом сознании каждого художника по-своему сочетаются и вступают в оригинальные связи различные элементы мышления — понятийные и образные элементы осмысленного мировоззренческого опыта, интуиции и фантазии (о чем пойдет речь далее), словесно-логической, зрительной и эмоциональной памяти, ассоциативности и т.д., типы художественного мышления можно квалифицировать следующим образом:

- *художественно-аналитический тип*, отличающийся единством «идеи» и «образа», аналитического и конкретно-чувственных элементов, что характерно для художников и писателей-реалистов;
- *субъективно-экспрессивный*, когда, например, у романтиков чувственно-эмоциональная окраска изображения преобладает над относительно слабой аналитической тенденцией — «эмоцио» над «рацио»;
- *рационалистический тип*, особенно отчетливо проявлявшийся в классицизме с его перевесом «идеи» над «образом» — «рацио» над «эмоцио».

---

<sup>100</sup> Закс Л.А. Художественное сознание. Свердловск, 1990. С. 146.

\*Идеал (фр. *ideal* < гр. *idea* — идея, понятие, представление) — совершенство; совершенный образец чего-либо; высшая конечная цель стремлений, деятельности.

Перефразируя Б.С.Мейлаха, акцентируем, что «эта классификация не является жесткой, есть промежуточные и переходные типы мышления, тем не менее, исходя из процессов творчества различных писателей (художников. — Л.З.), мы получаем возможность охарактеризовать те или иные творческие методы не только по результатам работы — законченным произведениям; мы проникаем в само формирование этих методов, в живую динамику творческой деятельности»<sup>101</sup>.

## 2. Психологические механизмы художественного творчества

Личностные основания художественного творчества логически подводят к истолкованию его психологических механизмов, а именно: чувств и эмоций, внимания, памяти, фантазии и воображения, интуиции и вдохновения, сознания и подсознания, волевых моментов и т.п. Психологические механизмы составляют движущую силу творческого процесса.

*Чувства и эмоции.* Говоря о психологических механизмах художественного творчества, необходимо показать значение чувств и эмоций, «чувственных впечатлений». Прежде всего художник должен обладать богатством человеческих чувств, способностью чутко откликаться на воздействие действительности; «многое и великое должно затронуть его дух и глубоко потрясти сердце, он должен многое испытать и пережить, прежде чем он будет в состоянии воплотить в конкретных образах подлинные глубины жизни»<sup>102</sup>. Чувства художника вбирают впечатлений гораздо больше, чем чувства того, кто не занимается творчеством. Зачастую художник «сверхъестественно» чувствителен, он замечает то, мимо чего обычный человек проходит равнодушно. Это важно потому, что художник воссоздает наглядно чувственные картины действительности, где конкретные впечатления являются главным «строительным материалом» художественного образа. Чувства пронизывают, окрашивают в определенный тон все стороны психической деятельности художника — его ощущения, восприятие, мысли, воображение. Это особое психическое состояние творца.

Чувства могут быть устойчивыми — превращающимися в эмоциональное состояние. Сошлемся на книгу Кэррола Изарда «Психология эмоций», где приводится краткое и несложное определение эмоции: «Эмоция — это нечто, что переживается как чувство (feeling), которое мотивирует, организует и направляет восприятие, мышление и действия»<sup>103</sup>. Эмоции мотивируют потребности, устремления, мобилизуют творческую энергию, организуют мышление и действия художника. В связи с этим возникает эмоция интереса. Ссылаясь на К.Изарда, подчеркнем, что движимый интересом к объекту или

---

<sup>101</sup> Мейлах Б.С. Психология художественного творчества: предмет и пути исследования // Психология процессов художественного творчества. Л., 1980. С. 16.

<sup>102</sup> Гегель. Г.-В.Ф. Эстетика: В 4 т. М., 1968. Т. 1. С. 294.

<sup>103</sup> Изард К.Э. Психология эмоций / Пер. с англ. СПб., 2000. С. 27.



явлению художник жаждет исследовать и постичь его. Творческая (как и исследовательская деятельность) связана с эмоцией интереса — возбуждения. Интерес — важнейшая мотивация, которая обеспечивает работоспособность художника; он насущно необходим для творчества. Эмоция интереса определяет мысли и воспоминания художника, обуславливает содержание восприятия, внимания и памяти.

При интенсивном интересе, или возбуждении, творец испытывает воодушевление, он ощущает, что «живет и действует». Абрахам Маслоу, говоря о творческой деятельности, центральной ее составляющей считает эмоцию интереса. Он пишет: «Вдохновленный творец живет настоящим, для него не существует ни прошлого, ни будущего. Он полностью погружен в предмет ... и поглощен объектом творчества»<sup>104</sup>. Эмоциональный момент сопровождает все сферы деятельности человека, в том числе и научную (о чем было обстоятельно сказано раньше). Но в художественном творчестве эмоция — не привносящий элемент, не фактор, сопровождающий создание произведения искусства, а необходимая часть его содержания, органично окрашивающая заключенную в нем мысль.

Как пишет Гегель, «в ... процессе слияния разумного содержания и реального облика художник должен призвать себе на помощь, с одной стороны, трезвую осмотрительность рассудка, а с другой стороны, всю глубину чувств и душевных переживаний»<sup>105</sup>. Это объясняется самой природой художественного образа, который может существовать, лишь сохраняя непосредственность ощущения явления, авторское пристрастие, любовь, гнев, восхищение. Авторское чувство составляет духовный стержень творчества.

*Внимание и память.* Художественное творчество вместе с тем начинается с обостренного наблюдения, внимания к явлениям мира и предполагает «редкие впечатления», умение их держать в памяти и осмысливать. Поэтому важным психологическим фактором художественного творчества является память. Не случайно у древних греков Мнемосина (дочь Урана и Геи, титанида) — богиня памяти — является матерью всех девяти муз. У художника она не зеркальна, а избирательна и носит творческий характер. Хорошая зрительная (иконическая), слуховая (эхоическая), эмоциональная память дает художнику возможность живо восстановить воспринятое даже через продолжительное время, в нужный момент. Благодаря памяти в период творческой работы художник «не привязан» к объекту ни в пространственном, ни во временном отношении. Но для насыщения и обогащения памяти требуется постоянное целенаправленное внимание. Художник должен быть внимательным, уметь сосредоточиваться всем своим существом на том, что его привлекает: «Он должен смотреть с проникновением в глубь того, что наблюдает» (К.С.Станиславский). Художник стремится удержать объективное содержание восприятий. Для этого у художника, более у писателя, почти

---

<sup>104</sup> Изард К.Э. Психология эмоций... С. 136.

<sup>105</sup> Гегель. Г.-В.Ф. Эстетика... С. 293.

всегда существует записная книжка или дневник, у живописца — палитра и др. средства фиксации впечатлений. Известно, что «Дневники» вели Э.Делакруа, О.Кипренский, С.Дали, Леонардо да Винчи. Среди различных родов запоминаний — фактических, событийных, слуховых, зрительных и др. — которые по-разному важны для художника, особенно необходима художнику эмоциональная память, то есть способность помнить и вновь пережить или представить эмоциональные состояния.

«Подобно тому как в зрительной памяти перед нашим внутренним взором воскресает давно забытая вещь, пейзаж или образ человека, так точно в эмоциональной памяти оживают пережитые раньше чувствования. Казалось, что они забыты, но вдруг какой-то намек, мысль, знакомый образ — и снова вас охватывают переживания», — писал Константин Сергеевич Станиславский<sup>106</sup>. И далее продолжал: «Чем обширнее эмоциональная память, тем больше в ней материала для внутреннего творчества, тем богаче и полнее творчество»<sup>107</sup>.

Высокого развития достигает у людей творчества образная память (зрительная и слуховая). Они, как правило, обладают ярко выраженной образной памятью, называемой эйдетической (от гр. *эйдос* — образ). Эйдетические образы являются следствием инертности возбуждения центрального коркового звена зрительного или слухового анализатора. Поэтому художник-эйдетик определенное время после восприятия продолжает во всех деталях видеть только что воспринятую картину, слышать мелодию.

Живописец Роберт Фальк учил своих учеников запоминать впечатления от природы и затем писать этюды по памяти. Поль Гоген также высказывал требование, чтобы художник, внимательно изучив свой предмет, писал бы его потом по памяти.

Итак, художественная одаренность сказывается в выборе объектов, достойных внимания, в профессиональности, избирательности памяти, в умении извлекать из нее впечатления и включать в систему ассоциаций и связей, диктуемых творческим воображением.

*Фантазия и воображение.* «Что касается ... *общей* способности к художественному творчеству, то ... ведущей художественной способностью следует считать *фантазию*... При этом, однако, следует остерегаться от смешения ее с чисто пассивной силой воображения. Фантазия является творческой», — отмечает Гегель<sup>108</sup>. В.Г.Белинский также акцентирует роль творческой фантазии: «Кто не одарен творческою фантазией, способностью превращать идеи в образы, мыслить, рассуждать и чувствовать образами, тому не помогут сделаться поэтом ни ум, ни чувства, ни сила убеждений и верований, ни богатство разумно исторического и современного содержания»<sup>109</sup>.

---

<sup>106</sup> Станиславский К.С. Собр. соч.: В 8 т. М., 1954. Т. 2. С. 217.

<sup>107</sup> Станиславский К.С. Работа актера над собой. М., 1985. С. 273.

<sup>108</sup> Гегель. Г.-В.Ф. Эстетика. М., 1968. Т. 1. С. 292.

<sup>109</sup> Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1955. Т. 6. С. 591, 592.

Фантазию и воображение нужно рассматривать как отличающиеся друг от друга способности. Художественному воображению присуще создание образов из элементов самой жизни, а для деятельности фантазии специфически характерны «отлет» от жизни, вымысел, выдумка, ее связь с жизнью более опосредована. Фантазия (гр. *phantasia* — воображение) — способность именно к творческому воображению. Воображение как первостепенный элемент творческого процесса позволяет комбинационно-творчески воспроизводить представления и впечатления, хранящиеся в памяти. Благодаря воображению в сознании художника возникают живые картины.

Воображение имеет много разновидностей: фантазмагорическое — у И.Босха, романтически-возвышенное — у Э.Делакруа, символическое — у М.Врубеля, параноидально-гипертрофированное — у С.Дали и т.д.

Воображение творчески воспроизводит блоки представлений: посредством воображения осуществляется создание предметно-художественной реальности замысла. Вот так «рисовались» Юрию Ракше воображаемые картины его триптиха «Поле Куликово», переживались, обогащаясь непреходящей памятью. «Я проснулся от крика ранней птицы и не мог вспомнить, где я. Стекла машины запотели, ничего нельзя было разобрать. Протер их ладонью — снова белая пелена. Да, это туман. Видны только травы, высокие, влажные, подступившие к самому стеклу. Я на поле Куликовом. Заехал сюда вчера уже в сумерках, чтобы встретить этот рассвет, это утро. Спасибо птице — проснулся как раз вовремя. Я так спешил сюда к этому дню, так хотел встретить это утро 8 сентября, утро битвы именно здесь, на месте этой битвы, — и вот оно наступило. Конечно, давно паханы-перепаханы эти места, но хоть травы-то травы, оставшиеся в межах, может быть, тех же корней... Осталась та славная, политая кровью и вечная земля. Небо надо мною, и этот утренний, быстро тающий туман, совсем те же, как описаны в Задонщине, без году 600 лет назад, в день и час предстоящей Битвы.

Рисовать не хотелось. Хотелось смотреть, вспоминать прочитанное. Уже несколько лет я живу с этим материалом. Мне предложено написать картину «Поле Куликово»...

...Шли и шли к белокаменной Москве серпуховские, боровские, новгородские, белозерские князья с дружинами, дивились высоким стенам, возведенным Дмитрием, понимали и принимали силу Москвы... А Дмитрий уж спешил в Москву от Сергия Радонежского — давшего ему свое благословение на битву и на победу. И мне, художнику, нельзя пройти сегодня мимо этого события — мимо благословения на битву, это должно войти в мой замысел, стать его частью.

Выходили ополченцы к Москве-реке в заветный час... и в который раз провожали здесь воинов жены и сестры. Тут и сама Евдокия, жена Дмитрия...

Вот так в воображении постепенно рождалась и другая часть моей картины. Теперь я знал — это будет триптих... Боковые части триптиха ясны

— «Благословение Дмитрия на битву» («Прощание с Родиной») и «Проводы на битву» («Плач жен»).

А центр?... И вот наутро надел Дмитрий платье простого воина, хотел вместе со всеми биться в пешем строю...

...Я высвечу глаза и лица героев, и зритель увидит их в момент собирания духа, в решительный час предстояния перед битвой. Я так и назову центральную часть триптиха — «Предстояние». Предстояние, ожидание — в самих этих понятиях заложены категории времени.

...Эта работа для меня очень современна, важна, необходима. Это «мое» поле Куликово, мой передний край»<sup>110</sup>.

*Интуиция.* Далее мы подходим к трудно объяснимому явлению творческого процесса — интуиции (от лат. *intueri* — пристально, внимательно смотреть) как «неосознанном знании», феномене подсознательного. Интуиция трактуется и как специфическая способность (например, художественная или научная И.), и как «целостное охватывание» условий проблемной ситуации (чувственная, интеллектуальная И.), и как механизм творческой деятельности (творческая И.). Важен главный тезис: *интуиция характеризует творческую личность*. В искусстве, науке, политике — везде. Вне развитой интуиции нет таланта, хотя последний только к ней не сводится. Психология художественного творчества предполагает (это было показано) особую зоркость и мобильность памяти, остроту и гибкость мышления, эмоциональную восприимчивость и т.д. Но все эти качества теряют смысл, если отсутствует продуктивная интуиция. Вот почему вопрос об интуиции играет особую роль в художественном творчестве.

Высокоразвитая интуиция подсказывает часто гипотезу, догадку, то есть подготавливает «творческий скачок» мысли. Автор книги «Гений и творчество» С.О.Грузенберг (1924) писал, что интуицию понимают по-разному, как произвольный, бессознательный акт творчества, как неосознанное предвосхищение логических выводов, догадку, как уверенность в правильности научных гипотез, еще не проверенных и не доказанных опытным путем, как творческое вдохновение»<sup>111</sup>.

В зарубежных исследованиях «интуиция», или «озарение», выделяется в качестве специфического творческого момента. Интуицию часто объясняют как мистический акт. Известно, что Декарт после того, как его осенила идея аналитической геометрии, опустился на колени и возблагодарил Бога. Интересные мысли о роли интуиции в постижении сущности вещей высказал французский философ Анри Бергсон. С его точки зрения художник принадлежит к числу «совершенных существ», которые все познают интуитивно, охватывая мир широко и многогранно.

Интуиция — это особый тип мышления, когда моменты, этапы последнего протекают как бы мгновенно, неосознанно и ясно, определенно

---

<sup>110</sup> Ракша Ю. Альбом. / Сост. И.Е.Ракша; авт. вст. ст. В.И.Ольшевский. М., 1983. С. 134–140.

<sup>111</sup> Гончаренко Н.В. Гений в искусстве и науке. М., 1991. С. 253.

ощущается только результат мышления. Поэтому большинство ученых признают факт внезапности открытий, создающих иллюзию интуитивного решения, на самом деле подготовленных колоссальной предшествующей работой. Достаточно обстоятельно объяснение этих фактов дано в трудах психологов (Л.С.Выготский, Я.А.Пономарев, С.Л.Рубинштейн).

Исследователь Л.И.Новикова, сравнивая роль интуиции в творчестве ученого и художника, подчеркивает, что, помимо врожденной способности, она должна иметь материал, который ее питает. Этими изысканиями ее, как свидетельствуют многочисленные данные творческих биографий ученых и художников, являются знания предмета исследования, добытого кропотливым и упорным трудом, глубина, интенсивность переживания и непосредственный опыт<sup>112</sup>.

Напомним, что существуют два основных вида интуиции: чувственная и интеллектуальная.

Логично предположить, что в художественной деятельности чувственная интуиция играет большую гносеологическую роль, нежели в научной. Многие теоретики искусства, а также писатели, художники, актеры, говоря об интуиции, обращают внимание, прежде всего на ее реконструирующий и синтезирующий характер. Константин Паустовский образно пишет об этом в «Золотой розе»; он представляет интуицию как способность по отдельной части восстановить картину целого<sup>113</sup>. Интуиция дает возможность автору создать деталь, штрих, которые придают иное звучание образу. Она помогает не только восстановить подлинную картину жизни прошедших эпох, но и воздух, состояние людей, «их психику». Интуитивное познание тем и характерно, что оно скрыто часто в глубинах человеческого сознания. Художник становится как бы пленником интуиции. Вырываясь из этого «плена», он переживает состояние вдохновения.

*Вдохновение* делает творческий процесс особенно плодотворным; это специфически творческое состояние ясности мысли, интенсивности ее работы, богатства и быстроты ассоциации, глубокого проникновения в суть жизненных проблем, могучего «выброса» накопленного в подсознании жизненного и художественного опыта и непосредственного включения его в творчество, обостренная виртуозность в чувствовании формы.

Вдохновение является тем состоянием, когда с предельной мощью раскрываются все творческие возможности личности; бьют полным потоком все источники энергии; разум (интеллект), воля, воображение, фантазия как бы устремляются в одном направлении, стимулируя друг друга; оживает прапамять, прихотливо сплетаются логика мысли и магия образов; неожиданно возникают непредугаданные видения; рождаются прозрения, и как бы силой колдовства все это выстраивается в слова текста (или в композицию картины. — Л.З.), воплотивших предчувствованное, задуманное

---

<sup>112</sup> Новикова Л.И. Эстетическое в структуре научной деятельности // Художественное и научное творчество. Л., 1972. С. 76.

<sup>113</sup> Паустовский К.Г. Золотая роза: Повести. Кишинев, 1987. С. 438–445.

когда-то, но теперь ставшее явью, порождающей непредвиденным совершенством, глубиной идей и живописностью картин самого автора<sup>114</sup>. Это время не только продуктивно, но оно благотворно сказывается и на качестве труда: художник, поэт все делает лучше, виртуознее. Состояния эти истощают духовные силы, но дарят просветление.

Вдохновение рождает необыкновенную творческую энергию; оно почти синоним творчества. Образом поэзии и вдохновения с древнейших времен является крылатый конь — *Пегас*. Вдохновение — это момент высшего, максимально интенсивного и продуктивного напряжения всех духовных и физических сил мастера. Состояние вдохновения очень точно описал А.С.Пушкин в стихотворении «Осень», в нем глубоко раскрывается этот психологический феномен:

«... Я забываю мир — и в сладкой тишине  
Я сладко усыплен моим воображением...».

Глубоко раскрыл сущность творческого вдохновения Гегель. Важное требование к художнику состоит в том, чтобы он серьезно заинтересовался жизненным материалом и чтобы предмет его интереса стал в его душе чем-то живым, «тогда вдохновение гения придет само собой». «Художественное вдохновение, — подчеркивал Гегель, — заключается именно в том, что поэт полностью поглощен своим предметом, целиком уходит в него и не успокаивается до тех пор, пока он не придаст художественной форме законченный, отточенный характер». Вдохновению сопутствует высокоразвитая интуиция, которая дает возможность автору подготовить «творческий скачок»<sup>115</sup>.

*Внутреннее освобождение.* В психологическом механизме существенную роль играет момент внутреннего освобождения, которым разрешается потребность творческой индивидуальности «в исповеди», желание поделиться глубоким переживанием, ярким впечатлением, существенной идеей. Потребность во внутреннем освобождении возникает в процессе творчества. Такой «исповедью» души была, например, для П.Корина его картина — большой незавершенный холст «Русь уходящая. Реквием». Или для Э.По его стихотворение «Ворон», а для архитектора А.Гауди — комплекс «Саграда Фамилия» в Барселоне.

Г.Гессе сравнивал функцию искусства с функцией исповеди, а само искусство считал длинным, многообразным путем самовыражения художника.

---

<sup>114</sup> Гончаренко Н.В. Гений... С. 243, 244.

<sup>115</sup> Гегель. Г.-В.Ф. Эстетика. М., 1968. Т. 1. С. 299.

### 3. Единство сознательного и бессознательного в творчестве

*Сознание и подсознание.* Высокая роль подсознания в художественном мышлении приводила уже Платона и других древнегреческих философов к трактовке творчества как экстатического, боговдохновенного, вакхического состояния. Для Гомера рапсод — певец, озаряемый свыше, а Пиндар называл поэта пророком муз.

Так, по Ф.В.Шеллингу, «художники творят «безотчетно», удовлетворяя... лишь неотступную потребность своей природы». Особенностью произведений искусства является «бесконечность бессознательного». Художник вкладывает в свое произведение помимо того, что входило в его замысел, «некую бесконечность», недоступную ни для какого «конечного рассудка». Он пишет: «Художник произвольно, даже преодолевая внутренние противоречия, приступает к творчеству... Подобно тому, как находящийся во власти рока человек совершает не то, что он хочет или намерен совершить, а то, что предписывают ему неисповедимые веления судьбы, во власти которой он находится, и художник, создавая — пусть даже совершенно намеренно — то, что в его творениях истинно объективно, кажется подчиненным некоей силе, обособляющей его от всех остальных людей и заставляющей его высказывать или изображать то, чего он и сам полностью не постигает и смысл чего бесконечен по своей глубине». Допуская «тождество сознательного и бессознательного» в процессе творчества, Шеллинг замечает, что «противоречие между сознательным и бессознательным в свободном действовании может пробуждать творческий импульс художника»<sup>116</sup>.

Эдуард Гартман (1842 — 1906), известный немецкий эстетик, содержание художественного творчества также анализировал с позиций «философии бессознательного»: «Бессознательное осчастлиливает человека в чувстве прекрасного и в художественном творчестве». Замысел художественного творчества является результатом бессознательных процессов. Но вместе с тем процесс художественного творчества характеризуется Гартманом двумя важными моментами: бессознательным зарождением замысла и сознательным воплощением его в произведении, работой сознания по его завершению. По преобладанию одного из этих моментов он различает гений и талант. Таланту в отличие от гения недостает божественного безумия, животворного сознания бессознательного. «Гениальный замысел не вынудишь никаким усилием; он есть суть дело одного бессознательного»<sup>117</sup>.

Как было уже проанализировано, в XX веке бессознательное в творческом процессе находилось в центре внимания З.Фрейда и его психоаналитической школы. С этой целью З.Фрейд исследовал творчество

---

<sup>116</sup> Шеллинг Ф.В. Сочинения: В 2 т. / Пер. с нем. М., 1987. Т. 1. С. 475–477.

<sup>117</sup> История эстетической мысли: В 6 т. / Редкол. М.Ф.Овсянников и др. М., 1985–1987. Т. 4. С. 148, 149.

Леонардо да Винчи, Микеланджело. Психоаналитиками абсолютировалась роль бессознательного в творческом процессе.

Проблема подсознания — сложная и специальная, и эта мысль о решающем значении бессознательного продолжает варьироваться; ее пытаются анализировать психологи, тщательно собирая и обрабатывая информацию о сновидениях, оказавших влияние на научное или художественное открытие. Представим эту психологическую ситуацию. Неся «тяжкий крест творчества», художнику трудно вести нормальный образ жизни. Забывая об отдыхе, он пытается удлинить время творчества, боясь прервать, потерять нить размышлений и удачный ход работы. Отсюда состояние крайнего возбуждения, напряжения всех физических и духовных сил. И это состояние, когда неукротимый дух пытается вести за собой обессиленную плоть, длится тем дольше, чем сложнее творческая задача. Однако наступает предел, и сон валит с ног. Но слишком возбужденный мозг продолжает свою работу. «Мой мозг работает, когда я сплю», — говорил О.Бальзак. В полусонном состоянии многие мелодии являлись Гайдну, Моцарту, Стравинскому. И если о мадоннах Рафаэля можно сказать, что такие красивые лица могут только присниться, то это не будет преувеличением. Образ одной из них (возможно, возлюбленной Форнарины) он смог запечатлеть лишь тогда, когда она привиделась ему во сне, а утром он перенес на полотно образ таким, каким носил в душе. Об этом рассказал сам художник своему другу архитектору Д.Браманте.

Что касается С.Дали, то на освобождающую силу сна он возлагал большие надежды, поэтому принимался за холст сразу же после утреннего пробуждения, когда мозг еще не полностью освободился от образов бессознательного. Иногда он вставал среди ночи, чтобы работать — с той же целью. По существу, его метод соответствует одному из приемов психоанализа: имеется в виду записывание сновидений как можно скорее после пробуждения (считая, что промедление приносит с собой искажение образов сна под воздействием сознания). В своем «Дневнике» он неоднократно отмечал: «Всю ночь видел творческие сны...»; «Теперь надо, чтобы сны мои наполнились все более прекрасными и нежными образами, дабы они могли питать мои мысли в течение дня»<sup>118</sup>. Вместе с тем он пишет: «Я погружусь в мир иррационального не в погоне за самой Иррациональностью... нет, моя цель в другом — я дам бой и одержу «Победу над Иррациональным»<sup>119</sup>.

Сводить весь процесс творчества к слепому столкновению импульсов подсознательного нелепо, но и отрицать его роль нет оснований.

Бессознательное хотя и важный, но далеко не единственный фактор в механизме художественного творчества. В творческом процессе взаимодействуют и подсознание, и сознание, и сверхсознание, память и

---

<sup>118</sup> Дали С. Дневник одного гения. М., 1991. С. 88, 133.

<sup>119</sup> Дали С. Дневник... С. 56, 57.



воображение, потребность в исповеди и проповеди, эвристические, просветительские наклонности, природный дар и приобретенный навык. Творческий процесс — это такое состояние, «когда смешивается сознание и подсознание, когда сознательное мышление продолжается и во сне, подсознательная работа делается наяву» (А.Б.Мигдал). Ф.Шиллер писал, что «бессознательное в соединении с рассудком и делает поэта художником».

Сознание определяет многие существенные стороны творчества. Оно контролирует цель, сверхзадачу творчества и основные контуры художественной концепции произведения, высвечивает «светлое пятно» в творческом мышлении художника, организует и самоконтроль художника, помогает ему самокритично проанализировать, оценить черновой вариант и довести его до совершенного осуществления замысла. Сознание помогает художнику провести самокритичный анализ всего творчества и сделать выводы, способствующие дальнейшему росту мастерства.

Подсознание под влиянием различных жизненных впечатлений рождает во всяком творческом процессе огромное число вариантов решения проблемы, образов, мыслительных связей между явлениями. Интуитивное эстетическое чувство, чувство гармонии и красоты заставляет отбирать из этого огромного числа наиболее прекрасные решения и образы.

Идеи, которые переходят из подсознания в сознание, не всегда правильны, так как в подсознании нет логических критериев истины. Именно красота есть критерий передачи образов из подсознания в сознание, где осуществляется строгая проверка полученного из подсознания материала. Рожденный подсознанием, отобранный и организованный эстетическим чувством образ поступает в сознание. Здесь он логически выверяется, просветляется разумом, обрабатывается.

Продолжим наши рассуждения о психологических факторах творческого процесса рассмотрением эмпатической способности.

#### **4. Эмпатическая способность**

Среди ученых, занимающихся изучением творческой личности, возрастает интерес к проблеме *эмпатии*. Эмпатия является универсальной творческой способностью, присущей творцу в любой сфере деятельности. Одновременно отмечается особое значение изучения эмпатии как творческой способности художника. Особое потому, что творческая личность художника — наиболее «удобная» модель для изучения эмпатии. Большинство современных психологов стоят на позиции признания универсальности психологических закономерностей, управляющих творческими процессами, а также исходят из предположения, что в «изящных искусствах» законы творчества воплощаются в «чистом виде», тогда как в научной и других видах деятельности они «стираются» другими факторами.

Попытаемся теоретически обосновать важность эмпатической способности для творческой личности художника и разобраться в сложности

самого термина «эмпатия», поскольку и в зарубежной, и в российской науке он используется для обозначения существенно различных явлений, свойств. При этом будем исходить из определения «творчество всегда содержит в себе элементы новизны».

Психолог Т.П.Гаврилова, анализируя множество весьма разнообразных определений эмпатии в зарубежной психологии, выделяет четыре наиболее часто встречающихся:

- способность проникать в психику другого, понимать его эмоциональное состояние и аффективные ориентации в форме сопереживания и на этой основе предвидеть реакции другого (Шибутани, Герней, Махони, Сперофф, Уилмер и др.);
- вчувствование в событие, объект искусства, природу; вид чувственного познания объекта через проекцию и идентификацию (Бирес, Арлоу и др.);
- аффективная связь с другим, переживание состояния отдельного другого или даже целой группы (Адерман, Брем, Катц, Бергер, Стоттланд);
- свойство психотерапевта (Унал и др.)<sup>120</sup>.

Если принять также во внимание, что вместо эмпатии в сходных значениях употребляются др. термины (кроме тех, которые упоминали, можно назвать «симпатическую проекцию «Я», «проективную интуицию», «аффективное слияние», симпатию и др.), то станет понятна трудность выявления общего в этих словоупотреблениях.

Попытку такого рода предпринял румынский психолог С.Маркус в книге «Эмпатия (экспериментальное исследование)» (1971). По его мнению, во всех определениях эмпатии общим моментом является *идентификация* (отождествление) себя с другим — аффективная (эмоциональная), когнитивная (познавательная) или на уровне социального поведения. Именно такая идентификация выступает источником понимания, предсказания и других функций эмпатии. Здесь ученый выявляет общий пункт всех существующих психологических интерпретаций эмпатии.

Е.Я.Басин понимает эмпатию как процесс моделирования «Я», но не обязательно по личности другого человека. В ней воображенное «Я» моделируется «по образу и подобию» любого другого явления. Это значит, что человек может перевоплотиться в образ любого явления, объекта и т.д. Воображенное «Я» формируется в результате перехода самых разнообразных образов из системы «не Я» в систему «Я», в результате чего образ как бы превращается в «Я», приобретает функции «Я», то есть может управлять сознанием и поведением. Превращать в «Я-образы», с которыми идентифицирует себя реальное «Я» человека, могут как образы других людей, так и образы любых других объектов, в том числе и неодушевленных<sup>121</sup>.

---

<sup>120</sup> Басин Е.Я. Творческая личность художника. М., 1986. С. 23.

<sup>121</sup> Басин Е.Я. Творческая личность... С. 24, 25.

Различия в словоупотреблении, как правило, связаны с тем, делается ли акцент на идентификации с аффективным (эмоциональным), когнитивным или поведенческими аспектами «Я»; зависят они и от характера образа, который превращается с помощью воображения в «Я». Например, сопереживание, понимание состояния другого в точном смысле слова присущи лишь процессам эмпатии с другими людьми. Нельзя сопереживать неодушевленному предмету, но можно «одушевлять» его образ, идентифицировать себя с этим «Я-образом» и «жить» в образе этого воображенного «Я».

*Связь эмпатии и воображения.* При описании творческой личности художника с психологической точки зрения обычно принято называть фантазию как ведущую творческую способность. При этом сущность художественной фантазии видят в умении создавать новые образы. Более плодотворным нам представляется ситуационный подход, согласно которому фантазия выражается в том, что художник может преобразовывать непосредственно ему данное и в конкретно-образной форме создать новую ситуацию (С.Л.Рубинштейн). В акте творчества художник преобразует наличную ситуацию и создает новую. Если исходить из допущения о неразрывном диалектическом единстве «Я» и «не Я», то это означает, что акт создания новой ситуации с необходимостью предполагает изменения, преобразования не только в системе «не Я», но и в системе «Я».

После того, как англичанин Э.Б.Титченер в 1909 году ввел в психологию термин «эмпатия» в качестве английского эквивалента для немецкого «Einfuhlung» (вчувствование), этот последний получил международное распространение в современной научной психологии.

Несмотря на многозначность использования указанного термина, общим моментом является понимание эмпатии как процесса, связанного с созданием воображенного «Я».

Фантазия — это акт создания новой (мысленной) ситуации, предполагающей единство двух диалектически взаимосвязанных процессов: воображения и эмпатии. Эмпатия — это способность фантазии формировать «Я-образы», становиться на «точку зрения» этих «Я». Под «точкой зрения» подразумевается направленность, установка фантазии и т.д.

Авторы работ по психологии художественного творчества приближаются к истолкованию эмпатии как объективной закономерности творческого акта. Остановимся кратко на механизме эмпатии: *проекция — интроекция — идентификация* (результативное выражение процессов). Проекция — мысленное перенесение себя (своего «реального Я») в ситуацию воображаемого объекта (в образ которого вживаются). Интроекция: «Я» реальное — «Я» эмпатическое, то есть внесение эмпатического «Я» в реальную ситуацию творческого субъекта. Проекция способствует идентификации «Я» с образом объекта. Для эмпатического «Я» эта ситуация

выступает не просто как реальная, но и как условная, игровая, символическая ситуация.

**«Я» → «не Я» → «Я-образ» → реальное «Я».**

Установка на идентификацию реализуется с помощью механизмов *самовнушения* таких чувств, как вера, творческая любовь, надежда на творческий успех.

Эмпатическое «Я» должно быть для субъекта (художника) привлекательным, любимым (творческой любовью). Как писал В.А.Фаворский, человек из любви к истине забывает себя в творчестве. Процесс творчества и эмпатии должен создавать фон наслаждения; художник должен надеяться на успех, переживая его в особом чувстве предвосхищения.

Эмпатическая способность играет важную психологическую роль в становлении творческой личности художника.

*Эмпатия и творчество.* Первый теоретический аргумент в защиту тезиса о том, что не бывает художника без высокоразвитой эмпатической способности, состоит в следующем: без эмпатии в творчестве не может быть получен новый результат. Открытие нового — неотъемлемый признак творчества, в том числе и художественного творчества. Для того, чтобы в реальной ситуации открыть в предмете или явлении новые эстетические стороны; открыть — в смысле чувственно воспринять (увидеть, услышать), необходимы два условия: или сам предмет должен «повернуться» к художнику новой стороной или художник должен занять по отношению к предмету новую точку зрения. Ясно, что в обоих этих случаях открытие нового осуществляется в акте непосредственного восприятия.

У Игоря Грабаря в его «Автобиографии» есть хорошие иллюстрации обоих названных случаев. В 1904 году им было написано много удачных пейзажей. Один из них как-то сам «открылся», «повернулся» на натуру («Мартовский снег»). По-иному была написана знаменитая «Февральская лазурь». Вот как описывает художник процесс ее создания: «Настали чудесные февральские дни. Утром как всегда я вышел побродить вокруг усадьбы и понаблюдать. В природе творилось необычное, казалось, что она праздновала какой-то небывалый праздник лазоревого неба, жемчужных берез, коралловых веток и сапфировых теней на сиреневом снегу. Я стоял около дивного экземпляра березы, редкостного по ритмичному строению ветвей. Заглядевшись на нее, я уронил палку и нагнулся, чтобы ее поднять. Когда я взглянул на верхушку березы снизу, с поверхности снега, я обомлел от открывшегося передо мной зрелища фантастической красоты: какие-то перезвоны и перекликания всех цветов радуги, объединенных голубой эмалью неба...». Вернувшись домой и захватив холст, художник в один сеанс набросал с натуры эскиз будущей картины. На следующий день он сделал себе своеобразную мастерскую, прорыв в глубоком снегу траншею, где и поместился вместе с мольбертом. Это дало возможность получить «впечатление низкого горизонта и небесного зенита со всей градацией

голубых — от светло-зеленого внизу до ультрамаринового наверху». «... Я чувствовал, что удалось создать произведение наиболее свое, не заимствованное, новое по концепции и по выполнению»<sup>122</sup>.

В отличие от восприятия эмпатия предполагает мысленное, воображаемое выполнение упомянутых выше двух условий открытия нового, когда в акте художественного творчества образ (превратившегося в «Я–образ») осуществляет мысленный, воображаемый поворот и предстает новой стороной или сам художник осуществляет воображаемое перемещение, становясь на новую точку зрения, на точку зрения эмпатического «Я» — оба эти варианта подходят под наше определение эмпатии.

По-видимому, далеко не случаен такой факт, что многие художники в более или менее очевидной форме обнаруживают актерскую способность к перевоплощению. Перевоплощение — это тот частный случай эмпатической способности, когда художник может не только мысленно стать другим «Я», но и во внешнем поведении действовать в соответствии с командами этого «Я».

Итак, резюмируем: эмпатическая регуляция осуществляется посредством «Я–образов». Реальное «Я» художника в этом случае не просто использует образы, оно живет в образе.

*Эмпатия* и есть не что иное, как *жизнь в образе*, и эта жизнь обеспечивает органический характер творческого акта.

### *Контрольные вопросы*

1. Своеобразие личности художника и творчество
2. Многосторонняя одаренность как непрменная особенность художника
3. Типы и особенности художественного мышления
4. Роль жизненного опыта в художественном творчестве
5. Структура мировоззрения
6. Значение мировоззрения в системе мотивационной сферы деятельности художника
7. Мироощущение и его влияние на творческий процесс
8. Художественно-эстетический идеал — высший критерий эмоционально-эстетической оценки
9. Типы художественного мышления
10. Художественно-аналитический тип мышления
11. Субъективно-экспрессивный тип мышления
12. Рационалистический тип мышления
13. Психологические механизмы художественного творчества: общая характеристика
14. Чувства и эмоции как движущая сила творческого процесса
15. Эмоция интереса в художественном творчестве
16. Память как психологический механизм художественного творчества
17. Фантазия и воображение в художественном творчестве
18. Роль интуиции в художественном творчестве

---

<sup>122</sup> Грабарь И.Э. Моя жизнь. Автобиография. М.; Л., 1987. С. 201.

19. Функция вдохновения в художественном творчестве
20. Эмпатическая способность
21. Эмпатия и творчество
22. Сознательное и бессознательное в творчестве
23. «Внутреннее освобождение» как психологический механизм художественного творчества
24. Рефлексия как предмет психологического исследования



## Глава 4. БИОГРАФИЯ ХУДОЖНИКА КАК КУЛЬТУРНО-ЭСТЕТИЧЕСКАЯ И ПСИХОЛОГИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА

### 1. Культурная эпоха и типы художественных биографий

Цель настоящего дискурса — размышление о биографии художника как о культурно-эстетической и психологической проблеме. Материалом являются исследования в области теоретической и эмпирической истории искусства, а также психологии художественного творчества.

Прежде всего следует показать взаимосвязь жизненной (бытийной) и творческой биографии художника — это, несомненно, сообщающиеся линии, так как *в самой природе таланта заключена предуготовленность к судьбе особого рода.*

А. Блок в статье «Памяти Врубеля» напишет так о судьбе М. Врубеля: «Незаметно протекала среди нас жизнь и болезнь гениального художника. Для мира остались дивные краски и причудливые чертежи, похищенные у Вечности... Еще несколько десятков лет — и память ослабеет: останутся только творения да легенда, еще при жизни художника сложившаяся... Врубель жил просто, как все мы живем; при всей страсти к событиям, в мире ему не хватало событий; и события перенеслись во внутренний мир — судьба современного художника... Все так просто и, кажется, обыденно, — а между тем в каждую страницу жизни вплетается зеленый стебель легенды... Жизнь, соединенная с легендой, есть уже «житие»<sup>123</sup>.

Г.О. Винокур в произведении «Биография и культура» (1927) утверждает взгляд на личную жизнь как на своеобразную сферу творчества.

Другой, более сложный ракурс проблемы связан с обнаружением зависимости типов биографии от своеобразия исторических эпох. Как произведения искусства группируются в истории культуры по определенным стилевым признакам, точно так же и отдельные общности художников оказываются объединены схожестью стиля жизни, осознания своих целей, способов самоосуществления. Несомненно, например, что художники итальянского Возрождения — это особая социальная группа, объединенная общностью профессионального самосознания, мотивами своей деятельности не только в искусстве, но и вне его. Как правило, это универсально одаренные личности. «Когда стремление к высшему развитию личности встретилось в действительно могучей и разносторонней натуре, способной постигнуть все элементы тогдашнего образования, то являлся «всесторонний человек» — «*Homo universale*» — исключительно, впрочем, принадлежащий Италии», — пишет Я. Буркхардт в книге «Культура Италии в эпоху Возрождения», специально выделяя главу «Развитие индивидуальности»<sup>124</sup>. Эту же мысль

<sup>123</sup> Блок А. Об искусстве. М., 1980. С. 267 – 268.

<sup>124</sup> Буркхардт Я. Культура Италии в эпоху Возрождения/ Пер. с нем. С.Бриллианта. СПб, 1904. С. 164 – 165.

находим у Л.М. Баткина: «Ренессансный индивидуализм поражает фантастической масштабностью... Перед нами индивид, производящий впечатление «сверхличности»<sup>125</sup>. Ренессанс — это время энергичных и жадных до жизни людей с индивидуалистическим культом сильного характера, жадной славы, чутких к красоте форм, проникнутых артистизмом, заменившими им мораль.

Другая группа, выделяющаяся общностью биографии, — это *художники-романтики*. Биография художника-романтика — уже не просто биография деятеля-автора. Сама его жизнь была сферой творчества. Романтики объявили искусство главным способом познания «высших истин», а поэтов и художников — лидерами человечества, «властителями дум» и пророками. В этих обстоятельствах творец искусства обрел новый «статус», огромную ответственность, осознание которой почти неизбежно делало художника возвышенной и вместе с тем трагической фигурой. Неудивительно, что в романтической литературе само творчество сделалось предметом художественного исследования, а художник — его героем. Можно даже выделить особую тему «Художник: его бытийная и творческая биография в зарубежной новелле». Классические образцы романтической новеллы такого рода являют произведения Э. Т. А. Гофмана («Церковь иезуитов»), Г. Гейне («Флорентийские ночи»), Э. По («Овальный портрет») и др.

Трагизм судьбы художника — сквозная тема литературы XIX века от романтизма до символизма. Но необходимо подчеркнуть, что в реалистической литературе трагизм имел иную природу, нежели в романтической: художник перестает быть только пророком, творцом идеала, жрецом искусства. Он опускается с пьедестала и попадает в тяжкую зависимость от буржуазного общества, и сама эта зависимость превращается в источник трагизма его человеческой судьбы. Многие новеллисты изображают судьбу художников, действительно существовавших, — Мистралья (А. Доде «Поэт Мистраль»), Милле (М. Гвен «Жив он или умер?») — тогда новеллы приобретают характер очерка.

Тема личности и судьбы художника сделалась достоянием и крупномасштабной прозы XIX – XX веков. К ней обращались Э. Золя («Творчество»), О. Уайльд («Портрет Дориана Грея»), Г. Гессе («Степной волк»), Р. Роллан («Жан Кристоф»), Д. Лондон («Мартин Идеи»), Т. Драйзер («Гений»). И такая «литературная» биография была нужна читателю.

К каким обобщениям подводят приведенные рассуждения? Очевидно, на каждом отрезке культурной истории существует то, что можно обозначить как *биографическое сознание эпохи*. Биографическое сознание применительно к данному дискурсу есть представление о том, какой жизненный путь художника можно считать удавшимся, завершенным, полноценным; это определенные традиции выстраивания своей судьбы и наиболее желанные для современников модели жизни. Для того чтобы жизнь художника мыслилась

---

<sup>125</sup> Баткин Л. М. Леонардо да Винчи и особенности ренессансного творческого мышления. М., 1990. С. 117.



как состоявшаяся и полноценная, она должна соответствовать определенному *канону биографии*, сложившемуся в этой эпохе, или иначе — «*кодексу деяний*», следование которому ожидает от художника его время. В сознании современников формируются наиболее вероятные константы его человеческого облика и жизненного пути. Наиболее общая схема этапов жизни художника кажется простой: ученичество, овладение мастерством — первый успех — признание — большой успех — крушение карьеры или, напротив, собственные ученики и подражатели. Но в каждую конкретную эпоху эти стадии конфигурируются по-разному: может меняться их последовательность (скажем, большой успех не в конце, а в начале жизни (Рембрандт, Ф. Гойя); отдельные этапы могут спрессовываться или вообще выпадать из биографии (например, традиции замкнутой жизни исключают появление учеников). Та или иная «формульность» существования мастера в определенную эпоху складывается, таким образом, в *предметную фактуру биографии*, устойчивость которой подтверждают схожие параметры жизни других его сотоварищей по профессии. Сюда входит все то, чем обставляется художник свою жизнь, каких соратников избирает, каков его типичный семейный статус, каковы формы досуга и общения оказываются наиболее предпочтительными.

Так, «диалог» был формой досуга итальянских гуманистов, в том числе художников. Общение гуманистов, ученые дискуссии требовали аркадийской обстановки, прекрасного зрительного обрамления, будь то сельский пейзаж или антикизированный интерьер, музыкального аккомпанемента, изящных увеселений и осмысленного распорядка.

В эпоху русского романтизма важное общественно-культурное значение приобрели *Салоны* — музыкальные, литературно-художественные. Это и форма проведения досуга, и общения русского дворянства, проявления свободы личности и даже общественная трибуна.

В эпоху «серебряного века» культурная жизнь русского общества отличалась расширением границ, интенсивностью творческих поисков. Творческие объединения «Мир искусства», «Голубая Роза», «Бубновый валет», а также «Абрамцевский кружок» определили «культурное поле» времени.

Сопоставление биографий художников одного типа позволяет убедиться, что сам характер жизненных и творческих противоречий, особенно способ их преодоления, глубоко укоренен не только в особенностях характера и психического склада, но и в ментальности соответствующей культуры. Следовательно, жизненный путь художника характеризует не только витальную силу индивидуальности, но и саму почву культуры, породившей тот или иной выбор, ситуацию, драму, творчество. Из взаимодействия витальности и ментальности складывается конкретная картина жизни, судьба таланта корректируется незримой логикой культуры. Изучение групп художников, помещенных в ту или иную историческую систему биографий, позволяет обнаружить то, что можно назвать взаимоориентированностью судеб представителей разных видов художественной деятельности. Речь идет

не просто о схожести жизненных мотивировок, но и о близости поэтов, музыкантов, актеров как определенных психологических типов. Строго говоря, очень трудно понять и доказать, что выступает здесь первоначалом: художник, формируемый эпохой, или, напротив, сам изменяющий ее через утверждение новых способов мироощущения и бытия. Сопоставление этапов жизненного пути художников, обнаруживающих общность своих судеб, свидетельствует о том, что чисто индивидуальные антропологические характеристики могут становиться и характеристиками культурно-антропологическими. Интересно в этом плане наблюдение несомненных соответствий между личностями М. Врубеля и его современника А. Блока. В фигурах Врубеля и Блока много поразительно схожего; по существу, даны варианты одной и той же психологии, одного и того же психологического типа человека эпохи русской культуры «серебряного века». Связь Врубеля и Блока дает возможность отметить важные особенности символизма конца XIX – начала XX века. Как отмечает В. Альфонсов, «сходство Врубеля и Блока открывается в глубинах их творческого мироощущения», в предчувствии «неслыханных перемен». Более того — в общности творческого метода — «фантастического реализма», в «демонических» мотивах, национальной стихии, в мифопоэтической картине мира. А творческие биографии Врубеля и Блока предстают как «некое произведение искусства», как жизнетворчество.

Какими же понятиями можно описать сам процесс жизнетворчества, в чем он выражается? Прежде всего, в понятии «судьбы», которое традиционно толкуется как то, что предопределено, «задано» — рок, фатум; или в русской культуре — судьба как «доля», которой не избежать. Однако в новоевропейской культуре понятие судьбы теряло ориентированность на «онный» мир. И осознание этого, несомненно, вносило новый элемент свободы и формы самоосуществления художника. Стремление к действию, к личному успеху, конкуренция — все это сочеталось с идеей о том, что жизнь художника зависит от его собственных усилий, энергии, силы воли, работоспособности. Такое понимание формирует новый взгляд на человеческую судьбу: «судьба художника представляется как история отвергнутых альтернатив». Как же обнаружить зыбкую границу, когда «альтернативы начинают отвергаться по-другому?» Иначе: где кончается система одних биографий и начинается система других? Нередко уже следующее поколение художников в той же стране разительно отличается по способу своего жизнестроительства от своих предшественников.

## **2. Фазы-этапы жизненного пути художника и их связи с социокультурными приоритетами**

В качестве одного из признаков, который может проложить границы между разными общностями художников, выступает совокупность определенных фаз-этапов, охватывающих содержание жизненного пути.

Самый общий взгляд позволяет увидеть, что, к примеру, длительность жизни голландских и фламандских живописцев XVII века была значительно дольше, чем немецких художников-романтиков начала XIX века: средняя продолжительность первых была 60 – 70 лет (П.П.Рубенс – 63, Рембрандт – 63, Ф.Халс – 86, П.Клас – 86, А. ван Остаде – 75), вторые редко жили дольше 40 (Т.Жерико – 33, О.Рунге – 33, Дж.Р.Козенс – 45). То есть составляющие их жизнь фазы были разными, отражали совсем иной мироуклад; несли отпечаток культуры и истории.

Каждой эпохе соответствует не просто определенный тип художника, а даже некий привилегированный возраст. Интересно, что каждая эпоха в качестве идеального культивировала одни возрасты и скептически относилась к другим. Так, Франция XVIII века не уважала период старости — он описывается как возраст покоя, книг, набожности и болтовни. Образ совершенного человека в XVIII веке — это образ человека молодого. Не раз культ молодости вспыхивает и в последующие эпохи. Особенно это характерно для эпохи романтизма. Юность стала наиболее ценным возрастом и на рубеже конца XIX – начала XX веков. Молодость становится темой философии и литературы. Самое серьезное внимание проявляется к тому, что думает молодость, что она созидает. Молодость представляется как носительница новых ценностей. Показательно, что такой дух культуры помог сформироваться и определенным типам личности художников этого времени, которых объединяла жажда поиска, эксперимента, интенсивной деятельности («мирискусники», «голуборозовцы», представители авангарда в России и др.). Именно молодым мастерам (М. Шагалу, П. Пикассо) удалось в этот период и на Западе, и в России выступить с такими открытиями, которые затем во многом определили главное русло тенденций и художественных поисков всего XX столетия.

Идея типологии художественных биографий разрабатывается и на материале новейшей истории искусства. Заслуживает внимания интересная гипотеза М. Эпштейна; автор обозначает стадийно-типологические признаки разных поколений поэтов (художников) через ряд ключевых слов. Интерпретируя точку зрения М.Н. Эпштейна, поясним, что период конца 1950-х – начала 1960-х годов может быть описан через понятия «искренность», «открытость», «исповедальность», «смелость», «раскованность». Период 1960 – 1980-х годов выразился через понятия «память», «род» «природа», «теплота», «родство», «укорененность». Для периода 1990-х годов и начала нового столетия, вовлеченного в интенсивные обменные процессы с мировой культурой, наиболее адекватными стали иные ключевые слова: «культура», «символ», «миф», «опосредованность», «рефлексия», «многозначность» и т. п.

Таким образом, изучение творческих биографий художников, соотносённости биографического сознания с эпохой позволяет обнаружить новые точки соприкосновения и взаимообусловленности художественного творчества и доминант общекультурного процесса, обогащает возможности эстетической, искусствоведческой и психологической науки.

### 3. Одиночество как феномен житнетворчества художника

Философы одними из первых пытались ответить на вопросы, что такое одиночество, каковы причины его возникновения, способы проявления, возможно ли преодолеть его? Так, например, русский философ Н.А. Бердяев считал проблему одиночества основной философской проблемой. Представители практически всех философских школ и направлений в той или иной степени в своих работах касались этой проблемы. Однако наибольший вклад в ее осмысление внесли представители экзистенциальной линии философствования, восходящей своими корнями к А.Августину, Б.Паскалю, С.О.Кьеркегору, А.Шопенгауэру, Ф.Ницше, которые в центр своей философии поставили проблему человека.

Проблема одиночества является одним из важнейших аспектов проблемы человека. На это обстоятельство в свое время обратил внимание Мартин Бубер, который попытался реконструировать процесс осмысления человеком сущности своего бытия сквозь призму проблемы одиночества. Философское познание, считает он, по своей сути, есть самопознание. Наиболее подготовленным к такому самопознанию, по его мнению, оказывается человек, чувствующий себя одиноким, то есть тот, «кто по складу ли характера, под влиянием ли судьбы или вследствие того и другого остался наедине с самим собой и своими проблемами, кому удалось в этом опустошающем одиночестве встретиться с самим собой, в собственном «Я» увидеть человека, а за собственными проблемами — общечеловеческую проблематику... В ледяной атмосфере одиночества человек со всей неизбежностью превращается в вопрос для самого себя, а так как этот вопрос вбирает в себя все самое сокровенное, то человек приобретает и опыт самопознания»<sup>126</sup>.

М. Бубер подчеркивает, что от эпохи к эпохе чувства одиночества, неуверенности и страха нарастает, человек становится все более и более одиноким, а мир, окружающий его, становится для него чуждым, враждебным и непригодным для жизни, в конце концов, обесмысливая его существование. Если следовать логике М. Бубера, то мы сегодня живем именно в такое кризисное время, когда человек утратил «живые связи» с окружающим миром, другими людьми и духовными ценностями и поэтому чувствует себя одиноким, несчастным и покинутым.

Схожие идеи развивал Карл Теодор Ясперс, также относящийся к экзистенциальной философии. Сущность человека скрывается под покровом всех внешних связей бытия. Такое существование человека характеризуется им как «неподлинное существование». Ему противопоставляется другой способ бытия — «подлинное существование», когда человек может достичь

---

<sup>126</sup> Бубер М. Проблема человека // Два образа веры. М., 1995. С. 164.

единения с самим собой, вступив в «экзистенциальную коммуникацию» с другим человеком. Тогда человек может разорвать путы одиночества и ощутить себя уникальной, неповторимой и незаменимой личностью, в которой нуждается мир.

Одним из самых ярких представителей этого направления, безусловно, является французский философ, писатель и драматург Жан-Поль Сартр. Одиночество у Сартра — это не просто социально-психологическая изолированность, а глубинная основа индивидуального бытия человека. Там, где личность начинает вступать в действенные и активные взаимоотношения с миром и другими людьми, неизбежно сталкивается с холодной, безжизненной объективностью, она как бы давит на личность и ведет ее к отчуждению и одиночеству<sup>127</sup>. Анализируя самые тривиальные ситуации общности людей (в кафе, на стадионе, в театре и др.), он доказывает, что переживание этой общности поверхностно, тогда как ощущение одиночества устойчиво, глубоко, бытийно. Как бы человек не был вовлечен в переживание общности, он стремится разрушить ее, сохраняя одиночество своего «я».

Наполненный субъективным пессимизмом гуманизм Ж.-П.Сартра перекликается с философскими произведениями крупнейшего писателя-эссеиста и философа Альбера Камю.

Нельзя сказать, что все западные философы воспевают одиночество. Так, философ и психолог Эрих Фромм, близкий к экзистенциализму, указывал на свойство человеческой психики испытывать ужас перед изоляцией. Скажем, оказавшись в открытом океане после кораблекрушения, человек умирает прежде, чем покидают его природные силы. Причина преждевременной гибели — страх перед одиночеством. Фромм перечисляет ряд социальных потребностей, формирующих отрицательное психологическое отношение к одиночеству. Во-первых, это потребность в связях с другими людьми, принадлежности к какому-либо человеческому сообществу, движению. Во-вторых, эта потребность в самоутверждении, трансцендентности, творчестве, выводящем человека за пределы его чисто биологической природы. В-третьих, эта потребность в привязанности, интимности с кем-то (или чем-то, частью мира). В-четвертых, это потребность в идентичности, индивидуализации, стремлении быть уникальным, самоценным существом. В-пятых, это потребность в системе ориентации и объекте поклонения каким-либо ценностям, позволяющем человеку действовать в социальной среде.

Чувство одиночества, по Фромму, порождает ощущение неполноценности и фрагментарности, переходящее при определенных условиях в заряд агрессивности и ведет к анархии, насилию, бунту.

Основанная на фрейдистских мотивах философия Э.Фромма стала в рамках западного гуманизма одним из самых ярких манифестов тех, кто стремится создать альтернативу деградации личности, пытается найти точки

---

<sup>127</sup> Покровский Н. Человек, одиночество, гуманизм // Лабиринты одиночества. М., 1989. С. 16.

опоры в мире, окутанном противоречиями и испытывающем разнообразные кризисные явления<sup>128</sup>.

Таким образом, мы проследили, что философия есть опыт одиночества, переживаемый человеком, как ни тавтологично это звучит, в полном одиночестве. Когда философ мыслит, то, разумеется, он не молчит, а говорит — один на один — со всем миром. Философия — это разговор, беседа, внутренний диалог человека с миром, но происходящий наедине с самим собой, то есть в «последнем уединении», как говорил Мартин Хайдеггер. По М.Хайдеггеру, философствование есть последнее выговаривание, то предельное, в чем человек уединяется до своего чистого присутствия»<sup>129</sup>. Обращаясь к миру, человек взывает из глубины своего одиночества, он обращается к трансцендентному. Но всякое трансцендентное есть имманентное. Как пишет профессор Б. Е. Колумбаев, всякая философия есть открытие человека<sup>130</sup>.

Итак, проблема одиночества является основной проблемой философии, а одиночество есть естественное, необходимое и обязательное условие философского творчества, осмысления человеком природы и сущности своего бытия, понимания смысла и цели своего существования.

Феномен одиночества можно наблюдать на примерах психологических биографий художников, писателей, поэтов.

*Сергей Иванович Калмыков* (1891 – 1967), казахстанский художник существовал в своем, особом измерении, разительно отличавшемся от других. Это был тот самый случай, когда жизнь художника намертво переплетена с его частной жизнью: С.Калмыков слыл городским сумасшедшим, это оберегало и его самого, и свободу его творчества от больших неприятностей с властями, вплоть до лишения свободы. К Калмыкову привыкли — к его самодельным брюкам с разноцветными штанинами, его алому берету, фантастической кофте с привязанными к ней порожними, бренчащими при ходьбе консервными банками. С течением времени он сделался уникальной частью алматинского городского пейзажа, наподобие птички-колибри в сибирской тайге. Вот каким увидел его и запечатлел в романе «Факультет ненужных вещей» писатель Юрий Домбровский: «Солнце заходило. Художник спешил. На нем был огненный берет, синие штаны с лампасами и зеленая мантилья с бантами. На боку висел бубен, расшитый дымом и пламенем. Так он одевался не для себя и не для людей, а для космоса, Марса и Меркурия, ибо это был «гений Первого ранга Земли и всей Вселенной» — декоратор и исполнитель театра оперы и балета имени Абая — Сергей Иванович Калмыков, как он себя именовал». Он не продавал свои работы, иногда дарил приятным ему людям — но не

---

<sup>128</sup> Джумагельдинова М. Н. Одиночество как философская проблема // Казахстан и евразийское пространство в социогуманитарном измерении. Караганда, 2006. С. 41 – 44.

<sup>129</sup> Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления. М., 1993. С. 336.

<sup>130</sup> Колумбаев Б. Е. Третий человек: (поиск установления, преодоление человеческого в человеке). Алма-Ата, 1992. С. 194.

продавал. Бытовая нищета шла за ним по пятам, он знал, что такое недоедание, голод. Одна из известных картин С.Калмыкова «Черный принц» отражает это трагическое бытие.

Вера в свое предназначение, Калмыков писал не без иронии: «Не надо пугаться гениев. Это милые люди. Я это знаю по себе. Я сам гений. У меня вовсе нет мании величия. Я очень скромнен и беден. Обыватели представляют себе гения, наверное, так. Это величайшие оклады. Популярность. Растущая слава. Каждый имеет рукописи, деньги. Каждый холит состояние. Мы же, скромные профессиональные гении, знаем: гений — это изорванные брюки. Это худые носки. Это изношенное пальто...».

Сергей Калмыков не был самородком. Он был мастером, учеником Добужинского и Петрова-Водкина. Талантливым учеником.

Калмыков видел жизнь такой, какой она была на самом деле: беспросветно серой, с кровавыми подтеками. Он писал: «Вот представьте-ка себе, из глубины Вселенной смотрят миллионы глаз и что они видят? Ползет и ползет по земле какая-то скучная одноцветная серая масса — и вдруг, как выстрел, яркое красочное пятно. Это я вышел на улицу»<sup>131</sup>.

В искусстве *Винсента ван Гога (1853 – 1890)* доминирует всепоглощающая потребность самовыражения. В своих лучших произведениях он выступает как первый и наиболее яркий экспрессионист. Его одиночество, страдания и борьба с судьбой отражены не только в его картинах, например, в «Ночном кафе в Арле», но и в яркой прозе нескольких сот писем, адресованных в основном брату Тео (письма Винсента брату Тео: 30 мая 1877г., 15 октября 1879г., 28 января 1889г., 19 марта 1889г., 9 мая 1889г. и др.).

*Поль Гоген (1848 – 1903)*. К сорока семи годам за спиной остались разрушенная жизнь и разбитые надежды, впереди не ждало ничего — осмеянный современниками художник, отец, о котором забыли собственные дети, ставший посмешищем парижских журналистов писатель. Он презирал тех, кто его окружал, был нищ и не признан, художники же, работавшие в традиционной манере, выставляли свои работы на каждом Салоне. Но Гоген держался как пророк, и молодежь, искавшая себе кумиров, шла за ним — от него исходило почти мистическое ощущение силы. Шумный, решительный, грубый, отличный фехтовальщик, прекрасный боксер, он говорил окружающим прямо в лицо то, что о них думал, и при этом не стеснялся в выражениях. Искусством для него было то, во что верил он сам, ему необходимо было ощущать себя центром Вселенной — в противном случае жертва, которую он принес своему демону, выглядела бессмысленной и чудовищной.

Оставив семью, работу и друзей, Поль Гоген занялся живописью. Он поселился на Таити, жил в нищете, но упорно продолжал работать. Его выставка в Париже не оправдала ожиданий, но Гогена это не останавливало.

---

<sup>131</sup> Шпилькин Ю. Я – Художник Калмыков... [Электрон.ресурс]. – Режим доступа: <http://proza.ru/2011/09/30/228>

Посмертно картины художника были признаны, и продавались за большие деньги, однако, умер Гоген в нищете, болезни и одиночестве.

Жизнеописания художников подводят к выводу, что проблема одиночества является одной из основных в философии, а одиночество есть естественное, необходимое и обязательное условие философского творчества, осмысление человеком природы и сущности своего бытия, понимания смысла и цели своего существования. Феномен одиночества играет значительную роль в становлении личности художника и оказывает влияние на его творческое формирование.

*Эдгар Аллан По (1809-1849)* — американский писатель, поэт, эссеист, литературный критик и редактор, представитель американского романтизма. Создатель жанра психологической прозы, поэт-мистик.

У американской поэзии XIX века был свой романтический звездный час. И его можно датировать совершенно определенно: 29 января 1845 года. В этот день был опубликован «Ворон» Эдгара По.

Случилось нечто совершенно небывалое. Началось массовое читательское помешательство на этом стихотворении. Его читали и перечитывали без конца. И когда где-либо собиралось несколько человек, то стоило кому-нибудь одному начать первый стих, остальные подхватывали и уже не могли остановиться, пока не дочитывали все стихотворение до конца. Молодежь в прямом смысле жила «Вороном»<sup>132</sup>.

Обнаружилось некое совершенно новое для литературы первой половины XIX века свойство поэзии. Стих Э. По устанавливал новые более тесные контакты с читателем; устанавливался новый принцип развертывания эмоций в стихе.

Современники Э. По, вспоминая массовое читательское увлечение «Вороном», утверждали, что это доставляло совершенно особое и необычайно острое ощущение.

Своеобразие поэзии Эдгара По состояло прежде всего в том, что психологически резко усложненный «готический» сюжет стихотворения становился лишь внешней рамкой развития лирической темы — переживания любви в сознании, потрясенном невозвратной потерей, нежности, обретшей вдруг истязательную силу... И бесконечные повторы «Не вернуть!» начинают ощущаться как психические торможения потрясенного сознания, воспринимаемая читателем как проявление душевного надрыва, с которым он соприкасается в стихотворении. Оно дает читателю не просто описание, не эмоциональную лирическую характеристику душевной драмы, встающей за рассказом поэта, а нечто гораздо большее и несоизмеримо более значительное — соприкосновение с самой драмой как таковой.

Само это свойство поэзии стали называть суггестивностью — воздействием стихотворения, основанным на внушении. Впервые широкую

---

<sup>132</sup> Эдгар По. Избранные произведения. М., 1972. Т.1. С. 28.



разработку поэтическая техника этого «внушения» получила в «Вороне» и в «Улялюм» Эдгара По.

«Ворон» — самая известная, самая мистическая, самая чарующая и самая загадочная в своей неземной музыке и таинственном «nevermore» поэма.

Написанная после смерти возлюбленной, полная тоски, неутешности и безнадежности, поэма стала психологическо-эмоциональным образом самого Эдгара По, его душевной рефлексии и одиночества.

Мистическая поэзия Эдгара По имеет неземную природу, как и любой поэтический гений. Шарль Бодлер, по внутреннему ощущению жизни очень близкий Эдгару По, писал о его гении столь же мистично и поэтично, как написал бы о себе сам поэт. Бодлер называл Эдгара По поэтом нервов, чувствующим на глубинном уровне все тонкости человеческой души, в то же время умеющим передать их в изящной форме и красоте.

*Эссе о Марине Цветаевой (1892 – 1941).* В контекст рассматриваемой проблемы вписывается судьба Марины Цветаевой, выдающейся русской поэтессы, прозаика, переводчицы, одной из крупнейших поэтов XX века.

Дочь Ивана Владимировича Цветаева, замечательного ученого-филолога, основателя знаменитого музея Изобразительных искусств на Волхонке (ныне Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина). Будучи уже немолодым человеком, Иван Владимирович, похоронил горячо любимую жену, от которой остались дочь и сын, и женился вторично на Марии Александровне Мейн, женщине романтической, одаренной и самоотверженной (продолжая любить ушедшую). Марина и Анастасия — дочери от второго брака.

Благополучие покинуло семью в тот год, когда Марине исполнилось десять лет. Мария Александровна тяжело заболела, в связи с чем семья уехала за границу (Италия, Швейцария, Германия).

Марина и Ася жили и учились в тамошних частных пансионатах. Иван Владимирович разрывался между Москвой и границей. Тоска полусиротства чередовалась впечатлениями от недолговечных дружб, перемен мест и неизведанных красот прелестного итальянского Нерви, швейцарских величественных Альп, сказочного германского Шварцвальда. «Одиночество на людях — слишком рано познала юная Марина Цветаева этот парадокс жизни, раздвоивший ей душу. Мечтательная девочка, ищущая уединения, нуждающаяся в ласке, она редко бывала одна. «Уединение: уйди в себя, как прадеды в феоды», — напишет она, спустя много лет и будет всю жизнь стремиться к блаженному, в мире несуществующему одиночеству и одновременно, словно спасаясь от него, постоянно искать общения, вечно встречаясь не с теми, сетовать, разочаровываться и вновь искать, ненадолго обретать и неизбежно терять, оставаясь в постоянном зачарованном кругу собственной отчужденности»<sup>133</sup>.

---

<sup>133</sup> Цветаева М. Стихотворения. Поэмы. М., 1991. С. 6.

В жизни юная Цветаева была диковата и дерзка, застенчива и конфликтна. Замкнутая в себе, она была неотступно влекома жаждой узнать мир, и в первую очередь литературный. Ее девизы: «Мне ничего не нужно, кроме своей души»; «Единственная обязанность на земле человека — правда всего существа»... Главное для Марины Цветаевой — это жизнь души, ибо творчество, как считает поэт, «роман с собственной душой».

В последние месяцы жизни все чувства Марины Цветаевой достигли своего абсолюта. Тоска полнейшего одиночества и заброшенности; трагическое ощущение собственной ненужности, ненадобы, беспомощности, роковое убеждение, что она ничего не умеет, паралич воли — все это втягивало ее в лабиринт отчаяния и безнадежности...

Надоба в человеке, надоба в поэте, в его стихах. Как и в юности, Марина Цветаева провидела, что час ее пробьет только в будущем...

Смерть Поэта тоже входит в его бытие, а его бытие принадлежит Будущему. Это будущее уже наступило.

### *Контрольные вопросы*

1. Биография художника — эстетическая и психологическая проблема
2. Биография творческой личности — культурологическая категория
3. Культурная эпоха и типы художественных биографий
4. Фазы-этапы жизненного пути художника и их связи с социокультурными приоритетами
5. Наделенность талантом — предуготовленность к судьбе особого рода
6. Взаимосвязь бытийной и творческой биографии художника
7. Одиночество как философская проблема
8. Одиночество — феномен жизнетворчества
9. Одиночество как самодостаточность творческой личности





## Глава 5. ПРОЦЕСС ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА

### 1. Стадии и моделирование художественного процесса

Процесс труда художника, недоступный наблюдению, «угасает» в продуктах этого труда — произведениях искусства, которые как продукты производства относятся к предметно-развернутому богатству человеческого существа, «являются» чувственно представшей перед нами человеческой психологией (К.Маркс).

Издавна культурология и искусствознание, эстетика и психология стремятся проникнуть в тайны творческого процесса, раскрыть его сущность. Сложилась две главные тенденции в понимании сущности творческого процесса.

*Первая тенденция* была намечена еще в эстетических концепциях искусства в древности, развита теоретиками «Бури и натиска» в Германии XVIII–XIX веках, подхвачена многими современными эстетиками, особенно сторонниками философии интуитивизма. Она основывается на отрицании каких бы то ни было объективных закономерностей художественного творчества. Представители этого направления считают каждый творческий процесс уникальным, а создание произведения — результатом особого наития. И.Г.Гаман, И.Г.Гердер утверждали, что подлинные произведения искусства творит только гений, который сам устанавливает для себя особые законы, а И.Кант писал о том, что, каким образом гений создает свой продукт, невозможно даже описать, невозможно объяснить научным путем. Б.Кроче рассматривал творческий процесс как интуитивный, а интуицию — как особое проявление Духа. Во всех случаях духовно-творческая работа художника рассматривается здесь как иррациональная, не подчиняющаяся каким-либо объективным закономерностям, интуитивная и каждый раз уникальная деятельность, а материальная работа либо игнорируется, либо оказывается, как любая ремесленная деятельность, подчиненной некоторым нормам и правилам. Ставится вопрос о первостепенной роли интуитивного начала в формировании художественных представлений о действительности и его своеобразном месте в материальной работе художника. Очевиден и тот факт, что творчество требует мобилизации едва ли не всех уровней психики и сознания, и подсознания, причем без второго успешная работа художника также немыслима, как и без первого.

Но ведь при уникальности каждого произведения у них есть немало и общих черт, обусловленных общей природой искусства и его главных функций. Точно так же, несмотря на неповторимое своеобразие творческого процесса, ему присущи и некоторые общие черты, а следовательно, и общие закономерности.

*Вторая тенденция* в понимании сущности творческого процесса и состоит в поисках этих общих черт, в открытии этих закономерностей.

Творческий процесс при всей своей уникальности обусловлен внешними, объективно сложившимися факторами. Это связано, во-первых, с тем, что продукты творчества — произведения искусства — предназначаются для функционирования в обществе и, следовательно, должны отвечать общественному предназначению искусства, своеобразным требованиям, предъявляемым обществом к искусству, уровню художественного развития публики и характеру потребления ею искусства и т.п.; во-вторых, с тем, что работа художника невозможна вне опоры на социально-исторический опыт творчества, на традицию, а также на сложившуюся технику и технологию искусства и должна так или иначе отвечать назревшим потребностям его внутреннего развития; в-третьих, с тем, что творческая деятельность есть особая работа психики с присущими ей психолого-физиологическими закономерностями. Все эти факторы преломляются в призме индивидуальных особенностей художника — его собственного опыта, своеобразия таланта и личности. Эти субъективные моменты также обуславливают творческий процесс, придают особые черты творческой работе данного автора над его произведениями.

Итак, в понимании творческого процесса следует исходить из динамического единства *объективного и субъективного*.

Объективная сторона определяется конкретно-исторической эпохой, ее общественными закономерностями, социокультурными основаниями, художественной традицией. Однако объективная «картина мира» никогда не является самоцелью художественного творчества. В процессе создания произведения искусства художник стремится познать предмет (объект) в единстве с самим собой, профильтровать через свой опыт, темперамент, высказать к нему свое отношение, дать оценку. Исаак Левитан, например, сказал о своей картине «Над вечным покоем»: «... в ней я весь... со всем моим содержанием...». Важно выделить, что это личностное «Я» придает художественному произведению ту субъективную окраску, которая и указывает тенденцию автора, обнажает его мироощущение, психологию.

Современная психология относит творческую деятельность психики к ее наивысшему уровню — к работе мышления, которое рассматривается как постановка каждый раз особенных и новых мыслительных задач и их решение. Творческий процесс, обусловленный объективными и субъективными факторами, и есть постановка и решение новых художественных задач.

Исследования творческого процесса позволяют говорить о следующих его этапах: накопление жизненных впечатлений и осмысливание жизни; формирование основной идеи, замысла произведения и его разработка; реализация замысла — создание идеальной художественной модели и ее воплощение в материальном художественном предмете.

Художник изучает действительность ежедневно, каждодневно и всю свою жизнь. Ведь в центре его внимания — люди, и поэтому любые события, явления — природные и социальные, повседневные и особенные, незначительные и эпохальные — привлекают его прежде всего как среда, в

которой люди живут и действуют. Накопление и осмысление жизненных впечатлений в этом аспекте трудно назвать этапом создания определенного произведения: это неперемное условие и основа для создания многих произведений. Другим столь же необходимым условием и основанием для художника является накопление художественных впечатлений, непрестанное обогащение творческим опытом.

Исходя из выводов исследователей (Ю.Б.Борев, Г.Л.Ермаш, М.С.Каган, Г.А.Праздников, П.М.Якобсон и др.), обозначим стадии и моделирование творческого процесса:

- рождение замысла;
- разработка (вынашивание) замысла;
- реализация и материализация замысла;
- доработка.

Определяя «процесс художественного творчества как духовно-практическую переработку и образно-языковое воплощение бесконечной сложности, многомерности мира и человека», конкретизируем стадии процесса художественного творчества, каждой из которых соответствует определенное психическое состояние художника-творца:

- потребность в творчестве, предощущение, «зов», состояние вдохновения;
- возникновение замысла, озарение, «вспышка»;
- рождение художественного образа;
- «кристаллизация» ценностного отношения, смысла в определенной предметности; у художника уже возникло напряжение эмоционально-смысловое, найдена интонация, активно работает воображение, вовлекается в процесс творчества опыт переживаний и наблюдений, появляются ассоциативные сцепления;
- конструирование художественного мира; на этом этапе причудливо соединяются свободная «игра физических и духовных сил», ощущение собственной власти над реальностью и сосредоточенная работа по воплощению художественной концепции в художественную модель мира<sup>134</sup>.

Исследователи процесса художественного творчества в качестве его исходного момента единодушно отмечают возникший в сознании художника замысел будущего произведения, под которым понимается некоторое мысленное предвосхищение будущего произведения, его содержания и формы. При этом признается, что замысел не есть нечто статичное, неизменное; он развивается в процессе творчества и на каждой стадии этого развития предстает в разной форме и имеет разное содержание.

В трудах по психологии художественного творчества, в высказываниях самих художников раскрываются многообразные поводы, послужившие

---

<sup>134</sup> Коняхина И.В. Процесс художественного творчества: Метод. указания. Свердловск, 1998. С. 8.

толчком к тем или иным чувствам и возникшему на их основе тематическому замыслу. Таким поводом может послужить восприятие художником какого-то явления природы с выразительным цветом и формой, сцены жизни и т.п. Например, Т.Руссо видит лучи солнца, которые проходят сквозь ветви деревьев и приносят ему «благоухание листьев и крик насекомых». Э.Делакруа наблюдает в Марокко сцену драки лошадей, которые «поднялись на дыбы и бились с такой яростью», что художник испугался за всадников и одновременно испытал восхищение от «фантастичности и смелости» этой сцены. Г.Курбе встречает двух человек, разбивающих камни у дороги, и его поражает «полное выражение нищеты» каменотесов и одновременно живописность этой сцены<sup>135</sup>.

Переживание и возникший на его основе тематический замысел могут быть вызваны также восприятием художником какого-либо рассказа о каком-либо событии, литературным сюжетом, воспоминанием, мечтой, событием личной жизни и даже сном, увиденным художником.

В книге «Ноа Ноа» П.Гоген рассказывает эпизод о замысле картины «Дух мертвых бодрствует», изображающей его таитянскую жену юную Техуру, поразившую его с первой встречи гордым характером и чисто эстетически.

Вернувшись однажды из Папэте поздно вечером, Гоген застал Техуру, лежащую на постели в полной тьме и объятую ужасом перед духами тупапау. Именно эту сцену и изобразил он в своей картине «Дух мертвых бодрствует»<sup>136</sup>.

В замысле еще «неясно» различаются черты будущего художественного текста:

- замыслу обычно присуща некоторая семантически неоформленная смысловая определенность, намечающая очертания темы и идеи произведения;
- замыслу свойственна потенциальная возможность развития знакового выражения, фиксации и воплощения в образы.

Замысел — это уже целостная, но предварительная модель произведения, которая строится на основе различных компонентов: конкретного стимула, жизненного материала; образных, сюжетных, композиционных элементов и др. Замысел никогда не является в виде абстракции, а возникает в связи с возможностями и материалом данного вида искусства. При этом жизненные впечатления представлены в нем уже в определенных художественных структурах.

Раскрывая замысел картины «Дух мертвых бодрствует», Поль Гоген пишет: «Исходная точка зрения здесь — общая гармония — печальный, грустный, фиолетовый, синий и хром № 1...». Таким образом, тематический замысел художника предвосхищает как выразительную, так и изобразительную тему будущего произведения искусства.

---

<sup>135</sup> Мастера искусства об искусстве: В 7 т. М., 1967. Т. 4. С. 144, 210, 243.

<sup>136</sup> Кантор-Гуковская А.С. Поль Гоген. Жизнь и творчество. М., 1965. С. 107, 108.

Роль замысла заключается в идеальном моделировании будущего результата, инструментом которого является воображение. Независимо друг от друга философы, эстетики и психологи определяют замысел как начало процесса творчества, имеющего представление о содержании, форме, идее произведения. При этом подчеркивается роль бессознательного именно на стадии замысла: то, что в первичном замысле возникло бессознательно, на последующем этапе подлежит мыслительной обработке. Смоделированное на уровне сознания представление о законченной вещи нуждается в дальнейшей практической разработке посредством материализации. Этот этап называется вынашиванием или разработкой художественного замысла. Художественное мышление на этой стадии связано с поиском средств выразительности, с осмыслением, которое происходит на базе языка искусств.

«Этот народ по традиции имеет громадный страх перед духами мертвых, — размышляет Поль Гоген, раскрывая смысл картины «Дух мертвых бодрствует». — Мне нужно объяснить этот ужас средствами как менее литературными... Тогда я делаю так: общая гармония — мрачная, печальная, пугающая: фиолетовый, темно-синий и оранжево-желтый. Белье я делаю зеленовато-желтым, во-первых, потому что белье дикаря другое, чем наше (из коры срубленного дерева), во-вторых, потому что это вызывает представление об искусственном свете, в-третьих, желтый, наложенный на оранжево-желтый, и синий составляют музыкальный аккорд. В глубине — цветы, но они не должны быть реальными, и так как они воображаемые, я делаю их похожими на искры. Для канаков фосфоресценция ночи — это духи мертвых, они в них верят и боятся их. Наконец, чтобы закончить, я превращаю их (то есть духов мертвых) просто в маленькую добрую женщину»<sup>137</sup>.

Существуют разные типы художников: у одних процесс вынашивания замысла более длителен и труден, чем процесс воплощения; другие, напротив, не способны сколько-нибудь долгое время носить замысел в воображении и очень быстро обращаются к работе в материале. Но в том и другом случаях достижение цели — *материального воплощения* замысла требует от художника больших усилий, долгой и кропотливой работы над реальным построением своего произведения: чем ярче одаренность, чем выше умение, тем более требовательным, более взыскательным к процессу конструирования оказывается художник. Несомненно, что без громадной работоспособности полноценное художественное творчество немислимо, ибо важно привести произведение искусства к гармонической слаженности формы с содержанием, что определяет критерий художественности.

На мастерство художника возлагается обязательство конструировать форму таким образом, чтобы она могла работать как доступная пониманию знаковая система, как язык, способный передать информационное содержание данного произведения.

Обратимся к эмпирическому материалу в *психологическом аспекте*. Так, Михаил Александрович Врубель утверждал, что «форма, которая создана

---

<sup>137</sup> Кантор-Гуковская А.С. Поль Гоген...С. 109.



природой вовек... бесконечно дорога потому, что она — *носителница души*, которая тебе одному откроется». Форма определяет технику живописи: внимание к технике, непрестанная забота о ее совершенствовании были присущи Врубелю на протяжении всей его творческой жизни. Врублевский мазок — крупный, граненый, мозаичный; это мазок геометрических пятен, источником которого стала византийская мозаика.

Рассмотрим этапы работы М.А.Врубеля над «Демонианой».

Еще с гимназических лет М.Врубель предпочитал философию Ф.Ницше, зовущую к «сверхчеловеческому». Ему, художнику философски углубленному, мыслились, грезились образы величественные и патетические, полные общечеловеческих страстей и подлинного трагизма, нашедшие выражение прежде всего в «Демониане». В гимназии и позже Врубель читал многих авторов — античную поэзию, любил Шекспира, Гете, Гоголя, Тургенева, восхищался Пушкиным, Чеховым, Ибсенем, но М.Ю.Лермонтов имел на него — на человека и художника — особое влияние; он оставался любимым поэтом Врубеля всю жизнь. Из воспоминаний самого Врубеля известно, что он знал наизусть поэму Лермонтова «Демон», изучал иллюстрации к ней и размышлял о философской сущности «Демона».

*Толчок к замыслу.* Первое известное нам упоминание Врубеля о «Демоне» можно прочесть в его письме старшей сестре 2 февраля 1875 года из Петербурга. Студент юридического факультета университета сообщает новости столичного оперного театра, где в этот сезон с большим успехом ставились «Юдифь», «Тангейзер» и «Демон» Антона Рубинштейна (по мотивам поэмы «Демон» М.Ю.Лермонтова).

*Этапы воплощения замысла* (рождение художественного образа). Предтечей Демона для Врубеля был Гамлет, духовная сложность образа которого осталась невыраженной ни в одной из его композиций.

Не менее сложный по содержанию образ Демона, который впервые стал намечаться на холстах Врубеля в 1885 году, не сразу подчинился художнику — прошло несколько лет, прежде чем ему удалось создать завершённые в определенном виде произведения. В Одессе Врубель начал писать первый холст, который видел В.Серов (Серов приехал в Одессу в октябре 1885 года); но образ Демона тогда еще не был достаточно ясен художнику; предстояли длительные поиски, отдельные находки и разочарования. Но Врубель верил, «что Демон составит ему имя».

В продолжение почти четырех лет (1885–1889) «Демон» оставался для Врубеля программным произведением, его духовной жаждой и надеждой. Чтобы он ни писал в эти годы, Демон так или иначе жил в нем, неизменно участвовал во всей его жизни. Холсты с изображением Демона переезжали вместе с художником с квартиры на квартиру, из одной мастерской в другую; часто образ возникал заново, а прежние холсты записывались чем-нибудь другим. Духовная жизнь Врубеля как художника сделалась невозможной, немислимой без Демона. Он брался за картины, казалось, далекие от «Демона», даже ему чуждые, но скорбный дух сообщал всему, что писал художник, свою

печаль, свои думы, свой тон. Он множество раз принимался за холст, писал и рисовал голову, торс своего героя, очищал написанное и начинал заново, снова бросал сделанное, записывал другими изображениями. «Но Демон не показывал своего лица». Тогда Врубель решил вылепить его из глины: «Вылепленный, он только может помочь живописи, — думал художник, — так как, осветив его по требованию картины, буду им пользоваться как индивидуальной натурой».

*Тетралогия. «Голова Демона»* — первый лист к поэме Лермонтова «Демон» — как бы вобрал в себя все предшествовавшие поиски образа, «духа, не столько злобного, сколько страдающего и скорбного, и при всем том, духа властного и величавого». Этот лист стал прямым предшественником «Сидящего», в котором видно чисто врубелевское развитие образа.

*«Демон сидящий»* (1885–1890). Впервые художник увидел своего Демона в Москве, в доме С.И.Мамонтова: Демон появился на миг из своей туманности, и художник ясно увидел его... Демон был далеко, где-то на вершине горы, может быть даже на иной планете, он сидел грустный, в лучах заката или разноцветной радуги. Врубель поспешил воплотить в живописи это видение, этот образ молодого, еще не настоящего Демона, уверенный в том, что со временем он напишет заветное монументальное полотно.

После «Демона сидящего» Врубель принялся за иллюстрации к юбилейному изданию Лермонтова по заказу П.П.Кончаловского. Врубель был уверен, что получил право на «Демона» ценой мучительных лет размышлений и художественных исканий. Никто из иллюстраторов Лермонтова ни до, ни после Врубеля не подошел к его творчеству и философскому мирозерцанию так близко, как это удалось художнику, заколдованному «Демоном» Лермонтова и своим собственным.

После иллюстраций Врубель, измученный Демоном, освобождается от его чар и его гнета и в течение почти десяти лет не возвращается к его изображению...

*«Демон летящий»* (1899). В конце декабря 1898 года в письме Н.А.Римскому–Корсакову Врубель впервые после многолетнего перерыва писал: «Готовлю “Демона”». Рождение нового произведения происходило медленно, в нескольких направлениях, отличавшихся друг от друга не только композиционным решением, но и самой трактовкой образа.

В обстановке острых полемик Врубель пишет полет Демона, без цели и любви, охваченного тоской, пониманием вечного одиночества; Демон летит прямо навстречу катастрофе. Он оставил свое полотно незаконченным, не стал больше работать над «Летящим», потому что в нем зрела другая концепция образа. Появился рисунок с иным образом — Демон стоит во весь исполинский рост на вершине горы и вглядывается в беспредельный мир то ли внешний, то ли свой внутренний...

*«Демон поверженный»* (1902). В 1900 году, осаждаемый самыми разнообразными видениями, Врубель опять оставил своего «Демона», но, как оказалось, ненадолго. Осенью 1901 года Демон оттеснил все др. идеи, завладев всеми помыслами Врубеля. Теперь художник видел своего героя на скале или

в какой-либо горной пропасти, лежащим на складках роскошного плаща, схваченного на бедрах драгоценным поясом. Это был не «печальный Демон», а могучий, мужественно-прекрасный, как микеланджеловские пророки, атлет (эскиз ГТГ\*).

Судя по первым эскизам, Врубель искал образ «бунтовщика», обдумывающего сверхчеловеческий план борьбы. На одном из них выражается явно бунтарская концепция: в руке меч, юное лицо проникнуто решимостью и зреющей яростью (ГРМ\*\*). Но нетерпение жгло художника, и, не дожидаясь отчетливой кристаллизации образа в эскизе, он начинал рисовать на большом холсте. Врубель продолжал поиски новых решений на самом холсте и постоянно видоизменял облик и выражение своего героя. Не выходя из мастерской по целым дням, ни с кем не общаясь, странно возбужденный, он сделался вдруг нетерпеливым и злым. Прежняя деликатность и вежливость сменились резкостью, нетерпимостью ко всему, что могло отвлечь его от работы, над Демоном. Надежда Ивановна, жена художника, видела в мастерской вариант, который дошел до нашего времени только в эскизе Русского музея. «Михаил Александрович меня в отчаяние приводит со своим Демоном, он был уже великолепен и вдруг он все переделал и, на мой взгляд, все *испортил* и хочет его выставлять в таком виде, вот-то ругать будут», — она сообщала Б.К.Яновскому (Письмо Н.И.Забелы–Врубель Б.К.Яновскому от 22 ноября 1901. Отдел рукописей ГТГ). Но прошел месяц, и все вновь изменилось. Он увидел иной образ Демона — почти бесплотное существо с его сказочно-таинственным лицом, с выражением глубоко затаенной обиды и неистребимой гордости духа. Этот образ он закрепил на небольшом эскизе (хранящемся ныне в ГМИИ им. А.С.Пушкина в Москве). Изменился и окружающий пейзаж. Сам художник, переписав весь холст, был уверен, что, наконец, он в основном нашел того, кого искал, — своего подлинного трагического Демона.

Картина была уже закончена и сфотографирована, вероятно, для каталога будущей выставки, для которой она предназначалась. Но вскоре художник опять стал переписывать свое полотно, изменил облик Демона и колорит картины, не прекращая работы даже на выставках в Москве и особенно в Петербурге. А.Н.Бенуа, свидетель последней лихорадочной работы Врубеля в Петербурге, рассказывал об этом в следующем году, когда художник уже был тяжело болен: «Каждое утро, до 12-и, публика могла видеть, как Врубель «дописывал» свою картину. В этой последней борьбе (2 месяца спустя художник уже находился в лечебнице) было что-то ужасное и чудовищное. Каждый день мы находили новые и новые изменения. Лицо Демона одно время становилось все страшнее и страшнее, мучительнее и мучительнее; его поза, его сложение имели в себе что-то пыточно-вывернутое, что-то до последней степени странное и болезненное, общий колорит, наоборот, становится все более и более фееричным, блестящим... Картина была и

---

\*ГТГ — Государственная Третьяковская галерея.

\*\*ГРМ — Государственный Русский музей.

безобразна, и безумно прельстительна. Но или сам художник испугался ее, или модель коварно переменяла лик свой, спутав воображение мастера... Произошел переворот, и с тех пор картина стала тускнеть, чернеть, поза стала естественнее, голова красивее, как-то благоразумнее, а демоническая прелесть почти совершенно исчезла. Врубель совершенно изменил бы картину, если бы его не умолили товарищи, хоть на выставке не касаться своего произведения»<sup>138</sup>.

Рассказ А.Бенуа взят в основных чертах, так как он подтверждается воспоминаниями, дневниковыми записями и письмами других очевидцев-художников и родственников Врубеля, видевшими основные моменты работы над картиной.

О мучительности психологического творческого процесса писал И.Остроухов А.П.Боткиной: «Врубель так истерзал меня своими сценами, что не могу спокойно смотреть его вещь, каждый павлиний глаз крыльев Демона точно кричит мне врубелевскими изнервничавшимися криками»<sup>139</sup>.

Вокруг «Демона поверженного» развернулась острая полемика, которая угнетала Врубеля. Занятый претворением осаждавшего его величественно-трагического образа, он ощущал в себе невероятные творческие возможности и право мастера свободно распоряжаться правилами живописи и рисунка. В письме свояченице он утверждал, что его искусство «изо всех сил старается иллюзионировать душу, будить ее от мелочей будничного величавыми образами», но обыватель «с утроенной злостью защищает свое половинчатое зрение от яркого света...»<sup>140</sup>.

Трудно представить, насколько мучительными для Врубеля в его тогдашнем состоянии была хула публики, критики и замечания друзей. О последних он не мог не думать, но все же главное, что заставляло его непрерывно переписывать картину, состояло в том, что в его состоянии, близком к эйфории, непрестанно менялась концепция образа. И в разбитом, поверженном герое он стремился выразить «*сильное и возвышенное в человеке*», но даже доброжелатели его не видели этого и говорили, в лучшем случае, лишь о «грандиозности общей композиции», о «страшно трагической, разбитой» фигуре «павшего существа», о красоте пейзажа и горящих красках. Оттого, может быть, художник вновь принимался писать по законченной картине, усиливать выражение возвышенного, а не только страшной разбитости «Поверженного». Так менялись облик, положение героя в картине, ее колорит, отражавшие процесс мучительной борьбы художника с обуревавшим его образом, с самой изменчивостью его художественного сознания. Он говорил, что будет писать другого Демона и «отправит в Париж к 18 апреля». Быть может, Врубель исполнил бы свое намерение и написал новое произведение в иной концепции, но нечеловеческое перевозбуждение,

---

<sup>138</sup> Суздаев П.К. Врубель и Лермонтов. М., 1980. С. 178, 179.

<sup>139</sup> Суздаев П.К. Врубель. М., 1991. С. 191.

<sup>140</sup> Врубель: (Переписка. Воспоминания о художнике) / Вст. ст. Э.П.Гомберг-Вержбинской. Л., 1976. С. 95.

напряжение всех сил сломили его, и он невольно оставил свою картину вместе с покинувшим его Демоном. Вариант картины, сохранившийся на холсте, несет печать последней мучительной работы художника... Не исключено, что если бы Врубель сохранил душевное здоровье, понимание «Демона» публикой было бы иным. Но его поместили в психиатрическую лечебницу и слухи о болезни распространились через газеты, в его картине увидели трагедию самого художника; поспешили печатно уведомить публику, что Демон и вся живопись Врубеля были плодом безумия. Но и ощущавшие гениальность и здоровое содержание его искусства все же не могли избежать страха перед безумием и невольно искали в «Демоне» трагической разбитости духа его создателя. А.Блок и В.Брюсов в стихах, посвященных Врубелю, видели в «Поверженном» судьбу самого художника. В некрологе А.Н.Бенуа утверждается подобная миссия Врубеля: «Возвращаясь в своих созданиях постоянно к «Демону», он лишь выдавал тайну своей миссии. Он сам был демон, падший прекрасный ангел, для которого мир был бесконечной радостью и бесконечным мучением»<sup>141</sup>.

М.А.Врубель не раз говорил о том, что люди неверно понимают Демона, видя в нем дьявола-клеветника, но Демон — это душа. Здесь он близок к толкованию этого понятия в греческой античной философии: у Сократа «демоний» — божественный голос в душе, предсказывающий человеку судьбу, будущее. «Демон» Врубеля — персонификация философских и нравственных идей, символический образ романтического героя-мыслителя и пророка: «И зло наскучило ему».

Демон, занявший столь значительное место в творческой жизни Врубеля, оказался слишком мощным и роковым для художника образом: он встал перед ним в начале творческого пути, преследовал всю остальную жизнь и омрачил его трагический *закат*. Но вместе с тем, как писал А.Блок, «в борьбе золота и синевы уже брезжит иное»<sup>142</sup>.

«Борьба золота и синевы», «румяный луч заката» — русские символисты считали закат символом предвестья, неслыханных перемен, связывающих конец с началом. Врубель — «вестник; весть его о том, что в сине-лиловую ночь вкраплено золото древнего вечера» (А.Блок).

### *А.Блок. Памяти Врубеля*

Незаметно протекла среди нас жизнь и болезнь гениального художника. Для мира остались дивные краски и причудливые чертежи, похищенные у Вечности. Для немногих — странные рассказы о земных видениях Врубеля. Для тесного кружка людей — маленькое восковое лицо в гробу с натруженным лбом и плотно сжатыми губами. Как недлинен мост в будущее! Еще несколько десятков лет — и память ослабеет: останутся только творения, да легенда, еще при жизни художника сложившаяся.

<sup>141</sup> Врубель: (Переписка. Воспоминания о художнике)... С. 357.

<sup>142</sup> Блок А. Об искусстве. М., 1980. С. 270.

Врубель жил просто, как все мы живем; при всей страсти к событиям, в мире ему не хватало событий; и события перенеслись во внутренний мир, — судьба современного художника; чем правильнее размежевывается на клеточки земная кора, тем глубже уходят под землю движущие нас боги огня и света.

Быть может, по темпераменту Врубель не уступал Веласкесу или подобным ему легендарным героям; то небольшое, что приходилось слышать о нем, похоже на сказку более, чем на обыкновенную жизнь. Все так просто и, кажется, обыденно, — а между тем в каждую страницу жизни влетает зеленый стебель легенды; это подтверждает и подробная, написанная как-то по-старинному благородно и просто, биография (А. П. Иванов пишет именно так, как писалось о старых великих мастерах, — да и как писать иначе? Жизнь, соединенная с легендой, есть уже «житие»).

Вот страничка из «Врубелевой легенды», уже теперь довольно пространной: говорят, он переписывал голову Демона до сорока раз; однажды кто-то, случайно заставший его за работой, увидел голову неслыханной красоты. Голову Врубель впоследствии уничтожил и переписал вновь — *испортил*, как говорится на языке легенды; этот язык принуждает свидетельствовать, что то творение, которое мы видим теперь в Третьяковской галерее, — есть лишь слабое воспоминание о том, что было создано в какой-то потерянный и схваченный памятью лишь одного человека миг.

Потерян результат — и только: может быть, отвалился крохотный кусочек перламутрового отблеска с какой-нибудь части лица; но ведь это же могло сделать и время; нам, художникам, это не важно — почти все равно; ибо всего важнее лишь факт, что творческая энергия была затрачена, молния сверкнула, гений родился; остальное принадлежит либо ошибке дрогнувшей руки мастера (а разве не может и у величайшего мастера дрогнуть рука?), либо силе времени — безошибочно разрушающей. Об ошибках и о времени пусть плачет публика, но не должны плакать мы, художники, у которых «золотой век в кармане», кому дороже то, что Венера *найдена* в мраморе, нежели то, что *существует* ее статуя. Творчество было бы бесплодно, если бы конец творения зависел от варвара-времени или варвара-человека.

Вот плитка мозаики из легенды Врубеля; здесь — голова Демона, там — поворот тела апостола в «Сошествии Св. Духа», а там еще — рассказ о какой-то англичанке из кафешантана, и еще, и еще: сны Врубеля, его бред, его разговоры, его покаяния... Все для нас разбито, разрознено; тех миров, которые видел он, мы еще не видели в целом, и потому удел наш — одним — смеяться, другим — трепетать, произнося бедное слово: «гений».

Что такое «гений»? Так все дни и все ночи гадаем мы и мечтаем; и все дни и все ночи налетает глухой ветер из тех миров, доносит обрывки шепотов и слов на незнакомом языке; мы же так и не слышим главного. Гениален, быть может, тот, кто сквозь ветер расслышал целую фразу, сложил слова и записал их; мы знаем не много таких записанных фраз, и смысл их приблизительно однозначен: и на горе Синае, и в светлице Пречистой Девы, и в мастерской

великого художника раздаются слова: «Ищи Обетованную Землю». Кто расслышал — не может послушаться, суждено ли ему умереть на рубеже, или увидеть на кресте Распятого Сына, или сгореть на костре собственного вдохновения. Он все идет — потому что «скучные песни земли» уже не могут заменить «звуков небес». Он уходит все дальше, а мы, отстающие, теряем из виду его, теряем и нить его жизни, с тем чтобы следующие поколения, взшедшие выше нас, обрели ее, заалевшую над самой их юной, кудрявой головой.

Нить жизни Врубеля мы потеряли вовсе не тогда, когда он «сошел с ума», но гораздо раньше: когда он создавал мечту своей жизни — Демона.

Небывалый закат озолотил небывалые сине-лиловые горы. Это только наше название тех преобладающих трех цветов, которым еще «нет названия» и которые служат лишь знаком (символом) того, что таит в себе сам Падший: «И зло наскучило ему». Громада лермонтовской мысли заключена в громаде трех цветов Врубеля.

У Падшего уже нет тела, — но оно было когда-то, чудовищно-прекрасное. Юноша в забытьи «Скуки», будто обессиленный от каких-то мировых объятий; сломанные руки, простертые крылья; а старый вечер льет и льет золото в синие провалы; это все, что осталось; где-то внизу, ему лишь заметная, мелькает, может быть, ненужная чадра отошедшей земной Тамары.

Он был похож на вечер ясный —  
Ни день, ни ночь, ни мрак, ни свет.

Снизу ползет синий сумрак ночи и медлит затоплять золото и перламутр. В этой борьбе золота и синева уже брезжит иное; в художнике открывается сердце пророка; одинокий во вселенной, не понимаемый никем, он вызывает самого Демона, чтобы заклинать ночь ясностью его печальных очей, дивным светом лица, павлиньим блеском крыльев, — божественною скукой, наконец. И золото горит, не сгорая; недаром учителем Врубеля был золотой Джиованни Беллини.

Падший ангел и художник-заклинатель: страшно быть с ними, увидеть небывалые миры и залечь в горах. Но только *оттуда* измеряются времена и сроки: иных средств, кроме искусства, мы пока не имеем. Художники, как вестники древних трагедий, приходят оттуда к нам, в размеренную жизнь, с печатью безумия и рока на лице.

Врубель пришел с лицом безумным, но блаженным. Он — вестник; весть его о том, что в сине-лиловую мировую ночь вкраплено золото древнего вечера. Демон его и Демон Лермонтова — символы наших времен:

Ни день, ни ночь, ни мрак, ни свет.

Мы, как падшие ангелы ясного вечера, должны заклинать ночь. Художник обезумел, его затопила ночь искусства, потом — ночь смерти. Он шел, потому что «звуки небес» не забываются. Это он написал однажды голову неслыханной красоты; может быть ту, которая не удалась в «Тайной Вечери» Леонардо.

Да, он должен быть в том Раю, о котором он пел.  
Он пел о блаженстве безгрешных духов  
Под кущами райских садов.  
О Боге Великом он пел, и хвала  
Его непритворна была.

Апрель – май 1910<sup>143</sup>

## 2. Творческий метод и мастерство

Художественно-эстетической программой в творческом процессе выступает *творческий метод*. Мы исходим из определения метода как способа художественного познания и образного воплощения действительности, организации художественно-творческого процесса.

Метод выступает не только как категория психологии художественно-творческого процесса, он становится и категорией истории искусства. В творческом методе следует видеть диалектику индивидуального и общего, так что правомерно говорить и о методе отдельного художника, и о методе целого направления. Каждый художник вырабатывает свой творческий метод самостоятельно и, если можно так выразиться, для собственного употребления; вместе с тем метод индивидуального творчества в существенных чертах оказывается близким методам, которыми работают ряд других художников, поскольку он формируется у каждого из них не самопроизвольно, а под влиянием социальных запросов и закономерностей развития художественной культуры. Соответственно этому проблема *творческого метода* является одновременно и *психологической*, и *социологической*.

Творческий метод выступает как связующее звено между мировоззрением художника, его талантом и мастерством. Так, специфику творческого метода М.Врубеля можно определить словами А.Блока: «Мой реализм граничит, да и будет граничить с фантастическим»<sup>144</sup>. Творческий метод М.Врубеля и А.Блока отвечал сущности поэтики символизма в русской художественной культуре конца XIX – начала XX века, символистскому мироощущению.

Творческий метод художника — это система принципов, положенных им в основу его практической деятельности. Первая объективно присущая

---

<sup>143</sup> Блок А. Об искусстве / Сост., вст. ст. и примеч. Л.К.Долгополова. М., 1980. С. 267 – 271.

<sup>144</sup> Громов П. П. А. Блок, его предшественники и современники. Л., 1986. С. 116.



творчеству методу сторона — *познавательная установка*. Хотя познание жизни лежит в основе всякой художественной деятельности, искусство может реализовать эту свою способность по-разному. В живописи Э.Делакруа познание человека ориентировано в сферу возвышенных качеств личности; в творчестве О.Ренуара центр тяжести переместился с познания внутреннего мира человека на познание цвето-пластической формы бытия человека в природе; природа на картинах М.Врубеля так же одухотворена, как люди, а люди сотворены из того же вещества, что и природа, даже неорганическая: все они — фантастические создания.

Вторая сторона творческого метода — *оценочная установка*. И здесь мы встречаемся с широким диапазоном возможностей как в выборе художником утверждаемой им системы ценностей, так и в выборе способов художественного воплощения его ценностной позиции.

Третья сторона творческого метода — *созидательная установка*. Она выражается и в том, какие принципы кладутся художником в основу создаваемых им образных моделей жизни, и в том, какие пути избираются им для конструирования этих моделей в материале доступного ему вида искусства. Так, творческий метод может основываться на создании жизнеспособных образов, познавательное и идейно-эмоциональное содержание которых непременно укладывалось бы в форму правдоподобия — такой была установка П.Федотова; творческий метод может, напротив, иметь установку на создание образов, не схожих внешне с жизненной реальностью, фантастических — такова позиция М.Врубеля.

Четвертая сторона творческого метода — *семиотическая установка*. Она определяет способ превращения художественной конструкции в систему знаков, в «язык», на котором данное произведение должно «разговаривать» с людьми. Например, К.Малевич суть и необычность понятия «супрематизм» изложил в своей книге «От кубизма и футуризма к супрематизму»: «Пространство есть вместительница без измерения, в котором разум ставит свое творчество. Пусть же и я поставлю свою творческую форму»<sup>145</sup>. Его супрематизм — новый творческий метод, новый живописный реализм, беспредметное творчество. «Черный квадрат» К.Малевича — своеобразная семиотическая структура, выражающая философскую «картину мира» художника. В «Черном квадрате», как и в последующих супрематических построениях, нет земной перспективы горизонта, не действуют законы земного тяготения. Белый цвет есть условное, метафорическое обозначение бесконечного космического пространства, ибо белый цвет не останавливает наш глаз, несет в себе идею бесконечности. Черный квадрат — первоформа; белый фон — первопространство. «Супреме» К.Малевича «разговаривают» со зрителем на языке сложных ассоциаций.

Итак, были названы основные компоненты структуры творческого метода, выступающие в реальном творческом процессе во взаимосвязи и взаимных опосредованиях. Творческий метод может и не осознаваться художником во всей структурной полноте: очень часто художник смутно и неясно представляет

---

<sup>145</sup> Егоров И.М. Казимир Малевич. М., 1991. С. 22.

себе механизм своей творческой деятельности, подобно тому, как многие психологические механизмы осознаются нами далеко неадекватно.

Но ни творческий метод, ни мировоззрение, жизненный опыт и даже талант художника не являются реальной созидательной силой. В художественном творчестве, как и во всякой практической деятельности, созидательной силой является *мастерство*. Можно сказать вполне определенно, что в искусстве мастерство есть сила вторичная по сравнению с творящим художественное содержание талантом и что только на базе таланта оно становится эффективным участником творческого процесса.

*Функции мастерства*: они состоят в том, чтобы объективировать художественный замысел, воплотить его, сообщить создаваемому творению высокую эстетическую ценность и обеспечить ему максимальную коммуникативную дееспособность. Иначе говоря, мастерство художника — это совершенное владение языком данного вида искусства и умение точно, выразительно и понятно сказать на этом языке то, что он хочет. Если рождение замысла и его вынашивание есть по преимуществу функции таланта, то материализация замысла осуществляется именно силой мастерства, которая претворяет в действительность заключенный в таланте творческий потенциал.

Овладение мастерством — это длительный и трудоемкий процесс профессиональной учебы, усвоения всех достижений мировой художественной культуры, непрерывного накопления и совершенствования собственного творческого опыта художника.

Таким образом, процесс художественного творчества есть неразрывная связь объективного и субъективного, метода и мастерства. В заключение процитируем слова Гегеля: «Как бы то ни было верно, что мы должны требовать от художника объективности... изображение все же является созданием его вдохновения. Ибо он как субъект всецело слился с предметом и создал его художественное воплощение, черпая из внутреннего мира *своей* души и своей живой фантазии. Это тождество субъективности художника и истинной объективности изображения, это единство мы можем обозначить как понятие *подлинной оригинальности*...»

Оригинальность открывает нам подлинную душу художника. Обычно под оригинальностью понимают создание чего-то причудливого, того, что свойственно лишь данному субъекту и не пришло бы на ум никому другому.

Истинное художественное произведение доказывает свою подлинную оригинальность лишь тем, что оно представляет как единое создание единого духа»<sup>146</sup>.

---

<sup>146</sup> Гегель Г.-В.Ф. Эстетика. М., 1968. Т. 1. С. 306, 307.

### 3. «Творческая лаборатория» художника: своеобразие метода и мастерства

Творческий метод, мастерство и оригинальность реализуются в «творческой лаборатории художника». Приведенные в качестве иллюстрации примеры, являясь необычными, дадут «пищу» для размышлений и ассоциаций.

#### *Творческий метод Микеланджело Буонарроти*

«Когда замыслит дивный ум создать  
Невиданные облики — сначала  
Он лепит из простого материала,  
Чтоб камню жизнь затем двойную дать.  
И на бумаге образ начертать,  
Как ловко бы рука ни рисовала  
Потребно проб и опытов немало,  
Чтоб мудрый вкус мог лучшее избрать», —

в этих сонетах Микеланджело фактически дает «абрис» творческого процесса.

На фоне типичной для эпохи итальянского Возрождения разносторонне одаренной творческой личности индивидуальность Микеланджело поражает всеохватностью, универсальностью. Он — равно одаренный во всех областях пластических искусств — архитектуре, скульптуре и живописи. «Пусть тот, кто отрицает гений, кто не знает, что это такое, вспомнит Микеланджело. Вот человек, поистине одержимый гением», — писал о нем Ромен Роллан. На разных этапах подвижнического пути большее внимание он уделял одному из видов искусства: ваянию или живописи, а в зрелые годы на первый план выдвинулась архитектура, к которому он всегда подходил с ясной пластической мерой. Главная тема искусства Микеланджело — человек с героической или трагической судьбой, что отвечало сути монументально-пластического мышления мастера; отсюда и особенности его творческого метода<sup>147</sup>. Основной материал, с которым работал Микеланджело-скульптор, — мрамор. В этом он продолжатель флорентийской скульптурной школы. Он тонко чувствовал особенности мрамора, его естественную тяжесть, плотность, которую необходимо преодолеть. Предельным напряжением физических и духовных сил противостоять природной косности камня, превозмочь ее — вот его цель. Одновременно в мраморе привлекала податливость резцу, «отзывчивость» на замысел ваятеля, тончайшие переходы светотени, светоносность верхнего слоя, дающая возможность контурам как бы растворяться в воздухе. Мрамор — это богатейшие возможности фигурной обработки, от зеркальной полировки до грубой, шероховатой поверхности по следам сколов. Микеланджело мог довести обработку камня до предельной

---

<sup>147</sup> Тучков И. Рука, послушная рассудку... Черты метода Микеланджело // Юный художник. 1989. № 2. С. 29–32.

законченности или оставить необработанным. Тогда возникал знаменитый эффект незаконченности, присущей многим ваяниям скульптора. В одних случаях он мог быть вызван тем, что работа над начатым произведением бросалась на полпути; в других — это преднамеренный художественный прием, более того *метод* ваятеля, выявлявший душу камня, его выразительные возможности. Главное — ощущение материала, вес, объем, фактура. Всегда чувствуется каменный блок с его тяжестью, ограниченностью и замкнутостью, из которого словно извлекается скрытый в нем образ. Мастерство скульптора в том, чтобы извлечь его, не нарушая изначальной связи с материалом.

Работу над статуей он начинал с серии набросков пером. В них фиксировалось композиционное решение, учитывались различные точки зрения, важные для скульптора.

Рисунки Микеланджело отличаются повышенным вниманием к человеческой фигуре; работая пером и тушью, как резцом, он уделял главное внимание анатомической точности, чеканной акцентировке масс, светотени, что достигалось с помощью разнообразной штриховки. В основе его видения — преклонение перед объемом.

После подготовительных набросков, из которых сохранились лишь немногие, Микеланджело переходил к изготовлению небольших моделей из глины и воска. Часто он изготовлял модели в размер будущих скульптур. И лишь затем приступал к работе с глыбами камня таким образом, что ярко видны черты, свойственные его мышлению скульптора.

Работа с мраморным блоком — самый ответственный этап воплощения замысла. Д.Вазари так описывает последовательность работы Микеланджело: «Можно научиться верному способу высекать мраморные фигуры, не испортив камня; способ этот заключается в следующем: делая фигуру из воска или из более твердого материала, он клал ее в сосуд с водой, так как вода по природе своей имеет ровную поверхность; фигура понемногу поднималась над ее уровнем, открывались сначала верхние части, а более глубокие, то есть нижняя часть фигуры, еще были скрыты под водой, и наконец вся она выступала наружу. Таким же способом следует высекать резцом мраморные фигуры, сначала обнажая части более выдающиеся вперед и постепенно переходя к частям более глубоким»<sup>148</sup>.

Прирожденный ваятель, он и в живописи мыслил объемами, замкнутыми группами. Все средства выразительности — композиционное построение, цвет, линия, мощная моделировка формы — подчинены идее создания статуарного объема. На вопрос о том, какое из двух искусств — скульптура или живопись — является более благородным, Микеланджело ответил: «Я говорю, что живопись, как мне кажется, считается лучше тогда, когда она больше склоняется к рельефу, и что рельеф считается лучше, когда он более склоняется к живописи. И потому мне всегда казалось, что скульптура — светоч живописи и что между ними та же разница, что между солнцем и

---

<sup>148</sup> Вазари Д. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. М., 1956–1971. Кн. 5. С. 302, 303.

луной. Теперь же... я переменяю свое мнение. Я говорю, что если большая рассудительность и большие затруднения, помехи и усилия не составляют большего благородства, то в таком случае живопись и скульптура одно и то же. И если это так, то каждый живописец не должен был бы меньше заниматься скульптурой, чем живописью, и подобным же образом и скульптор — не менее живописью, чем скульптурой. Я разумею под скульптурой то искусство, которое осуществляется в силу убавления; искусство же, которое осуществляется путем прибавления, подобно живописи»<sup>149</sup>.

Понятно, почему и в архитектуре его привлекала в первую очередь организация массы здания. Архитектурный образ мыслился и создавался как пластическое тело, подобное человеческой фигуре. Ведь, по Микеланджело, «архитектурные члены зависят от членов тела. И кто не был или не является хорошим мастером фигуры, а также анатомии, тот не сможет это уразуметь». Цель — создание живой, органической, пронизанной движением света архитектурной формы. И в архитектуре многое определялось мышлением ваятеля. В процессе оформления замысла Микеланджело почти не уделял внимания математически точным планам, чертежам. Он отказался от распространенной в то время практики; детально прорабатывались лишь отдельные компоненты архитектурной формы — карнизы, окна, наличники. Его привлекала возможность сразу воплотить представление о будущем сооружении в перовых рисунках с использованием размывки, с их богатейшими пластическими возможностями. Поэтому столь любимыми были архитектурные модели, на которых зрительно можно понять «нерв» выразительности архитектурных масс.

Единое скульптурно-пластическое мышление пронизывает все грани художественного гения Микеланджело. К живописи и архитектуре он подходил как ваятель. Если объяснить глубже: в основе творческого метода лежали единые, общие для Микеланджело-живописца и Микеланджело-архитектора принципы творческой логики, что определяло суть его художественного метода и мастерства.

### *«Творческая лаборатория» Н.К.Рериха*

Своеобразен творческий метод Николая Константиновича Рериха, который можно назвать «литературно-историческим», ибо в начале Рерих описывал свои картины, сочинял своего рода сценарный план. Он создатель исторической картины, соединившей воедино достижения исторической и пейзажной живописи; в помощь при этом ей должно прийти широкое гуманитарное образование.

Сюжетов, воскрешающих Древнюю Русь, у него задумано множество: здесь и «Эпизод из походов ушкуйников», и «Свержение монгольского ига», и «Олег под Царьградом», и «Единоборство Мстислава Удалого с Редедей», и

---

<sup>149</sup> Тучков И. Рука, послушная рассудку... 1989. № 2. С. 31.

«Александр Невский», и «Битва при Калке», и «Куликовская битва». Сочиняя эскиз «Из стольного града», тут же поясняет его: «Баян с поводырем бредет степной дорогой». Снова перечисляет возможные сюжеты: 1. Славянский городок. Сборы к защите. 2. Ольга под Искоростенем. 3. Сыновья Владимира строят город. 4. Эпизод татарского погрома Владимира и Киева. 5. Ярослав с варягами. Обозначает «малые сюжеты»: «Погребение воина», «Создание храма», «После похода», «Постройка больших ладей», «Стража» («Тревога»), «Отдых» («Стан»).

Ненаписанные картины теснят друг друга, и немногие сюжеты из десятков, из сотен отбирает художник для задуманного цикла «Славяне». Замысел этот заинтересовал П.М.Третьякова. Покупая «Гонца», он просил извещать, как идет работа над следующими картинами. Ведь «Гонец» — как бы пролог цикла. В записной книжке художника так и называется: «Пролог. Славянский городок. Гонец: восстал род на род».

Юрист и художник по образованию, историк и археолог по призванию, он задался целью воспроизвести в серии картин наиболее характерные моменты начала Российского государства (первая картина из этой серии находится в настоящее время на выставке конкурсных работ в залах Императорской Академии художеств). Содержание ее следующее:

I. *Городище. Гонец: «Восстал род на род».* Общая панорама укрепленного славянского города. По реке в легкой лодке-однодеревке пробираются гонцы оповестить, что восстал соседний род. Общая тишина; вечер, восходит луна.

II. *Сходка наспех.* В городке спешная ночная сходка. Столкновение старого и молодого элементов. (Картина была названа «Сходятся старцы».)

III. *Разоренье.* Сожженная славянская деревня. Вдали уходят победители, угоняют скот. Украдкой выходят из леса жители разоренного поселка.

IV. *Варяги на море.* Северное море — желтое, вспенившееся. Варяжские лады, торговые и военные (варяги-дружинники идут в Царьград, под их покровительство примкнули варяги-купцы).

V. *Набег.* Обиженный славянский род обратился за помощью к проходившей мимо варяжской дружине и вместе с нею идет по реке в лодках на соседних родичей.

VI. *Битва.* Крупное столкновение больших славянских родов.

VII. *Вече.* Собрание у священного дуба. Представители лучших славянских родов. Солнечный восход. Торжественные минуты.

VIII. *Князь на полюдь.* Князь из варягов творит суд на полюдь и собирает дань.

IX. *Апофеоз.* Ряд курганов».

В записных книжках встречаются и иные сюжеты цикла: то в него входит «Гадание» («Перед походом старики и кудесник у дажьбоговой криницы»), то трагическое противопоставление — одна картина обозначается как «Победители» («С первым снегом — домой, с добычей»), следующая как

«Побежденные» («На рынке в Царьграде. Параллель между пышными византийцами и ... толпой пленных. Купцы-арабы. Служилые варяги»).

В одной записи художник обозначает общее название цикла как «Славяне и варяги», с подзаголовком «Из культурной жизни новгородских славян конца IX века».

Но этот цикл картин, так рационально задуманный, так детально разработанный, не будет никогда осуществлен. Не только потому, что в 1898 году неожиданно умер Павел Михайлович Третьяков, одобрявший замысел. Но прежде всего потому, что цикл задуман слишком логично — как иллюстрация исторической концепции. Оказывается историк может и мешать художнику Рериху.

В художественный процесс вторгается Рерих-литератор. В 1899 году был опубликован очерк Н.К.Рериха «По пути из варяг в греки», посвященный пароходной поездке из Петербурга в Новгород Великий. Начинается очерк так: «Плывут полуночные гости. Светлой полосой тянется пологий берег Финского залива. Вода точно напиталась синевой ясного весеннего неба; ветер рябит по ней, сгоняя матово-лиловые полосы и круги. Стайка чаек спустилась на волны, беспечно на них закачалась и лишь под самым килем передней ладьи сверкнула крыльями — всполошило их мирную жизнь что-то малознакомое, невиданное. Длинным рядом идут ладьи; яркая раскраска горит на солнце. Лихо завернулись носовые борта, завершившись высоким статным носом-драконом. Полосы красные, зеленые, желтые и синие наведены вдоль ладьи. У дракона пасть красная, горло синее, грива и перья зеленые. На килевом бревне пустого места не видно — все резное: крестики, точки, кружки переплетаются в самый сложный узор ... Около носа и кормы на ладье щиты привешены, горят под солнцем. Паруса своей пестротой наводят страх на врагов; на верхней белой кайме нашиты красные круги и разводы; сам парус редко одноцветен — чаще он полосатый: полосы на нем или вдоль или поперек, как придется.

Стихнет ветер — дружно подымутся весла; как одномерно бьют они по воде, несут ладьи по Неве, по Волхову, Ильменю, Ловати, Днепру — в самый Царьград; идут варяги на торг или на службу ...».

Сравните это описание с картиной «Заморские гости», выставленной в 1902 году. Описание литературно предварило живопись, но не поработило ее, не сделало вторичной по отношению к литературе.

Все воссозданное Рерихом-литератором есть в картине Рериха-художника. Безукоризненно точен он в воспроизведении деталей древней жизни. Историческая точность необходима художнику, но она приглушена, подчинена целиком «настроению». Рерих-художник и литератор верен своей любимой теме мирного прихода варягов на Русь, прекрасного слияния высокой скандинавской культуры с нарождающейся славянской культурой<sup>150</sup>.

---

<sup>150</sup> Полякова Е. Николай Рерих. М., 1985. С. 47–49, 66.

«Ко мне на суд, как баржи каравана, столетья поплывут из темноты», — писал Б.Пастернак. Среди таких явлений, которые за последние годы «выплыли из темноты», — творчество Павла Николаевича Филонова. Справедливо замечает А. Каменский, что искусство Филонова предстоит изучать и осваивать как «неведомую землю».

Выходец из самых низов общества, Павел Филонов, почувствовав с ранних лет тягу к рисованию, был поначалу всего лишь маляром, красящим крыши. Занимаясь по преимуществу самостоятельно в частной студии, он несколько раз пытался поступить в Петербургскую Академию художеств. С четвертой попытки становится «вольнотружателем». Из-за конфликтов с профессурой молодой художник добровольно покидает Академию художеств, куда так долго и упорно стремился. Однако точность воспроизведения природы, которой гордилась академическая школа, Филонов воспринял и усвоил сполна.

В творческом методе П.Филонова соединились его творческая практика и теоретические построения. Его теория интересна не как школа принципов изображения, сколько как декларация его творческих убеждений.

В манифесте «Идеология аналитического искусства и принцип сделанности» (1914–1915) художник писал: «Творчество есть организационный фактор, претворяющий интеллект и того, кто творил (то есть делал), и того, кто смотрел произведение искусства в новую высшую форму». И далее, говоря о практической творческой деятельности, он заявляет: «Старинное, запутанное понятие слова «творчество» я заменяю словом «сделанность». В этом смысле «творчество» есть организованная систематическая работа человека над материалом ...

«Творчество — есть сделанность, рисунок есть сделанность, форма и цвет — есть сделанность. Форма дается упорным рисунком. Каждая линия должна быть сделана и выверена. Основа живописи — сделанный рисунок и выявленный цвет, живопись — есть упорная работа цветом, как рисунком над формой. Живопись — есть цветовой вывод из рисунка. Упорно и точно думай над каждым атомом делаемой вещи. Упорно и точно рисуй каждый атом. Упорно и точно вводи выявленный цвет в каждый атом, чтобы он туда въедался как тепло в тело или органически был связан с формой, как в природе клетчатка цветка с цветком. И твоим принципом мастера пусть будет лозунг: «Я могу делать любую форму любой формой и любой цвет любым цветом, а произведение искусства есть любая вещь, сделанная с максимумом напряжения аналитической сделанности»<sup>151</sup>.

Все его зрелые произведения — «сделанные», завершенные. Вместе с тем в них всегда сильны ассоциативные начала, найдена точная зрительная аналогия поэтической душе. П.Филонов создает много композиций, «формулы», «ликов». Его «Формула весны» (1928–1929) — выдающийся образец

---

<sup>151</sup> Маркин Ю. Павел Филонов. М., 1995. С. 7 – 9.



живописной гармонии, достигнутой на основе «аналитической» системы и при помощи приема «сделанности».

### *Творческий метод и мастерство С.Дали*

Приведем выдержки из «Дневника» С.Дали: «Во всем мире, и особенно в Америке, люди сгорают от желания узнать, в чем же тайна метода, с помощью которого мне удалось достигнуть подобных успехов. А метод этот действительно существует. И называется он «параноидно-критическим методом». Вот уже больше тридцати лет, как я изобрел его и применяю с неизменным успехом, хотя и по сей день так и не смог понять, в чем же этот метод заключается». В другом месте он фиксирует: «Потрясенный своим открытием ... я падаю на колени, дабы возблагодарить Христа — и это, наверное, вовсе не литературная метафора. Видели бы вы, как я, точно настоящий безумец, падал на колени у себя в мастерской...

Совершенно уверен, что по аналитическим и психологическим способностям я намного превзошел Марселя Пруста. И не только потому, что тот игнорировал многие методы, в том числе и психоанализ, которым охотно пользуюсь я, но прежде всего оттого, что я, по самой структуре мышления, ярко выраженный параноик. С другой стороны, ... самое гениальное, что это моё мастерство идет исключительно от ума...

О только бы избавиться мне от этой робости и начать писать без страха! Но ведь, в сущности, я стремлюсь к тому, чтобы каждым мазком добиваться абсолюта...

Я совершенствуюсь. Открываю новые технические возможности...»

С.Дали, когда трудился над холстом «*Corpus hypercubisus*», писал: « Я накануне постижения последних тайн живописи, которые позволят мне творить чудеса. Скоро, глядя на мои полотна, все только и будут восклицать: «Ах, как же пишет Дали, это просто какое-то чудо!» ... Пиши я так всю жизнь, и мне бы никогда не испытать счастья. Сейчас же, похоже, достиг уровня зрелости Гете, когда тот, явившись в Рим, воскликнул: «Вот, наконец, и пробил час моего рождения».

Своеобразны мысли С.Дали о творчестве и творческом процессе.

«Живопись — это любимый образ, который входит в тебя через глаза и вытекает с кончика кисти, — и то же самое любовь!

Художник, ты не оратор! Так что помолчи и займись-ка лучше делом.

Если вы отказываетесь изучать анатомию, искусство рисунка и перспективы, математические замыслы эстетики и колористику, то позвольте вам заметить, что это скорее признак лени, чем гениальности...

Для начала научитесь рисовать и писать как старые мастера, а уж потом действуйте по своему усмотрению — и вас всегда будут уважать...

Знайте, что с помощью кисти можно изобразить самую удивительную мечту, на какую только способен ваш мозг, — но для этого надо обладать талантом к ремеслу Леонардо или Вермеера.

Зависть прочих художников всегда служила мне термометром успеха»<sup>152</sup>.

### *50 магических секретов мастерства С.Дали*

*Секрет первый:* «у художника должно быть *пять* различных кистей, каждой из которых он работает совершенно особым образом — «скупые», «быстрые», «нейстовые», «стремительные», «однообразные». Когда ты достигнешь осени твоей живописи, кисть твоя научится двигаться все быстрее и быстрее, что заставит быстрее работать твой юный гений художника.

*Секрет второй:* «без трамплина нельзя отшлифовать детали картины, делая «летающие» движения всеобразной кистью».

Однако наберитесь терпения! Отложите кисти — пусть полежат на столе.

*Секрет третий:* «сон с ключом в руке». Если работа не наладится с самого начала, то сколько не прилагай усилий, они никогда не приведут к хорошему результату. От первых положенных мазков зависит, какими окажутся последние; от того, как вы взялись за дело, зависит его исход и более того — судьба картины. Итак, долгий, глубокий и спокойный сон совершенно необходим, чтобы вы физически и душевно находились в форме, — без этого у вас неостанет сил встретиться лицом к лицу с грозной белизной девственно непорочного полотна будущей картины... Именно во сне, когда кажется, что вы бездействуете и совсем не думаете о замысле, который готовитесь воплотить, именно тогда в глубине вашего существа подспудно разрешается большая часть самых сложных и тонких технических проблем, которые вам было бы не по плечу решить сознательно. Пробудившись от этого бессознательного, предшествующего работе сна, вы ощутите, как все внутри сладострастно потягивается и выходит из оцепенения, готовясь к непорочному зачатию действительно непорочного полотна. Тогда, не боясь преувеличений, можете сказать себе, что *главное — работа над картиной во сне — уже позади!*

*Секрет четвертый:* «сон с морскими ежами».

Художники с опытом согласятся, что рисунки, наброски, эскизы и т.д. лучше всего делать зимой, а начинать писать красками следует только тогда, когда дни становятся длиннее, чтобы следующие месяцы, весенние и летние, как можно полнее пользоваться дневным освещением... Настала минута, когда нужно приниматься за картину — естественно, по-прежнему не прикасаясь к полотну. — Поэтому сядьте и долго смотрите на нетронутую белоснежную поверхность... Продолжайте вглядываться в полотно после того, как оно станет неразличимым, потому что именно тогда ум ваш работает наиболее плодотворно и решительно. И не двигайтесь, если вас зовет прислуга.

*Секрет пятый:* «сон под воздействием трех глаз зубатки».

---

<sup>152</sup> Дали С. Дневник одного гения. М., 1991. С. 85, 109, 123, 136, 137, 143, 147, 148, 196.

«... Ибо поспать вы должны, не засыпая»... Эту мысль следует развить и построить на ее основе «систему» управления снами, взяв за основу «чувственное недоверие».

*Секрет шестой:* «сон в состоянии полубодствования». «Думайте о чем-нибудь другом, когда пишете картину», — говорил Рафаэль, и это истинная правда вместе с его известным принципом: «Я берусь за картину, только когда у меня есть определенный замысел...». Эти два совета, несколько противоречащие друг другу, на самом деле указывают единственно возможный путь... Пройдут месяцы, пока замысел, уже существующий в подсознании художника... займет место в сознании живописца, и, наконец, наступит день, когда у него зачесутся кончики пальцев от желания приступить к картине, когда она наконец «зашевелится» внутри него. Вот тут самое время вспомнить о магии Дали — нетерпению следует противопоставить вынужденное бездействие: накапливаясь, оно образует творческую силу, без которой немислимо рождение картины. Замысел ваш состоит из отдельных элементов, располагающихся согласно их значению: сон, под которым бьется настойчивое желание написать картину, выбирает из этих элементов главные, высвечивает их скрытый смысл, скрепляет в единое целое... Люди всегда пытались объяснять сновидения, даже пробовали управлять ими, но еще никому не приходило в голову *с помощью сна направлять художественное творчество* — процесс, который происходит в состоянии бодрствования... Рекомендации мои порождены отнюдь не фантазией сюрреалистов: это самые простые и элементарные рецепты, вполне доступные любому начинающему художнику.

В основе творчества лежат зрительные впечатления художника: что-то ему нравится, а что-то нет... Живописцу присуще выборочное видение. Это называется «иметь вкус». Художник — это человек, который среди бесчисленных оттенков цвета выберет несколько и станет следовать этому выбору с постоянством фанатика... Я поделился моими мыслями, чтобы подтолкнуть вас к *самостоятельным открытиям*, а также для того, что бы вы научились разбираться в космических сложностях окружающего нас мира.

*Секрет седьмой:* «одни предметы отталкивают, а др. притягивают сетчатку глаза». Поэтому следует создать вокруг себя благоприятную обстановку, чтобы на вашей сетчатке складывалась неизменная и невидимая мозаика из образов, попадающих в поле зрения. Из этой мозаики ваша... фантазия — особенно если вы прикроете глаза — произвольно высветлит одни образы... а др. образы исчезнут. Тюрьма, которую я советую выдвинуть для вашего глаза, должна быть подвижной и прозрачной, а решетки ее — летающими, воздушными и очень маленькими...

*Секрет восьмой:* «растения, которые способствуют занятиям живописью и которые можно посадить рядом с домом художника».

Идеальной тюрьмой для глаза являются растения... Именно колышущаяся листва олив и миртов, если вы постоянно видите ее, создает в глубине вашего глаза золотистую мозаику и дает вашей сетчатке пищу для

богатейших реминисценций... Глаза следует приучать к оттенкам... Окружите себя серебристо-серыми пятнами... Вы должны давать сетчатке немного ее ежедневного хлеба насущного — да будет он благословен!... Я говорю о художниках первого рода, таких как Веласкес, Рафаэль или Вермер Делфтский.

*Секрет девятый:* «художник должен чередовать периоды воздержания с периодами, когда он может заниматься любовью».

Однако есть др. тайны, проникнуть в которые гораздо сложнее, — они-то и делают труд художника бесценным. Не все картины одинаково удаются, художники знают это по собственному опыту, но объяснить не могут. Это не столь загадочно... моя книга и поможет вам проникнуть в некоторые магические секреты мастерства... Именно едва заметные проявления *либидо* и есть те великие лицемеры, что отвечают за успех или провал вашей работы... Сегодня, когда вы знакомы с учением Фрейда, надо обязательно упомянуть о *сублимации*, поскольку, как нам теперь известно, благодаря ей возникает основа для художественного творчества...

*Секрет десятый:* «художнику необходим календарь, чтобы отмечать, как продвигается работа, ибо картина может и должна быть завершена за шесть дней».

После этого картину можно отделять до бесконечности, но по истечении указанного срока полотно в общих чертах завершено, и вышло оно таким, каким ему предназначено быть. Один лишний день работы не только совершенно не нужен — он является тревожным признаком того, что шедевр не состоялся.

*Секрет одиннадцатый:* «как из остова морского ежа сделать подзорную трубу, с помощью которой художник узнает, что настала пора закончить работу над картиной».

*Секрет двенадцатый:* «каким должен быть брак художника».

Законная жена войдет в вашу жизнь, когда вам будет лет двенадцать, ей же к тому времени стукнет ровно тысяча триста лет. Имя ей — Живопись. Для того, чтобы ваш брак с живописью был удачен, вовсе не обязательно любить друг друга с одинаковой силой. Однако совершенно необходимо, чтобы чувство это было разделенным...

*Секрет тринадцатый:* «почему Гала любит живопись, а живопись Галу». Живопись влюбилась в Галу с первого взгляда, и та стала ее постоянной натурщицей.

*Секрет четырнадцатый:* «выбирая себе жену художник должен помнить о совершенной форме оливки». Да здравствуют розы геометрии! Да здравствует Витрувий! Да здравствует Гала! Да здравствует гранат моей жизни!

*Секрет пятнадцатый:* «как построить «паукариум». Я советую следить за тем, чтобы в мастерскую не проникло ни одно живое существо, кроме вашей Галы. Исключение надо сделать лишь для пауков: у них врожденный талант к геометрии, каждый — Лука Пачоли в миниатюре...

*Секрет шестнадцатый:* «как с помощью этих «паукариумов» вернуть прошлое». Но разве кто-нибудь, кроме меня, описал метод, с помощью которого можно, словно ключом, открыть ту дверь вашей души, за которой спят чувства, и вернуть вашему взгляду на мир всю непосредственность и ненасытность юности, при том, что вы сохраните вид и опыт человека, которому исполнился сорок один год... Время — категория гибкая и относительная, что, живя в настоящем, вы в любую минуту можете — в известной степени — вернуться к тому, чем занимались во времена, которые считаете давно утерянными... Однако вы прожили их когда-то, а значит, они всегда при вас...

*Секрет семнадцатый:* «секрет маленький, но очень важный — как сделать навес, мешающий пыли оседать на картину».

Из легкой бумаги постройте небольшой навес, и он защитит еще непросохшие полотна...

*Секрет восемнадцатый:* «у художника должны быть длинные, загнутые вверх усы».

*Секрет девятнадцатый:* «как заниматься живописью, не умея рисовать». На следующих страницах я открою вам главные секреты тех дисциплин, что лежат в основе искусства живописи... Именно ученики и есть подлинники дети художника, поэтому у каждого настоящего художника должны быть ученики. Начинайте писать красками задолго до того, как научитесь рисовать. Сам я выучился искусству акварели и искусству рисунка в одиннадцать лет... Мне хуже, чем другим, давалось искусство акварели, и обстоятельство это заставляло меня с особым упорством добиваться своего. Я работал как одержимый, пока в конце концов не овладел им. Должен вам сказать, что хороший курс живописи акварелью есть для начинающего художника лучший способ выработать жесткую дисциплину. Я считаю, что овладевший искусством акварели подготовился к будущим битвам на ниве живописи. Поэтому настойчиво и усердно учитесь искусству акварели.

*Секрет двадцатый:* «как рисовать обратную сторону модели, глядя на ее отражение в зеркале». Иногда неплохо перевернуть слепок вниз головой — тогда созданный в вашем сознании образ, «интеллектуальное отражение» модели, который молодому художнику трудно преодолеть, вдруг исчезает, словно по мановению волшебной палочки. Самые обычные предметы должны рождать у настоящего художника самые причудливые образы...

*Секрет двадцать первый:* «девять подпорок должны помогать обнаженным натурщикам сохранять гармоничные позы». Эти подпорки, которые для удобства должны быть разной длины, помогут придать телу натурщика неожиданную и причудливую позу...

*Секрет двадцать второй:* «промасленные шкурки помогут определить, где проходят геодезические линии натурщика».

*Секрет двадцать третий:* «почему великий рисовальщик должен рисовать обнаженным». ...Чтобы ощущать абрис собственного тела и собственное величие...

*Секрет двадцать четвертый:* «как, используя краски, перевести самые сложные наброски». ... Имейте в виду — я хочу, чтобы вы написали свою первую картину на деревянной доске, не впитывающей влагу и настолько ровной, насколько это возможно. Требование это трудновыполнимое, но соблюдение его поможет вам достичь высокой степени совершенства.

*Секрет двадцать пятый:* «как стать превосходным колористом, используя только два цвета — белый и черный».

Любимые и самые нужные художнику краски — черная и белая. Благородство любого колорита зависит полностью от того, насколько умело были они применены в качестве основы для картины. После того, как вы овладели искусством акварели — я советую вам по крайней мере в течение шести месяцев обрабатывать технику *гризайля*, имея в распоряжении только белую и черную краски.

*Секрет двадцать шестой:* «неаполитанская желтая краска». Сейчас я назову вам ту единственную краску, которую всегда нужно непременно добавлять, если вы пишете затемненные места. Краска эта называется неаполитанская желтая и словно создана для того, чтобы писать атмосферу.

*Секрет двадцать седьмой:* «картина должна сохнуть медленно и естественным образом».

*Секрет двадцать восьмой:* «черную краску (жженая кость) надо класть вниз, оставляя виноградную черную для отделки». Виноградная черная хороша для лессировки гризайля, выполненного методом «Алля прима» двумя черными красками — вы получите полупрозрачный серый тон.

*Секрет двадцать девятый:* «палочку-подпорку нужно смолой приклеить к «ахиллесовой мозоли» художника».

Самое время вам поразмышлять над максимой Дали — мастерство художника, работающего с масляными красками, зависит от физических показателей вязкости. Чем более проверены и предсказуемы составы красок, которыми вы работаете, тем больше удивительных чудес вы совершите. Проводите четкое различие между вашими экспериментами и вашим производением.

*Секрет тридцатый:* «жженой умбры не должно быть на палитре художника». Вы знаете о слабости и вероломстве некоторых красок.

*Секрет тридцать первый:* «о свинцовых белилах». Эта краска ежесекундно должна присутствовать во всем, что вы делаете, особенно когда вы кладете грунт.

*Секрет тридцать второй:* «о венецианской охре». Лучшая краска — это венецианская охра, поскольку только ею можно передать неуловимые и тончайшие оттенки...

*Секрет тридцать третий:* «о красках марсах». Желтый марс, оранжевый марс и фиолетовый марс должны быть поставлены командирами.

*Секрет тридцать четвертый:* «об изумрудной зелени». Изумрудная зелень — маршал всех зеленых красок и генералиссимус вашей палитры...

Склонитесь в глубоком почтении перед оливковой зеленью и зеленой краской по имени Мари Коллар.

*Секрет тридцать пятый:* «о кадмиях». Желтый кадмий, лимонный кадмий и красный кадмий — кадмиевые краски вы должны употреблять, только когда ваша кисть увлечена бешеной гонкой по сырому.

*Секрет тридцать шестой:* «о киновари». Она может справиться со своей задачей только в том случае, если будет самого лучшего качества. Подумайте в этой связи о лаврах, что снискала киноварь на полотнах Веласкеса.

*Секрет тридцать седьмой:* «ультрамарин несовместим с другими красками».

Сразу и безо всяких обиняков скажу вам, что не испытываю никакого восторга относительно ультрамарина, хотя им успешно пользовались художники эпохи Возрождения, и поэтому не стану, как Ченнино Ченнини, называть его самой прекрасной краской, превосходящей своими достоинствами все прочие. К числу недостатков ультрамарина, с моей точки зрения, относится то, что др. краски не выносят соседства с ним.

*Секрет тридцать восьмой:* «о синем кобальте». Синий кобальт — краска настолько глубокая, настолько прочная, что если вы проявите терпение в работе с нею, она принесет вам славу небес.

*Секрет тридцать девятый:* «о фиолетовом кобальте». Не забывайте, что это благородная краска, как и неаполитанская желтая, портится при соприкосновении с железом, поэтому никогда не дотрагивайтесь до нее шпателем.

*Секрет сороковой:* «секрет волшебного «вуалевого слоя».

Цель этого первого контурного слоя — намекнуть на будущие очертания картины, бросив на полотно легкую вуаль... По свидетельству Плиния, Протоген, крайне раздраженный тем, что ему никак не удавалось написать морскую пену, в ярости швырнул пропитанную краской губку о стену — брызги и дали тот эффект, который столь безуспешно пытался достичь великий художник, идя к этому сознательным путем.

*Секрет сорок первый:* «о растворе с осой и о необыкновенной истории его открытия». Мне было тогда двадцать два года... я писал мою первую корзинку с хлебом, используя в качестве связующего вещества смесь гвоздичного и орехового масел без всяких добавок. Я всегда держал ее в белом фарфоровом стаканчике, и обычно ее бывало так мало, что за день она становилась более густой и клейкой. И каждый день солнце через открытое окно нагревало стаканчик. Однажды утром я увидел, что в нем захлебнулась оса; цвет блесевшего на солнце масла и черно-желтых полосок осы заморозил меня настолько, что я не стал вытаскивать насекомое. С этого момента я начал замечать одно свойство масляной смеси, которого не замечал раньше: растворенные в ней краски становились тягучими, как мед, и писать ими было сплошным удовольствием.

*Секрет сорок второй:* «как с помощью подкрашенных ракушек настроить глаз художника».

*Секрет сорок третий:* «художник должен быть очень богатым, или как разбогатеть при помощи красок».

Со всех точек зрения будет лучше, если вы будете богаты, а не бедны, поскольку типичный художник должен в обыденной жизни быть эпикурейцем и стойком — в своем творчестве.

*Секрет сорок четвертый:* «о подвешенном яйце на картине Пьеро делла Франчески». Яблоко-мир превращается в яйцо на картине Пьеро делла Франчески...

*Секрет сорок пятый:* «для углубленных размышлений художник должен иметь перед глазами скелет морского ежа».

Приучите себя рассматривать Вселенную через геометрические формы.

*Секрет сорок шестой:* «как использовать в перспективе золотое сечение, чтобы полученные результаты навевали легкую грусть».

«Золотое сечение», которое Лука Пачоли называл «божественной пропорцией», позволит вам воспользоваться теми естественными возможностями, которые этот метод открывает перед вами.

*Секрет сорок седьмой:* «как с помощью циркуля без труда спроецировать столько золотых сечений, сколько вам нужно».

*Секрет сорок восьмой:* «рамка для моделей поможет художнику разрабатывать композицию картины».

*Секрет сорок девятый:* «как с помощью виноградных усиков получить прекрасные плавные линии».

*Секрет пятидесятый:* «об ангеле».

Последний и главный магический секрет этой книги состоит в том, что, когда вы садитесь перед мольбертом и начинаете писать картину, совершенно необходимо, чтобы рукой вашей водил ангел. Ведь именно душа поддерживает картину. Но я уже философски отметил — и мысль эта глубокая, — что только посредством тела душа создает идеи<sup>153</sup>.

Итак, «творческая лаборатория» художника позволяет понять «секреты» метода и мастерства художника. Такую возможность заглянуть в творческую «кухню» дают трактаты, письма, дневники самих художников или воспоминания и свидетельства современников.

### *Контрольные вопросы*

1. Стадии и моделирование творческого процесса
2. Роль замысла в художественном творчестве
3. Психология «Демона» М.А.Врубеля
4. Творческий метод как художественно-эстетическая программа в творческом процессе
5. Функции мастерства в творческом процессе
6. Познавательная установка
7. Оценочная установка

---

<sup>153</sup> Дали С. 50 магических секретов мастерства. М., 2001.



8. Созидательная установка
9. Семиотическая установка
10. «Творческая лаборатория» художника: своеобразие метода и мастерства (на примерах по выбору)
11. Д.Вазари: о творческом методе Микеланджело
12. «Творческая лаборатория» Н.К. Рериха
13. Творческий метод П.Филонова
14. Творческий метод и мастерство С.Дали
15. «50 магических секретов мастерства» С.Дали (дискуссия)



## Глава 6. ПРОИЗВЕДЕНИЕ ИСКУССТВА КАК РЕЗУЛЬТАТ ПРОЦЕССА ТВОРЧЕСТВА

### 1. Производство искусства — «художественная модель действительности»

Итог длительного, сложного и противоречивого творческого процесса — художественное произведение. Производство искусства материальное и в то же время духовное, идеальное образование. Оно существует в неразрывном единстве по меньшей мере трех состояний: идеального — в сознании автора; материального — в создании автором художественного предмета; идеального — в сознании слушателей, читателей, зрителей. Основой этих состояний является художественный образ. Важно подчеркнуть их принципиальное единство и особую роль центрального из них — создания художественного предмета, произведения искусства. В нем наиболее отчетливо и полно объективизируется художественный образ как специфически эстетическая, целостно-конкретная форма отражения действительности. Создаваемая художником модель действительности может рассматриваться как множество образов, взаимодействующих друг с другом, и вместе с тем как целостный художественный образ.

Произведение искусства есть способ *образного* моделирования действительности, поскольку моделирование — это не адекватно-копийное отражение эмпирической данности, а отражение преобразованное, художественно-образное. Художник перерабатывает объективную данность и создает новую, не похожую на нее — идеальный объект.

Произведение искусства как художественно-образная модель воспринимается в качестве некой иллюзорной «художественной реальности»<sup>154</sup>, воссоздающей жизнь, действительность в «ее возможности».

Формируясь в сознании автора как идеальная модель, художественное произведение являет собой микромир, в котором отражается макромир; оно есть модель личности художника (его самовыражения) и одновременно картина мира, отражение жизни духа, космоса, социально-исторического развития, общественной психологии. Художник, преломляя собственные размышления над жизнью, создает целостную художественную концепцию состояния мира, где сочетаются идеи (философские, нравственные, религиозные и др.) и пластические образы, воссоздающие художественную реальность.

Многообразные примеры дает история искусства.

Альбрехт Дюрер (1471–1528) жил и работал в сложное время Великой Крестьянской войны и нарастающего Реформационного движения. Отголоском этих противоречивых и драматических событий стало его высшее творение — серия гравюр в технике ксилографии из шестнадцати листов на

---

<sup>154</sup> Каган М.С. Эстетика как философская наука. СПб., 1997. С. 270, 271.

тему «Апокалипсис» (1498). В его творении сплелись средневековые религиозные воззрения с тревожным мироощущением, вызванным событиями современности. Здесь воссоздана грандиозная картина мира: с небом зримым и воображаемым, с грозными знаменьями и мирными просторами, со смертями, страхами, упованиями, с непрерывным борением мрака и света.

Вселенским пафосом веет от листа «Четыре всадника». Смерть, Суд, Война и Мор низвергаются с небес и неистово мчатся над землей, уничтожая все живое. По всесокрушающей силе порыва и мрачной экспрессии эта композиция не имеет себе равных в немецком искусстве этого времени.

Страшные сцены «конца света», воспроизведенные Дюрером, приобрели в тогдашней Германии злободневный смысл. Для самого художника и его современников «Апокалипсис» прозвучал как олицетворение их собственных переживаний. «Апокалипсис» бросал художника от отчаяния к проблескам надежды. И когда Дюрер завершил «Апокалипсис», он закончил не только работу — он закончил огромную главу своей жизни.

«Апокалипсис» обнажает драматические моменты всего мира, вот почему к этой вечной теме обращаются и современные художники. В апокалипсических картинах возникает дух, мироощущение нашего драматического времени, «катарсиса» конца XX – начала XXI века.

«Нравственно-философскую картину мира» разворачивает И.Босх (Иероним Антонисзон ван Акен), стоящий на грани двух великих эпох европейской культуры — Средневековья и Ренессанса. Его «босховиада» («Воз сена», «Сады земных наслаждений» и др.) — философско-художественная концепция мира, отражающая борьбу космических сил добра и зла за человека.

Кто он, И.Босх, мизантроп, фантаст, предтеча сюрреализма? На этот вопрос можно получить ответ, рассматривая самый фантастический персонаж из триптиха «Сады земных наслаждений» — «человек-дерево». Его ноги — пустые древесные стволы с ободранной корой — вырастают из лодок. Тело яйцевидное, с равномерно тонкой оболочкой — пусто; колдуны и волшебники устроили в нем кабак. Из туловища вырастает человеческая голова; лицо обращено к зрителю; взгляд внимателен и пронизателен. Многие исследователи видят здесь автопортрет И.Босха. Если это так, то Босх приоткрывает свою позицию: он не просто моралист и бичеватель людских пороков, но страдающий человек, раздумывающий над противоречиями бытия. Все, что он знал и видел, претворял в своеобразные, фантазмагорические образы.

Обратимся к современности. У каждого художника есть своя вершина, свой Монблан, которого он достигает чаще всего в зрелом возрасте. Творческая жизнь мексиканского художника Давида Альфаро Сикейроса завершилась созданием «Полифорума», который был им окончен в 1972 году — через два года художника не стало. Что же такое «Полифорум»? Это самая грандиозная роспись в мире объемом в 8422 кв. м. Сикейрос считал, что монументальная живопись не может создаваться художником-одиночкой.

Поэтому к созданию «Полифорума» он привлек многих специалистов — художники съехались не только из Мексики и других стран Латинской Америки, но и из Египта, Италии, Франции, Японии; кроме того, работали инженеры, химики, строители, разнорабочие. Все, кто сотрудничал с Сикейросом, навсегда запомнят эту совместную работу.

В отличие от предыдущих своих произведений, о «Полифоруме» Сикейрос говорил мало. Он не оставил пространственных толкований этого творения. Но «Полифорум» никого не оставляет равнодушным. Он пробуждает желание высказаться, объяснить свое отношение к нему. Зрителя охватывает тревога: он пытается понять идею художника, раздумывает, размышляет над его творением. Что хотел сказать создатель этих ослепительных красок и непостижимых образов, несравнимых по своей грандиозности и масштабности? Ответить на этот вопрос и легко, и трудно одновременно. Легко потому, что тема, а с ней и идея сформулированы в названии «скульптуро-росписи» «Марш человечества на Земле и в Космосе: нищета и наука». Трудно, ибо воплощена она посредством символических образов, которые поддаются далеко не однозначной расшифровке. Но для большинства ясно: история человечества — это грандиозное поступательное явление. Человечество идет вперед к будущему неизведанными путями, преодолевая невзгоды, социальную несправедливость, болезни. Оно стремится освободиться от них с помощью научного знания. В конце концов человек обретет свободу, станет творцом своей судьбы, двинется в просторы Вселенной, покорит космическое пространство.

Роспись связана с соотношением Человека и Времени. Вечность и Время, прошлое и настоящее, будущее, история и судьба, память — это те мировоззренческо-философские ценности, которые, объединяя микро- и макромир отражают темперамент и мироощущение художника, его «картину мира».

Следовательно, произведение искусства материально и духовно, идеально и реально, лично и социально; оно отражает мир во всей сложности его ценностного отношения к миру и человеку. Оно включает «внешние связи» (действительность, культурно-историческую и художественную традицию) в поле авторского творчества и биографического контекста и «внутренние связи» — структуру и принципы организации текста, знаково-семиотическую систему, стилевые особенности. То есть произведение искусства предстает как сложнейший живой организм, поэтому необходимо разобраться в его структурном устройстве.

## **2. Структура художественного произведения**

Итог длительного, сложного и противоречивого творческого процесса — художественное произведение. Прав М.С.Каган, когда пишет, что «для восприятия оно (произведение. — Л.З.) является нерасторжимой целостностью, единством всех составляющих его компонентов, слоев, сторон.

Однако теоретический анализ должен разрушить эту целостность и расчленить произведение — иначе оно не раскроет нам тайны своего внутреннего строения»<sup>155</sup>.

Расчленив произведение искусства, мы выявляем в нем две взаимосвязанные стороны:

- содержательную (значимую);
- формальную (знаковую).

Содержание — это духовное наполнение, духовный смысл, духовная информация, заключенная в данном произведении. Информация произведения искусства — это отраженная, ценностно преломленная жизнь. Художественная информация представляет единство двух планов: объективного и субъективного. Объективное — познавательное, предметно-событийный слой. Субъективное — оценочное, пронизанное переживанием художника (выбор объекта, сюжетостроение, его интерпретация и осмысление в теме). Форма — материальное воплощение этой информации, этого смысла в слове, звуке, рисунке, цвете, объеме. Содержание произведения есть смысл его формы, значение составляющей ее системы знаков. И содержание, и форма художественного произведения являются сложными образованиями, имеющими свою внутреннюю структуру.

Уяснение замысла художника — важнейшая задача при анализе художественного произведения, в строении которого можно различить три содержательных пласта: сюжет, тему, идею. Сюжет — категория, выражающая структуру предметно-сюжетного слоя, это слой конкретной информации, нужный для наиболее полного раскрытия темы. Категория «тема» определяет нечто общечеловеческое, общезначимое, а сюжет — нечто единичное и конкретное, внешнее действие, которое мы воспринимаем, рассматривая картину. Тема — внутренний смысл этого действия, который мы должны постичь; это духовная, ценностная проблема (философская, нравственная, религиозная), которая возникает при взаимодействии событий, персонажей, явлений. Произведение искусства проблематически многозначно. Тема раскрывается только через сюжет. Например, «тайная вечеря» — сюжет, неоднократно избираемый живописцами, но он привлекал художников не потому, что сам по себе интересен, а потому, что в этом сюжете с необычайной психологической остротой раскрывается большая тема — добра и зла, доверия и предательства. Сюжет один — «тайная вечеря», но тема может быть воплощена по-разному (Доменико Гирландайо, Андреа дель Кастаньо, Леонардо да Винчи, Тинторетто, Н.Н.Ге и др.). Так, Леонардо трактует тему как психологическую драму, раскрывающую сложную гамму противоречивых чувств и переживаний.

Идея — это доминанта художественной концепции, наиболее полно и определенно выражающая авторское отношение. Идея в искусстве носит характер эстетический; она есть единство «главной мысли» и «главного

---

<sup>155</sup> Каган М.С. Лекции по эстетике. Л., 1971. С. 467.

чувства» художественного произведения. Это есть вывод, который органично вытекает из художественной ткани произведения, и к его восприятию приходит сам читатель, зритель, слушатель. Идея живет в художественном произведении в качестве ведущей тенденции. Она раскрывается через всю образную систему произведения. Так, на рубеже XIX – XX веков, когда духовная и общественная жизнь России была преисполнена напряженным предчувствием «неслыханных перемен», пришествия великой и всеобщей новизны, П.Филонов создает свой живописный цикл «Ввод в мировой расцвет», куда входит необычная картина «Цветы мирового зла». В ней полностью преобладают кристаллические структуры. Цвет, форма, пластика перекликаются здесь с образной мыслью знаменитой утопии Н.Ф.Федорова, мечтавшего создать приемы «...управления всеми молекулами и атомами внешнего мира так, чтобы рассеянное собрать, разложенное соединить».

Форма произведения искусства — это то, благодаря чему существует содержание. Содержание произведения искусства идеально, форма делает содержание существующим. Форма выражает содержание; единство этих сторон делает произведение искусства законченным и завершенным. Форма — способ передачи содержания, а в этом смысле она выступает художественным высказыванием, которое не только передается нам, но и воздействует на нас. Отсюда важнейший закон творчества: форма должна быть совершенна, прекрасна, отвечать законам красоты в ту или иную историческую эпоху. Итак, форма есть способ существования, организации, выражения, передачи и воздействия художественной информации. Она вторична, производна от содержания. Определенный круг явлений в творчестве облекается в определенные формы: родовые и жанровые (например, род — эпос, лирика, драма — в литературе; жанры — портрет, натюрморт, пейзаж и т.д. — в живописи). Рассмотрим структурные уровни формы.

Форма произведения искусства двуслойна, и эти ее слои можно определить наиболее точно, используя терминологию Гегеля, как «внутреннюю форму» и «внешнюю форму». Внутренняя форма — «нижний слой» — это идеальная форма (образная структура художественного содержания, структурно-композиционный аспект содержания); внешняя форма — «верхний слой», это материальная форма (изобразительно-выразительные средства, которые в каждом виде искусства своеобразны и многообразны). Всеобщим элементом формы является композиция. Форма — это материализация содержания. Материал должен быть выразительным и раскрывать внутреннее содержание; он носит знаковый характер. Но материал есть первый слой формы. На основе материала формируются устойчивые элементы и приемы, средства и способы передачи художественного содержания. Устойчивые системы средств — это и есть «языки» художественного произведения.

### 3. Производство искусства как язык, знак, художественный текст

Разновидности художественного творчества создают свои богатые метафорами *языки*, благодаря которым и могут существовать различные виды искусства. Так, литература — один из видов искусства, наиболее универсальный, «первый среди равных», выделяющийся в общей структуре художественной культуры. Еще Гегель отмечал эту уникальную особенность литературы. Литература эстетически осваивает мир в художественном слове при помощи выразительных средств языка. Причем, если слово «язык» ко всем другим видам искусства применено в переносном смысле, то в литературе средством выражения выступает язык в буквальном смысле. Литературно-художественный язык отличается разнообразными формами иносказания, разного рода тропами, усиливающими словесную образность. Кроме того, язык, охватывая всю полноту человеческой жизни во всем ее многообразии, дает литературе практически неограниченные возможности художественного воспроизведения человеческой жизни, делает литературу — искусство слова — наиболее всеохватным видом искусства, дает возможность для сближения литературы с другими искусствами.

«Художественная культура, — отмечает Ю.Б.Борев, — строится на вербальной основе: литература оказывает определяющее (систематизирующее) воздействие на все виды искусства, в ее контексте воспринимаются художественные образы, создаваемые в других искусствах»<sup>156</sup>. Мифологические и литературные сюжеты и мотивы лежат в основе сюжета, композиции и художественной концепции многих произведений живописи, скульптуры, театра, балета, оперы, программной музыки, кино.

Живопись, по меткому замечанию художника К.Ф.Юона, — «живое письмо или письмо о живом». Словами «письмо о живом» художник раскрывает предмет живописи, а «живое письмо» — ее средства. Совокупность изобразительно-выразительных средств составляет понятие «язык живописи». К их числу относятся: сюжет, предметно-смысловая режиссура, композиция, рисунок, цвет, колорит, передача пространства, перспектива, точка зрения, уровень горизонта, ракурс, трактовка объемной формы, светотень, силуэт, соотношение масс, ритм, контраст, характер мазка, живописная фактура. Отдельные стороны и качества целостного изображения могут выступать как экспрессия, декоративность, архитектоничность, статика и динамика. Здесь дан перечень компонентов, из которых складывается «язык живописи», — понятие, отражающее богатство и неисчерпаемость художественного образа. Живописный образ отличается зрительным восприятием, наглядностью и убедительностью для воспринимающего его реципиента. Однако это понятие будет неполным, если к нему не добавить еще два специфических элемента картины, которые как бы создают переход от плоскости к изображению, одновременно принадлежа и к реальности картины, и к ее фикации, — формат и рама. Может показаться, что формат картины —

---

<sup>156</sup> Борев Ю.Б. Эстетика. М., 1988. С. 314.

только инструмент художника, но не непосредственное выражение его творческой концепции: ведь художник только выбирает формат. А между тем характер формата самым тесным образом связан со всей внутренней структурой художественного произведения и часто даже указывает правильный путь к пониманию замысла художника.

Что касается рамы, то ее стилистическое значение менее важно, чем роль формата. Но все же рама активно участвует в эстетическом воздействии, выполняя две основные функции. С одной стороны, рама концентрирует, подготавливает впечатление глубины, с другой — замыкает, ограничивает картину от внешнего мира. Рама выделяет картину над действительностью и усиливает ее живописное единство, ее иллюзорность<sup>157</sup>.

Напомним, что «графика» происходит от греческого «graphein», что означает «писать», «чертить», «рисовать». Поэтому всякое произведение, в котором главными средствами выразительности служат линия, контур, градации света и тени, соотношение белых и черных пятен, штрихов, степень контрастности или мягкости их сопоставлений, считается произведением графики. Определяющим в графике является рисунок.

Особенностями художественного языка в скульптуре являются трехмерная композиция, пластический объем, характер движения, силуэт, ритм линий и масс, правильное соотношение отдельных частей фигуры и всей композиции — пропорциональность, от соблюдения которой зависит гармоничность произведения, моделировка формы, экспрессия в обработке материала (фактура). Общее качество скульптурных произведений — пластика. Пластика — это ритмическое сочетание объемных масс, а также передача поз, движений, жестов и вообще всех элементов произведения. К качествам структурного образа относятся также цвет, светотень, пространство. Понимать скульптурное пространство надо как пространство представляемое, психологическое, образное, как сферу существования скульптурных образов.

Мы не ставим целью показать все многоязычие художественной деятельности, так как это является особой самостоятельной областью изучения. Акцентируем тот факт, что произведение искусства как художественная ценность возникает в коммуникативно-языковой ситуации и передается языковыми знаками.

В системе «художник — произведение искусства — реципиент» произведение искусства выступает в качестве языкового знака.

Знаковый подход к изучению языка искусства обычно связывают с возникновением и развитием семиотики и это справедливо.

*Семиотика* (semeion — знак, признак; гр. *semeiotike* — учение о знаках) — наука о знаках и знаковых системах и их значениях (в частности, художественного и эстетического общения). Заложил основания семиотики как науки о знаках американский философ Ч. Моррис, опубликовавший «Основы теории знаков» (1938) и «Знаки, язык, поведение» (1946).

---

<sup>157</sup> Виппер Б.Р. Введение в историческое изучение искусства. М., 1985. С.163, 167.



Знаком называется любое материальное образование, служащее для обозначения какого-нибудь другого явления, предмета. Но знак — это не просто обозначение. За ним всегда стоит значение. Поэтому знак может рассматриваться как единство значения и его носителя, то есть определенного вещественного (материального) выражения. Знак — сигнал, несущий смысл, закодированную информацию.

Произведение искусства, таким образом, приобретает характер особого типа сигнализации, своеобразного кода, позволяющего читателю, зрителю, слушателю схватить и оживить в своем сознании образ, зародившийся и сформировавшийся в сознании художника. Прежде всего возникает вопрос: в чем заключается своеобразие художественных знаков, чем они отличаются от других знаков, например от научного языка.

Научный язык вызывает одинаковые мыслительные процессы и одинаковые реакции у всех воспринимающих его людей. Общезначимость научного языка обеспечивает адекватное его понимание в процессе общественной коммуникации. Наука стремится к обобщающей абстракции на основе точного и *однозначного* обозначения знаком своего объекта. Чем точнее выражена однозначность, тем лучше для языка науки. Однозначность научного языка противопоставлена языку художественному. Художественный язык, идеальным значением которого является художественный образ, символичен и характерен; им обозначается конечный продукт чувственной и рациональной (художественно-творческой) деятельности, направленной на осмысление обширных пластов социального и психологического человеческого опыта. Художественным знаком символизируется сама действительность, специфически отраженная сознанием художника, не утратившая своего реального, конкретно-чувственного облика. Художественный знак также является общезначимым, иначе он не мог бы быть включенным в процесс общественной коммуникации. Но общезначимость художественного знака не идентична общезначимости научного языка. Научный знак — своеобразный инструмент, вызывающий в сознании общепринятое значение. Художественному знаку присуща диаметрально противоположная функция — в процессе восприятия художественного знака могут возникать значения, не совпадающие с теми, которые заложил в него художник, и значения эти у различных реципиентов также могут быть не идентичными, вызывать различную интерпретацию (толкование). Акт симультанного\* восприятия художественного знака во всей его целостности активизирует как чувственную, так и рациональную сферы сознания, приводит в движение все многообразие индивидуальных психоаналитических структур и включает весь эмоционально-ассоциативный опыт реципиента в процессе движения от знака к значению.

Такого рода знаки, закономерно сложившиеся в ходе общественно-исторической практики, вполне соответствуют потребностям обозначения

---

\*Симультанный (фр. *simultane* — одновременный; лат. *simul* — в одно и то же время).

многослойной, многоплановой, многоуровневой природы художественного творчества.

Творческий процесс завершается воплощением замысла в художественный текст (художественное произведение), который является системой знаков, кодирующих художественную информацию.

Каждый вид искусства имеет свой язык, несет художественную информацию через свою систему знаков. На пересечении эстетики и семиотики образовались *семиотика искусства*, объединяющая в себе художественную синтактику (осмысление знаков художественной культуры и правил их сопряжения), художественную семантику (чтение знаков и выявление их смысла) и прагматику (отношение знаковых систем к человеку и обществу).

В связи с общей теорией знаков вопросов искусства касался один из основоположников современной семиотики Чарльз Сандерс Пирс. Он дал типологию знаков, разделив их на три основные категории: индексы, изображения (*icons*) или иконические знаки и символы. Отличительным признаком изобразительного знака Ч.С.Пирс считал то, что «он может представлять свой объект главным образом по сходству, вне зависимости от того, каков способ его существования»<sup>158</sup>. К числу изобразительных знаков Ч.Пирс относил произведения живописи, в которых, по его мнению, принцип сходства соединяется с конвенциональными правилами\*.

Мысль об изобразительных (иконических) знаках в ее применении к искусству была активно воспринята американским философом Чарльзом Уильямом Моррисом, который неоднократно обращался к проблемам семиотического истолкования явлений художественной культуры и считался одним из крупных специалистов в этой области. Для Ч.У.Морриса иконический знак — «это любой знак, который подобен в некоторых отношениях тому, что он обозначает. Изобразительность поэтому есть вопрос степени»<sup>159</sup>. При этом он отмечал, что вместе с некоторым подобием объекту иконический знак включает в себе возможность разной ее интерпретации.

Итак, *иконические знаки* — это знаки, обладающие сходством с обозначаемым объектом, дающие конкретно-чувственное представление о нем, передающие его общие очертания. Иконический знак изобразителен и схож с замещаемым им предметом. Примерами иконических знаков в архитектуре могут служить пальмовидные, лотосовидные, папирусообразные колонны, кариатиды или атланты, поддерживающие своды.

Сознавая недостаточность внешнего подобия, некоего сходства для выявления своеобразия, эстетической сущности изобразительных знаков, Ч.Моррис обратился к идее, смысл которой состоит в сближении функций

---

<sup>158</sup> Храпченко М.Б. Семиотика и художественное творчество, действительность, человек. М., 1976. С. 207, 208.

\*Конвенциональный (лат. *conventionalis*) — условный, принятый, соответствующий установившимся традициям.

<sup>159</sup> Храпченко М.Б. Семиотика и художественное творчество... С.208.

искусства и языка. Искусство, по его мнению, представляет язык особого типа. При этом Ч.Морриса интересует, собственно не познавательная, а эмоционально-экспрессивная функция языка, то, что, с его точки зрения, роднит искусство и язык, а именно способность обозначения объектов и явлений вместе с раскрытием определенного к ним отношения, что важно с точки зрения творческого процесса и восприятия произведения искусства.

Другая группа знаков, по Чарльзу Пирсу, — это знаки-индексы (указатели) — условные обозначения каких-либо предметов или ситуаций, имеющие компактный, легко обозримый вид и применяемые для того, чтобы выделить эти предметы и ситуации из ряда других. Это картографические знаки, различного рода условные значки в схемах, графиках, профессиональных — деловых текстах. В архитектуре двери, окна, купол, лестница — своего рода знаки-индексы, основывающиеся на причинно-следственной связи.

*Знаки-символы* находятся с объектом в ассоциативной, метафорической связи. К этому типу знаков относятся гербы, геральдические символы, товарные знаки фирм, нумизматические (на монетах), филателистические (марки), рекламные, плакатные, издательские и др. Знаки-символы — это изобразительные сигналы, обобщенно передающие целую систему понятий. Смысл символа зачастую является многоуровневым, и на разных уровнях его понимания в него могут включаться различные историко-культурные и мифопоэтические смысловые слои. Например, герб России: изображенный двуглавый орел — символ Российского государства; на более высоком уровне — символ силы, могущества, орлиной «высоты полета». Но для того, кто знает историю и помнит, что эта гордая двуглавая птица прилетела на Русь на крыльях христианства из Византии, гербом которой она была, в российском гербе обнаруживается еще один смысл: связь культур, историческая преемственность христианской культуры.

Один из наиболее распространенных мифопоэтических образов — Роза. В пределах многообразного и емкого «цветного» кода роза занимает ведущее место. Ее символика многоаспектна. Венок из роз — небесная радость, награда за добродетель; розовый сад — новый Иерусалим; небесная роза — роза дантовского Рая, образ универсума и высшего блаженства и т.д. Чайная гармония и чистоты, сконцентрированные в розе, достигают космических масштабов. Гигантские каменные окружности, обрамляющие центральные, обычно фасадные окна готических соборов, представляют собой орнаментальную форму цветка, спроецированную на мироздание. Ажурные «розы» соборов содержат в себе все четыре стороны света, составляющие части Вселенной, как бы застывшей в состоянии идеального равновесия.

Знаками-символами являются идеографические и иероглифические знаки. Иероглиф — изобразительный знак, объект эстетического восприятия.

Таким образом, знаки-символы — это искусственно построенные идеографические знаки, несущие большую, нередко концептуально насыщенную информацию.

Французский семиотик Р.Барт, защищающий позиции символического истолкования искусства, настаивает на том, что художественное произведение как символ несет в себе множественность значений. «Произведение, — пишет он, — содержит в себе одновременно несколько смыслов в силу своей структуры, а не в силу недостатков тех, кто его читает. Именно в этом и состоит его символичность: символ — это не образ, это сама множественность смыслов»<sup>160</sup>.

Положение о знаковом характере языка как источнике знаковости искусства претерпевает существующие изменения в теоретических построениях некоторых других структуралистов. Наиболее универсальной является теория Юрия Михайловича Лотмана. С его точки зрения, искусство — это коммуникативная и одновременно моделирующая система. Художественные произведения заключают в себе те или иные сообщения, служат целям коммуникации. В то же время они дают определенную модель действительности. Характерно, что язык художественного произведения способен моделировать как процессы действительности, так и позицию самого автора: «Язык моделирует не только определенную структуру мира, но и точку зрения наблюдателя»<sup>161</sup>. Ю.М.Лотман исходит из того, что художественный язык, и, следовательно, художественная модель — это код, на котором зашифровываются те или иные сообщения, код, имеющий в силу своей внутренней природы генерализирующее значение. Понятие кода — одно из центральных во всей семиотической теории Ю.М.Лотмана. Основным элементом культуры, по Лотману, — *текст*, который получает определенное значение и несет определенную функцию.

Дать точное определение текста трудно во всех отношениях, так как слово текст имеет сложную этимологию (от лат. *textum* — ткань, связь, соединение, строение, слог, стиль; *textus* — сплетение, структура, связное изложение; *texo* — сплетать, сочинять, сочетать). В этимологию слова «текст», таким образом, входят три семантических компонента:

- то, что сотворено, сделано человеком, неприродное;
- связанность элементов внутри этого сделанного;
- искусность этого сделанного<sup>162</sup>.

Специфический феномен — *текст художественный*: это смысловое целое, являющееся организованным единством составляющих его элементов; сообщение, направленное автором (адресантом) читателю, слушателю (адресату). Текст выполняет три основные функции: передачу информации, выработку новой информации и память (хранение информации). Текст художественный в наибольшей степени реализует творческую функцию, являясь генератором новой информации. Функция памяти текста художественного реализуется как его отношение к предшествующей

---

<sup>160</sup> Семиотика и художественное творчество. М., 1977. С. 15.

<sup>161</sup> Лотман Ю.М. Структура художественного текста. СПб., 1998. С. 13.

<sup>162</sup> Руднев В. П. Словарь культуры XX века. Ключевые понятия и тексты. М., 1999. С. 305.

культурной традиции («память жанра», по М.Бахтину) через связь культуры с ее предшествующими этапами.

Функции текста определяются особенностями языка данного вида искусства в системе культуры как знаковой системы. В этом плане концептуальны рассуждения Михаила Михайловича Бахтина о художественном тексте. Он пишет: «Но если понимать текст широко — как всякий знаковый комплекс, то и искусствоведение (музыковедение, теория и история изобразительных искусств) имеет дело с текстами — произведениями искусства... Он предполагает общепринятую систему знаков, язык (хотя бы язык искусства). Если за текстом не стоит язык, то это уже не текст, а естественно — натуральное (не знаковое) явление. Итак, за каждым текстом стоит система языка»<sup>163</sup>.

Говоря о проблеме границ текста М.М.Бахтин рассматривает текст как *высказывание*, при этом называет два момента, определяющих текст как высказывание: его замысел (интенсия) и осуществление этого замысла. Динамические взаимопроникновения этих моментов, их борьба определяют характер текста (например, изменение замысла в процессе его осуществления)<sup>164</sup>.

Но всякий текст имеет субъекта, автора, поэтому каждый текст как высказывание является чем-то индивидуальным, единственным и неповторимым, и в этом весь его смысл (его замысел, ради чего он создан). Этот полюс неразрывно связан с моментом авторства; он всецело осуществляется средствами знаковой системы языка. Вместе с тем, отмечает М.М.Бахтин, «событие жизни текста, то есть его подлинная сущность, всегда развивается на рубеже двух сознаний, двух субъектов (автора — воспринимающего). Оба полюса безусловны: безусловен потенциальный язык языков и безусловен единственный и неповторимый текст»<sup>165</sup>.

Всякий истинно творческий текст всегда есть в какой-то мере свободное и не предопределенное эмпирической необходимостью откровение личности. Автора мы находим (воспринимаем, понимаем, ощущаем, чувствуем) во всяком произведении искусства. В какой мере можно говорить об «образе» автора? Например, в живописном произведении мы всегда чувствуем автора (его художника), но мы никогда не видим его так, как видим изображенные им образы. Мы чувствуем его во всем как чистое изображающее начало (изображающий субъект), а не как изображенный (видимый) образ. И в автопортрете мы не видим, конечно, изображающего автора, а только изображение художника. Строго говоря, образ автора — это *contradictio in adjecto*. Образ автора — это образ особого типа, отличный от других образов произведения. Увидеть и понять автора произведения — значит увидеть и понять другое, чужое сознание и его мир, то есть другой субъект. «При

---

<sup>163</sup> Бахтин М.М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. Опыт философского анализа // Литературно-критические статьи. М., 1986. С. 473 – 499.

<sup>164</sup> Бахтин М.М. Проблема текста... С. 475.

<sup>165</sup> Бахтин М.М. Проблема текста... С. 477.

объяснении — одно сознание, один субъект; при понимании — два сознания, два субъекта. Понимание всегда в какой-то степени диалогично»<sup>166</sup>.

Проблемами понимания (толкования) и интерпретации художественного текста занимается особая наука *герменевтика* (от гр. *hermeneuo* — «разъясняю», «истолковываю»). Известные представители герменевтической школы: Ф.Шлейермахер, В.Дильтей, М.Хайдеггер, П.Рекер, Г.Гадамер, Т.Шонди и др. Цель герменевтики — перенос смысловой связи из другого мира в собственный мир (читателя, слушателя, зрителя) в процессе понимания.

М.М.Бахтин видит в процессе понимания четыре момента: 1) психофизическое восприятие знака; 2) его узнавание; 3) понимание значения знака в определенном контексте; 4) активно-диалогическое понимание<sup>167</sup>.

Понимаемое интерпретируется в процессе понимания. В этом смысле герменевтическая интерпретация\* и психологическая, и языковая.

Процесс понимания, истолкования художественного текста может быть представлен обобщенно следующим образом. *Включение «третьего элемента» в процесс понимания:*

первый элемент — «Я» (личность воспринимающего);

второй элемент — авторский текст (художественное произведение);

третий элемент — (что следует видеть за текстом) — в разных школах различен: культурная традиция; аналогичные художественные тексты (сравнительный анализ); др. факторы культуры (историко-культурный анализ); личность автора (биографический анализ); проблемы современной эпохи; реальность исторической эпохи, породившей текст.

Важнейший прием — сопоставление текста с породившей его реальностью и современной действительностью. Оставаясь самим собой, произведение искусства вместе с тем, живя в пространстве и времени, исторически меняется, вступая во взаимодействие с новым жизненным и художественным опытом, и обретает новые смысловые и ценностные параметры. Каждым новым поколением оно прочитывается «свежим» взглядом. Но при всей своей подвижности великие творения — современники на все времена.

*«Вживание»*, сопереживающее проникновение в художественную логику текста, «вчувствование в текст».

Постижение художественного текста в форме *идентификации* (реципиент сопоставляет художественные образы со своей личностью и своим жизненно-эстетическим опытом).

*Преодоление «герменевтического круга»*, то есть понимание текста в рамках целого (понимание семантической единицы, контекста текста в контексте культуры)<sup>168</sup>.

---

<sup>166</sup> Бахтин М.М. Проблема текста... С. 481.

<sup>167</sup> Борев Ю.Б. Эстетика. М., 1988. С. 424.

\*Интерпретация — (лат. *interpretatio* — посредничество) — истолкование, разъяснение смысла, значение чего-либо; творческое раскрытие какого-либо произведения.

Таким образом, истолковать художественный текст с точки зрения герменевтики — значит понять знаковую систему, наделенную смыслом, открыть и пережить то психическое, духовное состояние, которое пережил автор текста, выявить его индивидуальность, способ мышления, его художественную концепцию мира.

Герменевтическое понимание художественного текста позволяет перейти непосредственно к процессу психологии восприятия произведения искусства.

### *Контрольные вопросы*

1. Произведение искусства — «художественная модель действительности»
2. Произведение искусства — «микромир», модель личности художника
3. Произведение искусства — «макромир», картина мира
4. Произведение искусства — художественная концепция мира
5. Структура произведения искусства
6. Произведение искусства как «язык»
7. Произведение искусства как знак
8. Произведение искусства как художественный текст
9. Герменевтическое понимание художественного текста



---

<sup>168</sup> Боров Ю.Б. Эстетика... 1988. С. 439, 440.

## Глава 7. ПСИХОЛОГИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВОСПРИЯТИЯ

### 1. Природа, структура и типы восприятия

Произведение искусства как текст предназначается для восприятия. Художественное восприятие завершает художественную коммуникацию, которая начинается созданием произведения искусства и в которой само произведение играет роль передатчика художественной информации.

Определяющим в художественном восприятии является произведение искусства, так как оно обуславливает все те русла, по которым следует субъект восприятия, и ту структуру реакции, которую оно вызывает у реципиента. Заключение в произведении идея оживает только в процессе общения с реципиентом. В книге М.Маркова «Искусство как процесс» есть по этому поводу следующее рассуждение: «Пока произведение не воспринято, вложенная в него идея мертва. Она начинает «работать» лишь в сознании воспринимающего. Произведение само по себе не функционирует»<sup>169</sup>.

Следовательно, целью создания художественного произведения является участие его в восприятии, ибо если оно не вступит в систему межлической коммуникации, то «навсегда останется только возможностью искусства, искусством в себе, а не искусством для других» (И.Кант).

Восприятие искусства возможно лишь при наличии искусства восприятия. Исследователи (В.В.Блудова, С.Х.Раппопорт) выделяют два рода восприятия. Восприятие первого рода — это прямое отражение действительности: объект выступает как предмет чувственного отражения; восприятие же второго рода — сложно-опосредованное, сущность его состоит в том, чтобы, непосредственно отражая объект, приобрести информацию о том, что лежит за его пределами. То есть восприятие второго рода имеет две неперенные стороны — перцептивную\* (отражаемую) и интеллектуальную, но первая определяется второй и подчинена ей.

Художественное восприятие по некоторым признакам относится ко второму роду, ибо, с одной стороны, воспринимающему дано художественное произведение, существующее как предмет, доступный чувственному постижению, с другой — предметность художественного произведения — это особая знаковая предметность, художественный образ, содержание которого далеко выходит за рамки непосредственно воспринимаемого. Таким образом, художественное восприятие является не прямым, а опосредованным отражением действительности. В то же время художественное восприятие существенно отличается и от восприятия второго рода, прежде всего тем, что

---

<sup>169</sup> Марков М. Искусство как процесс. М., 1970. С. 24.

\*Перцепция (лат. *perceptio*) — психологическое восприятие, непосредственное отражение объективной действительности органами чувств.



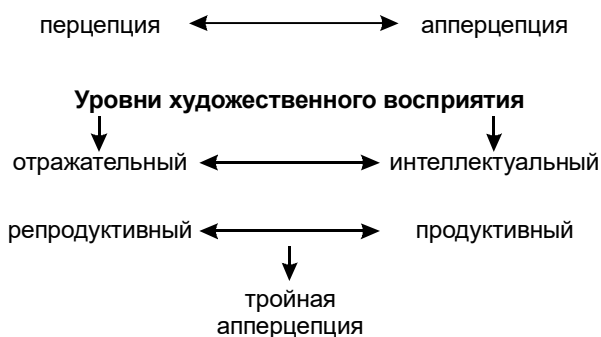
перцептивная сторона здесь заметно сказывается на интеллектуальной, и обе они находятся в сложном взаимодействии.

В свою очередь интеллект реципиента (воспринимающего), постигая художественную информацию автора, одновременно ее перерабатывает, переживает и переосмысливает, вырабатывает на ее основе свое личностное мироотношение. То есть художественное восприятие требует тесного взаимодействия репродуктивных (воспроизводящих запечатленное и сохраненное в памяти) и продуктивных (творческих) механизмов психики.

Следовательно, художественное восприятие может быть определено как особый вид деятельности, но деятельности «внутренней», психической. При этом субстанцию художественного восприятия составляет деятельность сознания. Среди множества факторов, которые направляют и синтезируют все процессы в сознании реципиента, выделяется особая художественная апперцепция. Апперцепция (от лат. — восприятие) есть обусловленность восприятия прошлым опытом, запасом знаний и общим содержанием духовной жизни человека, а также его психическим состоянием в момент восприятия.

По существу, художественное восприятие связано с тройной апперцепцией: во-первых, собственно перцептивного акта; во-вторых, перехода от непосредственно чувственного отражения художественного предмета к интеллектуальному постижению выраженных в нем образов действительности; в-третьих, собственно интеллектуальных процессов — репродуктивных и продуктивных. Три ее слоя так тесно переплетены в своем воздействии на весь этот гносеологически разнородный, но психологически единый процесс, что мы имеем основания говорить о цельной апперцепции художественного восприятия, обладающей сложной структурой.

### Психологические аспекты художественного восприятия



Описание природы художественного восприятия приводит нас к его структуре. С.Х.Раппопорт выделяет в структуре художественного восприятия следующие слои:

- *нижний слой* восприятия составляют психофизиологические и идеомоторные\* эффекты (они становятся очевидными, когда воздействию искусства подвергаются совершенно неподготовленные реципиенты — это некоторое эмоциональное воздействие);
- *промежуточный слой*, на котором подготавливается переход от общего воздействия художественного произведения к вычленению образов-знаков и постижению их значений;
- формирование образов-знаков и их значений; понимание «осведомляющей» и «суггестивной»\* информации;
- *синтетические слои*, где формируется созданная автором целостная модель действительности и где складываются итоговые идеи, оценки, установки зрителя (читателя, слушателя)<sup>170</sup>.

Целесообразной представляется структура художественного восприятия, предлагаемая Б.П.Юсовым:

- эрудиция (познавательный аспект) — знание истории и фактов искусства, творческое владение историей искусства;
- отзывчивость (сенсорно-эмоциональный аспект) — восприимчивость к «языку» искусства (развитое чувство формы в единстве с содержанием);
- сопереживание (аффективный аспект); соучастие в художественном действии<sup>171</sup>.

Художественное восприятие — это постижение идеальной модели, созданной автором произведения, осмысление значений, представленных в объекте восприятия, в произведении искусства. Так, в произведении изобразительного искусства можно условно выделить два уровня системы значений.

Первый уровень — «предметный», видимый, когда происходит подражание реальности, отражение того, что находится на поверхности, будучи доступно нашему зрению.

Второй уровень — «значимый», символический уровень значений, в котором в синтезе выразительных художественных средств находит отражение «концепция мира» художника, его идеал красоты и художественной истины.

Таким образом, в произведении искусства выделяются два уровня значений: «предметный» и «значимый», которые определяют типы восприятия:

---

\*Идеомоторный акт (от гр. *idea* — идея, образ; лат. *motor* — приводящий в движение и *actus* — движение, действие) является произвольным, неосознаваемым.

\*Суггестия (от лат. *suggestio*) — внушение.

<sup>170</sup> Раппопорт С.Х. От художника к зрителю. Проблемы художественного творчества. Как построено и как функционирует произведение искусства. М., 1978. С. 212 – 219.

<sup>171</sup> Восприятие изобразительного искусства школьниками: Сб. науч. тр. / Отв. ред. Б.П.Юсов. М., 1988. С. 6.

- обычный («неподготовленный»), в ходе которого субъект приобретает информацию только о том объекте, который непосредственно отражается в его сознании;
- знаковый («подготовленный»), который приносит субъекту информацию о том, что лежит за пределами воспринимаемого объекта.

В зависимости от установки на восприятие, от структуры отношений к художественному произведению Г.Г.Дадамян и Д.Б.Дондурей выделяют следующие наиболее общие типы зрителей.

*Неподготовленный тип.* Ведущей структурой предварительных установок восприятия искусства неподготовленным зрителем является система критериев, согласно которой произведение нравится, так как показывает «все как в жизни». Легкость и простота восприятия («радость узнавания») выступает в этом случае существенным фактором художественной значимости произведения, его эстетического достоинства.

При общем «неподготовленном» способе восприятия и понимания изобразительного искусства, в зависимости от приоритета типобразующих ориентаций, различаются (условно) такие «подтипы»:

- *Натуралист*: в акте восприятия он занят исключительно сличением деталей изображения с их реальным прообразом.
- *«Функционалист»*: он подходит к произведению с точным знанием его утилитарной роли, выпячивая функциональную предназначенность искусства.
- *«Гедонист»* считает, что миссия искусства заключается в изменении его психологической реальности: эмоциональном настроении, облегчении, вдохновении и т.п.

Стало быть, «неподготовленный» зритель характеризуется восприятием только «видимого» уровня значений произведения искусства, который соотносится с заимствованными «из жизни» зрительскими представлениями об искусстве и осмысливается на том же первичном уровне личностного смысла значений — представлений об отображении реальности в искусстве.

Однако на восприятие рассмотренного нами типа чрезвычайно сильно влияет широкий круг различных социокультурных факторов: нормы, ценности, стереотипы, определенные ориентации на «потребление» произведений искусства. Широкая информация о тех или иных фактах художественной жизни приводит к трансформации «неподготовленного» зрителя в новое состояние, которое можно условно назвать «квазихудожественный»\* («просвещенный») тип восприятия. У него обнаруживается стремление быть компетентным во всех вопросах: ему известно, что такое композиция, колорит, ритм, он посещает выставки, оперирует популярными списками художников, может порассуждать о модных художественных стилях, о манере того или иного художника, что

---

\*Квази — (лат. *quasi* — как будто, будто бы) — приставка, соответствующая по значению словам «мнимый», «ненастоящий».

ведет к знанию не искусства, а об искусстве<sup>172</sup>. И чрезвычайно важной представляется на сегодня реализация следующей цели — сформировать из такого зрителя — «подготовленный», или «знаковый» («художественный»), тип восприятия, специфические признаки которого и предстоит рассмотреть.

## 2. Художественное восприятие как процесс

Художественное восприятие нельзя понять вне его временных характеристик. Это не разовый акт, а своеобразный процесс. Художественное восприятие выходит за рамки непосредственного контакта с произведением: начинается до него, завершается после него. Многие исследователи различают три фазы этого процесса, между которыми протянуты прямые и обратные связи.

*Первая, предварительная (или предкоммуникативная)* фаза подготавливает ту общую апперцепцию, без которой невозможно постижение художественного произведения. Эту фазу справедливо связывают с формированием художественно-психологической установки.

*Коммуникативная фаза:* на этой фазе складываются психофизиологический, идеомоторный и промежуточный, «осведомляющий» и «суггестивный» слои художественного восприятия; происходит формирование образов-знаков и постижение их значений; сотворчество художника и реципиента.

*Посткоммуникативная фаза,* на которой у воспринимающего возникают понятия, оценки и суждения, собственные установки и мироотношение<sup>173</sup>.

Характеризуя процесс художественного восприятия, исследователи отмечают, что акту художественного восприятия непосредственно предшествует настрой реципиента, или *эмоционально-психологическая установка*. Согласно теории установки, разработанной грузинским ученым Д.Н.Узнадзе, установка — это целостное состояние, предшествующее восприятию и лежащее в основе активности личности воспринимающего. Установка как бы побуждает индивида «перенести объект в субъект», то есть предопределяет и целеполагает его устремления и действия в направлении удовлетворения имеющейся потребности<sup>174</sup>.

Один из современных исследователей Е.Назайкинский отмечает, что восприятием управляет *перцептивная установка*. Она представляет собой сложную систему настройки анализаторов, мобилизации внимания, памяти<sup>175</sup>. Установка опосредует все моменты процесса восприятия.

---

<sup>172</sup> Дадамян Г.Г., Дондурей Д.Б. Опыт теоретического построения типов зрительского восприятия и понимания изобразительного искусства // Советское искусствознание. 1978. № 1. С. 49 – 71.

<sup>173</sup> Раппопорт С.Х. От художника к зрителю... С. 220, 222, 223.

<sup>174</sup> Узнадзе Д.Н. Экспериментальные основы психологии установки. Тбилиси, 1961. С. 19, 206.

<sup>175</sup> Назайкинский Е.В. О психологии музыкального восприятия. М., 1972. С. 53.

В качестве факторов, воздействующих на формирование установки, могут выступать различные моменты, предшествующие восприятию: например, авторитет имени художника, хотя мы зачастую не отдаем себе в этом отчета. Картины Леонардо да Винчи, Джорджоне, Тициана, скажем, реципиенты (обучающиеся) смотрят гораздо внимательнее, чем произведения малоизвестных им итальянских художников.

Установка стоит как бы на «пороге» сознания и влияет на его «ходы», стимулируя с самого начала художественное восприятие; на последующих этапах она может уточняться, видоизменяться и оказывать влияние на последующее восприятие. Таким образом, она пронизывает весь процесс восприятия.

Поскольку художественная деятельность, каковой является, например, восприятие картины, полимотивна по своей природе (она отвечает потребностям познания, эмоционального переживания, выработки ценностной ориентации, развития творческих потенций), то столь же комплексной оказывается и руководящая этой деятельностью установка. В ней можно выделить, например, *аксиологическую установку*, организующую процесс непрерывной оценки воспринимаемой картины, основанной на ее соотнесении с системой интуитивных представлений о важном, лично-ценном, приятном, интересном.

У будущего художника при восприятии картины часто активизируется *творческая установка*; он мысленно ставит себя на место художника, написавшего картину, и параллельно с его трактовкой развивает свою.

Наиболее инвариантной стороной восприятия оказывается *перцептивная* деятельность, связанная с распознаванием использованных в произведении живописно-языковых средств и их индивидуальной трактовки, с пониманием художественного смысла. Руководит этой деятельностью *познавательная установка*, основное назначение которой состоит в опережающем подключении к восприятию данной картины конкретного зрительного и жизненного опыта, который необходим для полного и верного определения изобразительно-выразительных приемов и постижения художественного смысла.

Итак, художественно-психологическая установка — важнейший фактор процесса художественного восприятия и его организации; она определяет активность и направленность в работе над художественным произведением.

Процессуальную художественную коммуникацию на уровне «произведение — индивид» (в большей степени применительно к музыке, литературе, тематической живописи) разрабатывает А.Ф.Еремеев<sup>176</sup>.

Суть его концепции вкратце такова. Перед актом художественного восприятия мы имеем проблемную ситуацию и определенный настрой индивида, то есть *установку* на восприятие. Сначала восприятие идет на уровне эмоций (*впечатления*). Чтобы впечатление «состоялось», необходимо

---

<sup>176</sup> Еремеев А.Ф. Лекции по марксистско-ленинской эстетике. Свердловск, 1971. Ч. II, III. С. 178 – 200.

несколько условий: объект должен отличаться или поразительностью, или необычностью, или новизной для субъекта, но он должен быть своего рода «знакомым незнакомцем», то есть обязательно тесно связанным с потребностями (в том числе и сокровенными и не всегда осознаваемыми) субъекта и представляющим в силу этого для субъекта особую значимость, позволяющую художественной информации сразу же проникнуть в сердцевину, сущность жизнедеятельности индивида. Подобная трактовка впечатления вполне соотнобразует с законами психологии, в которой «внешние причины действуют через посредство внутренних условий» и переходят во внутреннее состояние индивида. Впечатление в целом — процесс интуитивный, но вместе с тем на его стадии происходит не просто предопределение постижения художественного произведения (установка), а осуществляется активное включение субъекта и объекта (произведения искусства) в акт восприятия.

Далее процесс восприятия проходит стадии «заражение — уподобление — осмысление». На стадии уподобления воспринимающий в идеале полностью отключается от обыденной микросреды, личной жизни и начинает жить жизнью героев произведения и в их атмосфере. Происходит своеобразное «растворение» индивида в том, что передает произведение искусства: воспринимающий «смотрит на мир» глазами живописца или поэта.

На стадии *осмысления* авторская позиция рассматривается уже не как своя собственная, а как соотношенная с ней; чувство или состояние не только испытывается, но и анализируется — начинается период сопоставления и оценки.

Взаимосвязь этих моментов и создает предпосылки для полноценного художественного восприятия.

### 3. Творческий характер восприятия

Экспериментальные опыты позволяют выделить индивидуальные различия художественного восприятия и его две формы:

- собственно восприятие (расшифровка знаковой системы и понимание смысла текста);
- реакция на восприятие (строй чувств и мыслей, пробуждаемых у реципиента).

Психология художественного восприятия (рецепции) зеркальна по отношению к психологии художественного творчества.

Тот факт, что понимающему сознанию предлежит художественное произведение в «знаковой» форме, определяет и необходимое условие всякого художественного понимания, которое заключается в знании языка искусства. Следовательно, сам процесс художественного понимания начинается на знаковом уровне художественного произведения. Но понимание — не есть простое установление значения изображенного, а извлечение и переживание личностного или жизненного смысла, содержащегося в произведении

искусства. Именно об этом пишет Е.М.Целмс, рассматривая восприятие искусства как передачу опыта отношений к миру<sup>177</sup>.

Смысл этого понятия в том, что автор произведения заставляет нас не только понять, но и глубоко прочувствовать как свой собственный тот духовный опыт, который накопил он сам, которым владеют его герои. Это «чужое» бытие физически реально и универсально ставшее твоим — апогей *уподобления*, тот эффект, который дает лишь искусство. То есть в процессе восприятия произведение искусства не просто информирует своего адресата: оно придает смыслу эмоционально, неповторимо личностный характер — делает его «*моим опытом, моим смыслом*».

Следовательно, художественное восприятие по своей природе предполагает переживание и сопереживание со стороны зрителя; оно должно вызвать в нем *эмоциональный отклик* — без этого акт восприятия состояться просто не может. Художественное восприятие обнаруживается лишь тогда, когда произведение воспринимается целостно, непредвзято, эмоционально. Эмоциональное переживание и сопереживание обеспечивает диалог с искусством. При полноценном восприятии возникает духовный контакт, «разговор» двух сторон: чувств художника и чувств зрителя.

Художественные эмоции и чувства отличаются от чувств и эмоций, испытываемых человеком в обыденной жизни. Л.С.Выготский, исследуя это различие, заметил, что энергия, сопровождающая в обыденной жизни эмоции страха, гнева, вызывает физическое действие, а при восприятии тех же явлений в искусстве она переходит в усиленную работу фантазии<sup>178</sup>.

Эмоции и чувства, порождаемые произведением искусства, являются не только следствием процесса его восприятия, но и стимулом для данного восприятия, углубления в художественное произведение. Движение чувств, их активная роль в восприятии обуславливается взаимодействием не только объекта и субъекта восприятия, но и взаимодействием эмоциональной и рациональной сфер субъекта восприятия.

По этому поводу П.М.Якобсон отмечает, что восприятие искусства связано с многообразными актами мышлений и переживаний<sup>179</sup>.

Б.М.Теплов, исследуя особенности художественного восприятия, называет его «чувствующим восприятием», эмоциональным. С чувства должно начинаться восприятие искусства, через него оно должно идти, но не ограничиваться им. Это восприятие сначала чувствующее, а затем, как следствие, «думающее», глубоко и проникновенно думающее<sup>180</sup>.

Как видим, художественное восприятие в значительной мере обусловлено эмоциональным потенциалом личности. В процессе восприятия субъект

---

<sup>177</sup> Целмс Е.И. Художественное переживание в процессе восприятия искусства. Рига, 1974. С. 3.

<sup>178</sup> Выготский Л.С. Психология искусства. М., 1986. С. 260, 261, 264.

<sup>179</sup> Якобсон П.М. Психология и художественное восприятие // Художественное восприятие. Л., 1971. С. 67, 68.

<sup>180</sup> Теплов Б.М. Психологические вопросы художественного воспитания // Известия АПН РСФСР. Вып. 11. Отд. педагогики. М.; Л., 1947. С. 11.

получает «заряд чувств», которые активизируют его интеллектуальную деятельность. Полноценность процесса взаимодействия с произведениями искусства определяется в конечном счете возникающим при этом переживанием.

Ряд особенностей художественного восприятия органически связан с его *творческим характером*. Воспринимая художественный объект, субъект не ограничивается фиксацией воспринимаемого содержания, его уяснением на основе личного опыта. Эйзенштейн писал, что средства художественного изображения и существуют для того, чтобы автор мог воплотить свое отношение к содержанию, а зрителя заставить относиться к нему также. Художник в своем произведении многое не договаривает, не досказывает, учитывая то обстоятельство, что произведение должно быть увлекательным, интересным. Феномен недосказанности прекрасно иллюстрируется на примере картин Антуана Ватто (из серии «Галантные празднества»), Н.К.Рериха (из «Восточной серии»), Поля Гогена (из цикла «Гаитянские мотивы») и др. Живописец строит произведение, учитывая активность воспринимающего субъекта, его способность к *сотворчеству*, ассоциативному мышлению. При восприятии сознание как бы «распредмечивает» произведение искусства, в своем воображении индивид обязательно изменяет воспринимаемый образ в свете своего индивидуального опыта, вносит в него новые элементы, и тем самым как бы участвует в творческом акте, в создании художественного образа. Этот образ, хотя и основывается на содержании, извлеченном из воспринимаемого художественного произведения, в то же время глубоко пропитан индивидуальностью воспринимающего субъекта, делающей его иным, отличным от того, как он представляется создателю художественного произведения.

*Художественное восприятие является творческим по своей природе, и творческий момент отчетливо выступает на всех ступенях его развития.* А.В.Бакушинский, создавший целую теорию художественного восприятия, называет восприятие искусства «творческим актом». Он пишет, что «художественное произведение» является символом-выразителем творческого действия у художника и символом-возбудителем творческого действия у зрителей<sup>181</sup>.

Восприятие произведения искусства как творческое раскрытие замысла художника, проникновение в его творческую «лабораторию» — это, по выражению А.В.Бакушинского, и обуславливает рождение у зрителя «ответного художественного образа». О том же самом пишет В.В.Блудова, называя элементы предметной модели искусства не знаками, а выразительно-смысловыми элементами<sup>182</sup>. А.Ф.Еремеев называет произведение искусства открытой моделью, а первый слой художественной формы — языковым

---

<sup>181</sup> Бакушинский А.В. Исследования и статьи. М., 1981. С. 58.

<sup>182</sup> Бладова В.В. Природа и структура художественного восприятия // Эстетические очерки. М., 1977. С. 114–152.



(сигнально-знаковым)<sup>183</sup>. «Достройка» этой модели и достигается путем собственного творчества воспринимающего. Отсюда то многообразие впечатлений по поводу одного и того же произведения, неоднозначность его восприятия.

Приведем несколько «психологических» вариантов ассоциативных прочтений реципиентами картины Ю.И.Пименова «Ожидание».

*1-е прочтение.* Холодный колорит, скудость, немногословность красок и сам сюжет работы Пименова говорят о том, что произошло что-то непоправимое. Это натюрморт, который состоит всего из одного предмета — телефона, но брошенная трубка и пасмурная погода за окном вызывают тревожное настроение. На окне капли воды, напоминающие слезы. Я бы назвал эту картину «Вот и все...».

*2-е прочтение.* Эту картину я бы назвала «Одиночество». Это натюрморт, но он дает почувствовать присутствие человека, его состояние. Рождаются мысли: что же будет завтра с неизвестным героем картины... Но как небо не может быть долго затянуто облаками, так и человек не может жить без друга...

*3-е прочтение.* Я бы эту картину назвала «Неоконченный разговор». Мне кажется, что только что произошел разговор, трудный, сложный, но он не дослушан до конца. Небрежно брошенная трубка. А кто-то ждет у телефона. Состояние «брошенности», покинутости художник передает холодной гаммой картины.

*И еще одно прочтение.* Находясь под первым впечатлением от картины, нелегко дать ей название. Сжатость сюжета, «немногословность» колорита — под этим скрываются большие переживания художника. Я бы назвал эту картину «Ожидание». Картина мне импонирует тем, что от малого количества предметов, она только выигрывает.

В процессе сотворчества действуют в органическом сплетении все основные духовные способности человека: ощущения, эмоции, интеллект, воображение, интуитивное и образное мышление, фантазия, ассоциативность<sup>184</sup>.

Исключительно важную роль в восприятии искусства играет *воображение*. На эту функцию воображения указал еще И.Кант, назвав ее «продуктивной способностью воображения». По мнению Канта, оно выполняет функцию «синтеза впечатлений», позволяет реципиенту «ставить» восприятие художественных образов в новые связи, обстоятельства.

Допуская определенный «отлет» от изображаемого в процессе сотворчества, воображение, фантазия часто дают возможность ярче «увидеть» образы художественного произведения, когда этот «отлет» не искажает их сущности. Для настоящего освоения художественного произведения должно быть сильно развито у реципиента *воспроизводящее воображение*. Сила его проявляется не в видоизменении художественных образов, а в расширении их функционирования — перенесении их значений на свою жизнь, в образовании

<sup>183</sup> Еремеев А.Ф. Лекции по марксистско-ленинской эстетике. 1969–1971. Ч. 1–4. С. 119.

<sup>184</sup> Столович Л.Н. Природа эстетической ценности. М., 1972. С. 265.

аналогичных жизненных ситуаций для себя (это то, что Ю.Б.Борев называет идентификацией героя со своим «Я», А.Ф.Еремеев — «уподоблением»). Важным моментом в механизме художественного восприятия является *синестезия*. Феномен синестезии в психологии понимается как процесс либо результат межчувственной, межсенсорной ассоциации (взаимодействие зрения, слуха и других чувств в процессе восприятия). Как межсенсорная ассоциация синестезия сообщает восприятию чувственную целостность, позволяет сохранить его эмоциональную насыщенность.

В эстетике и искусствоведении синестезия — взаимовлияние искусств в процессе их длительного взаимодействия. Основанием для такого свойства выступает так называемое «астральное тело» произведения, или «аура» — «мир ассоциаций». Именно «аура» сообщает «большую часть обаяния художественному восприятию».

В контексте проблематики синестезии чрезвычайно актуальна психофизическая концепция живописи Василия Кандинского. Основные положения своей теории он формулирует в книге «О духовном искусстве» (написанной в 1910 и изданной в 1912 году), ставшей «евангелием» нового искусства. Его теоретические работы станут основой для размышлений и деятельности в ИНХУКе и «Баухаузе». Важнейшей задачей Кандинский считал поиск новых способов выражения духовного начала, освобождение от материальности, которая в представлении художника отождествлялась с предметностью. На место прежних взаимоотношений реальных предметов друг с другом поставить новые взаимоотношения, но не реальностей, а чистых эмоций и духовных представлений абстрагированных форм, линий, красок.

«Каждое художественное произведение — дитя своего времени, часто оно делается матерью наших чувств»<sup>185</sup>.

Воздействие живописи на зрителя, во-первых, *физическое*, то есть сам глаз будет затронут и заморожен красотой и другими качествами краски. Глядящий испытывает удовлетворение или глаз раздражается, или он успокоен, охлажден. Яркий лимонно-желтый цвет причиняет после известного времени боль, как уху высоко звучащая труба. Глаз начинает беспокоиться, не может долго выдержать воздействия и ищет углубления и покоя в синем или зеленом.

Для В.Кандинского важны различные качества красок — бархатистость, гладкость, блеск, дающие ощущение осязания, благоухания («благоухающие краски»). Зрение должно находиться в созвучии не только со вкусом, но и со всеми другими чувствами. Некоторые краски представляются негладкими, колючими, др., напротив, воспринимаются как нечто гладкое, бархатоподобное, так что хочется погладить (темный ультрамарин, зеленая окись хрома, краплак). Самое различие между теплотой и холодом красочного тона основано на этом восприятии. Также есть краски, представляющиеся

---

<sup>185</sup> Кандинский В.В. О духовном искусстве (живопись). Л., 1990. С. 9.

мягкими (краплек) или др., кажущиеся всегда жесткими (зеленый кобальт, зелено-синяя окись)<sup>186</sup>.

Во-вторых, *психофизическое* воздействие как главный результат наблюдения краски; тут появляется психическая сила краски, рождающая вибрацию души: синее есть типично небесная краска; очень углубленное синее дает элемент покоя; опущенное до пределов черного оно получает призыв человеческого печали. Абсолютно зеленое есть самая покойная краска среди всех других: никогда она не движется и не имеет призыва ни радости, ни печали, ни страсти. Белое есть как бы символ мира, где исчезли все краски, все материальные свойства и субстанции. Поэтому и действует белое на нашу психику как молчание такой величины, которое для нас абсолютно. Это есть нечто как бы молодое или, вернее, предшествующее *началу*, рождению. Главное, чтобы зритель самозабвенно растворился в картине, жил в ней. То есть важно переживание, «внутреннее влечение», «сверхчувственная вибрация»: краски виделись Кандинскому «одушевленными, странными существами»; они должны вызывать определенные ассоциации, эмоции (он опирался на учение о цвете И.В.Гёте), в частности, музыкальные ассоциации — «слышание цвета»: в музыкальном изображении светло-синее подобно звуку флейты, темно-синее — виолончели; в глубокой торжественной форме звук синего равен звуку глубокого органа; зеленое — неподвижное, антиэмоциональное. Фиолетовое звучит несколько болезненно, как нечто погашенное и печальное. Китайцы употребляют этот цвет для траурных одежд. Оно подобно звуку английского рожка, свирели и в глубине вообще глубоким тонам деревянных инструментов, как фагот<sup>187</sup>.

В.Кандинский считал, что абстрактные комбинации действуют словно музыка, имеют временное художественное бытие, скрытое внутри произведения. Все приемы, используемые им, создавали сильный поэтический образ. Таким образом, В.Кандинский ставит проблему глубокой внутренней связи живописи и музыки, переноса специфики одного вида искусства на другой, межсенсорной ассоциации.

Необходимым условием художественного восприятия является нерасторжимое единство формы и содержания произведения искусства, обеспечивающее его целостность. Без этого был бы невозможен анализ, ибо «образ целого в качестве предпосылки должен витать в нашем представлении» (К.Маркс). Эта целостность произведения (объекта художественного восприятия) обуславливает и целостность восприятия. Восприятие произведения искусства в качестве целостной структуры требует постоянного возвращения к тем деталям, которые уже были восприняты и сообщили некоторую информацию. Употребление этих деталей в различных сочетаниях позволяет раскрыть их многозначность.

В самом произведении искусства отражена действительность, но воспринимающий имеет дело не с реальными проблемами этой

---

<sup>186</sup> Кандинский В.В. О духовном искусстве (живопись)... С. 27.

<sup>187</sup> Кандинский В.В... С. 13-15, 19.

действительности, а с квазипредметами. Воспринимающий имеет дело с некими знаковыми образованиями, которые только тогда превратятся в наделенные смыслом явления, когда он научится видеть то, что лежит за границей данных образований: за «внешним» видеть «внутреннее», за формой — содержание. Форма любого произведения искусства есть специфически знаковая система. Мысль о знаковой природе художественной формы встречается уже у Этьена де Кондильяка (1715–1780). В «Опыте о происхождении человеческих знаний» он говорит, что для восприятия художественного произведения необходимо знание знаковости его языка.

Отличие эстетически «неподготовленного» зрителя от «подготовленного» в том и состоит, что первый ограничивается получением информации о художественном произведении. Поэтому его восприятие зачастую ограничивается лишь сюжетом, в то время как эстетически подготовленный воспринимающий стремится воссоздать художественный мир автора, его чувства, воплощенные в «картине мира». Именно такая интерпретация предполагает знание языка искусства, а следовательно, и умение пользоваться образами-символами, создающими условность искусства и подчиняющимся структуре познания в целом.

Нельзя не согласиться с точкой зрения Е.Торшиловой и М.Дукаревич, что способность к образно-символическому мышлению, поддерживаемому ярким дифференцированным эмоциональным реагированием, открывает путь к сопереживанию при восприятии произведения искусства<sup>188</sup>. Способность к образно-символическому мышлению возможна лишь при органическом слиянии эмоционального и интеллектуального в едином акте художественного восприятия, что делает его емким процессом. Сотворчество же как высшая фаза художественного восприятия может возникнуть лишь при оптимальном соотношении двух указанных ступеней: эмоциональной (перцептивной) и интеллектуальной, «думающей».

Таким образом, в процессе *сотворчества* содержание художественного произведения дополняется и интерпретируется. Интерпретация и включает в себя переживание и сопереживание, осмысление, истолкование художественного текста.

Наше рассуждение приводит к выводу, что полноценное художественное восприятие осуществляется в единстве двух взаимосвязующих процессов — понимания и интерпретации.

Понимание предшествует интерпретации, задает программу, по которой она происходит. Когда речь шла о понимании, то доминантным элементом в нем было эмоционально-чувственное начало, в интерпретации такой доминантой становится осмысление. В единстве с осмыслением существует оценочный уровень интерпретации, то есть выражение отношения воспринимающего к предмету оценивания — произведению искусства.

---

<sup>188</sup> Торшилова Е.М., Дукаревич М.З. Художественное восприятие живописи и структура личности // Творческий процесс и художественное восприятие. Л., 1978. С. 190.

### *Контрольные вопросы*

1. Природа восприятия
2. Типы восприятия
3. «Подготовленный» тип восприятия
4. Вопросы восприятия в работах А.В.Бакушинского
5. Структура художественного восприятия (по Б.П.Юсову)
6. Психологические аспекты художественного восприятия
7. Художественное восприятие как процесс
8. Роль «установки» в процессе восприятия
9. Механизмы художественного восприятия
10. Творческий характер восприятия
11. Роль синестезии в художественном восприятии



## Глава 8. ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА

### 1. Условия формирования творческой личности

Теоретическое освещение вопросов художественного творчества и восприятия подводит к размышлению о возможности «научить» творчеству, формировать личностные качества будущих специалистов творческих профессий.

Социологи и психологи говорят о том, что личностью не рождаются, личностью становятся. В полной мере это относится к творческой личности. Человек рождается с задатками (природными предпосылками развития способностей), которые представляют собой врожденные анатомо-психофизиологические особенности организма.

Для успешного развития способностей к конкретной деятельности необходимы соответствующие *задатки*. Например, для художника очень важны свойства зрительного анализа (полное определение проекций, цвета и др.), хорошая зрительная память. Но само по себе наличие задатков еще не решает вопроса о проявлении и развитии способностей. Необходимо занятие соответствующей деятельностью, в нашем случае — художественно-творческой. Задатки (одаренность) являются той основой, без которой немислимо развитие художественных способностей.

Художественные способности могут формироваться только при наличии благоприятных условий.

Первым основополагающим условием в формировании и развитии художественно-творческих способностей является среда — *«психология детства»*. Огромное влияние оказывает в детстве на развитие художественных способностей «домашняя» среда, обстановка, *семейные традиции*. Так, Зинаиде Серебряковой передалась семейная страсть к рисованию, особенно акварелью. «Акварелировали» все — дед Николай Леонтьевич, дяди — Александр, Леонтий и Альберт, братья-художники — Евгений и Николай. Акварель в доме Бенуа была чем-то вроде семейной профессии»<sup>189</sup>.

Или *впечатления* детства. Так, примечательным обстоятельством рождения Марка Шагала был пожар. Отсюда — пронесенное через всю жизнь пристрастие к разрушительной и творящей стихии огня. Пожары будут его любимым зрелищем все детство, и столько же сильно будут влечь его к себе крыши, откуда открывалась панорама местности и казалось доступней небо.

К числу факторов зарождения, формирования, становления художественной личности относится знакомство с искусством, с *языком художественных форм*. Как отмечал И.Е.Репин, следивший за

---

<sup>189</sup> Зинаида Серебрякова. Письма. Современники о художнице / Авт.-сост. В.П.Князева. М., 1987. С. 6.

художественным развитием В.А.Серова с раннего возраста, последнего «уже с колыбели» окружало искусство — и не только живописное, но и музыкальное и т.д., «и все это бессознательно и глубоко сидело в его мозгу и светилось оттуда вещей мыслью». Особенно для нас важно раннее знакомство с языком художественных форм — это, — пишет И.Репин, — «незаменимый ресурс для дальнейшей деятельности»<sup>190</sup>.

Для становления художественной личности профессионального художника важно общение с профессиональным, в частности, музейным искусством. Так, В.Серов с ранних лет и в течение всей последующей жизни много времени проводил в художественных музеях мира, говоря, что «очень нужно видеть хорошие произведения».

«Разглядывание» чужих произведений — это необходимый и важный фактор формирования и постоянного развития творческой личности профессионального художника. Такая личность существует и развивается лишь в контексте актуальной художественной культуры и художественного наследия. И то, и другое — «не мертвая книга», к ней необходимо прилагать свое зрительное убеждение и, главное, зрительный опыт.

Но одного «разглядывания» недостаточно. При восприятии произведений других авторов формируется лишь репродуктивная (т.е. способная лишь воссоздавать) художественная личность, на основе которой при определенных дополнительных условиях может сформироваться продуктивная (способная создавать новое) художественная личность, или творец, художник. Таким условием является собственная практическая деятельность, которая начинается с *подражания образцам*.

Мать В.Серова вспоминает, что в 1870 году пятилетний Антоша (так называли — Валентина Серова) познакомился с юным скульптором (который был старше его на шесть лет) И.Я.Гинцбургом, учеником М.М.Антокольского. Маленький Серов был восхищен фигурками из воска, вылепленными у него на глазах, и «стал с тех пор лепить своих лошадок». Начиная с шести лет, подражание образцам уже происходит в процессе художественного обучения у немецкого художника Карла Кёппинга и интенсивно продолжается у Репина, который давал Серову «рисовать с оригиналов» — «прием, теперь уже заброшенный и вызывающий у большинства только презрительную усмешку, — отмечает И.Э.Грабарь в своей монографии о В.А.Серове, — но ведущий свое происхождение от времен великих мастеров Возрождения». Срисовывая произведения мастера, ученик, несомненно, знакомится с целым рядом приемов, очень ценных и важных, добраться до которых одному ему не по силам. Оригиналы, с которых Серову приходилось обыкновенно рисовать, были различными репинскими портретами.

Путем подражания образцам, оригиналам происходит не только овладение языком искусства, миром художественных значений, но и превращение чужих художественных смыслов в свои смыслы, ассимиляция, как бы усвоение других художественных личностей, синтезирование

---

<sup>190</sup> Басин Е.Я. Творческая личность художника. М., 1986. С. 5.

(объединение) их в системе собственной художественной личности. Результат такого влияния — обогащение, рост, развитие художника. Но для того чтобы это произошло, в процессе подражания необходимо функционирование особого механизма — эмпатии (вживания, вчувствования, перевоплощения и др.). Само собой разумеется, что, кроме психологического механизма эмпатии, нужны и другие как психологические, так и непсихологические предпосылки и условия, обеспечивающие творческий, продуктивный, а не просто внешне подражательный «иммитационный» эффект влияния других.

Большие художники учатся у других (учатся главным образом творческому использованию языка) всю жизнь. И.Э.Грабарь в книге «Моя жизнь. Автобиография» пишет: «Как ни покажется обидным для нашей индивидуальности, надо с бесстрашием заглянуть в биографию своего творческого «Я» и признать, что «грех» всех художников состоит в том, что они начинают с образцов, владеющих их думами и чувствами. Если в начале творческого пути формируемая художественная личность больше походит на тех мастеров, которым подражает, то по мере творческого роста настоящий художник все более становится самим собой. Вступая в диалог с другими художественными личностями, он органически синтезирует их в своей личности, все «переплавляя» в неповторимости собственной художественной индивидуальности»<sup>191</sup>.

Сошлемся на творческую биографию Рафаэля Санти. Известно, что в 1500 году он покинул родной Урбино и направился в главный город Умбрии Перуджу, где поступил в мастерскую самого крупного умбрийского живописца Пьетро Перуджино. Содержательное, лирическое искусство Перуджино, с его нежными женскими образами, поэтической благостностью, чистотой ритмических соотношений между человеком и архитектурой, пейзажной средой, в чем он достигал почти абсолютного созвучия, стало внутренне близко Рафаэлю, его художественным тяготениям. Со времен Д.Вазари ранний период творчества Рафаэля справедливо называют «перуджиновским» и отмечают сильную зависимость юного художника от учителя. «Изучив манеру Перуджино, — писал Д.Вазари, — он подражал ей настолько точно и решительно во всем, что его копии невозможно было отличить от оригиналов его учителя и нельзя было установить никакой разницы между его вещами и вещами Пьетро»<sup>192</sup>. Ранние рисунки Рафаэля, выполненные им в 1500–1504 годах, свидетельствуют о том, что он воспринял не только формальный язык и образный строй живописных произведений Перуджино, но и «унаследовал от него «любовь к внимательной проработке в подготовительных рисунках всей живописной композиции, в целом и по частям» (В.Н.Гращенко). В этом проявилось отличительное качество молодого Рафаэля — его большая внутренняя гибкость и творческая

---

<sup>191</sup> Басин Е.Я. Творческая личность художника... С. 8,9.

<sup>192</sup> Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. М., 1971. Кн. 3. С. 155.



отзывчивость, способность глубоко и органично вжиться в строй образов разных мастеров.

Но, при всей близости к Перуджино, в самостоятельных произведениях Рафаэля, созданных во время его пребывания в Умбрии, превосходство его дарования очевидно (примером может служить «Мадонна Конестабиле», около 1504). И, конечно, вскоре рамки умбрийской школы стали Рафаэлю тесны. Вслед за учителем он приезжает во Флоренцию, где ищет новых творческих впечатлений для дальнейшего развития своего искусства. Как образно заметил А.В.Вышеславский, «подобно пчеле, он собирает свой мед там, где его находит, не утрачивая своей собственной самобытности». Среди его рисунков флорентийского периода сохранились свободные зарисовки с фресок Джотто и Мазаччо, со скульптурных произведений Донателло, с картонов Микеланджело и Леонардо да Винчи, у которого он воспринял тончайшую световоздушную моделировку объема легкой светотенью.

Позже, когда в 1508 году Рафаэль был приглашен папой Юлием II в Рим для росписи парадных апартаментов в старом Ватиканском дворце, он будет потрясен искусством Микеланджело, его росписями плафона Сикстинской капеллы в Ватикане. По этому поводу ученик и биограф Микеланджело Асканио Кондиви отмечал, что Рафаэль «почитал себя счастливым, что родился в дни Микеланджело, ибо сей великий художник открыл ему ту сторону искусства, которая была неизвестна другим». Пораженный увиденным, покоренный широтой и дерзновенным размахом живописной манеры Микеланджело, Рафаэль во многом изменил язык своего искусства. Не случайно Микеланджело написал позднее в письме к епископу Марко Виджерно: «...все, что он имел в искусстве, он имел от меня». В словах Буонарроти была правда — знакомство с его живописью помогло Рафаэлю сделать последний, решающий шаг на пути к творческой зрелости<sup>193</sup>.

Как считает И.Э.Грабарь, «использование чужих идей — черта, свойственная сильным людям, создателям новых направлений». Разумеется, «собирачество» не означает ни простого подражания, ни эклектического смешения художественных форм. Так, в своем полифоническом творчестве Марк Шагал стремился создать современный лирико-философский полный экспрессии эпос. Шагал усваивает весь спектр новаторских направлений французской живописи начала XX века — прямое влияние А. Матисса, фовистов (в красках); воздействие кубизма (в геометризме и сдвигах формы); влияние французского варианта футуризма (Р.Делоне) — в динамизме и др. Уже в глубокой старости, вспоминая о своем первом парижском периоде, он рассказывал, как воспринимал он тогда встречи с французским искусством нового времени: «...Я, видя собственными глазами то, о чем только говорил вдалеке, всасывал в себя впечатления: эта революция взгляда, это вращение цветов, которые спонтанно и осознанно погружаются один в другой в потоке обдуманых линий, как этого хотел Сезанн, и свободно доминирующих, как указывал Матисс. Пейзажи, образы Сезанна, Сера, Ренуара, Ван Гога, фовизм

<sup>193</sup> Дажина В.Д. Рафаэль и его время. М., 1983. С. 31.

Матисса и многое другое иное меня ошеломили. Они привлекли меня как природный феномен»<sup>194</sup>. В самом деле, «революция взгляда» в Париже у Шагала, бесспорно, произошла после того, как он «проник в сердце французской живописи 1910 года». Но эта революция была подготовлена в России и, собственно, там началась: Шагал принес с собой художественные традиции, связанные с народным искусством и иконописью, фольклором. Многие воспринял от эстетики народного искусства — еврейского, русского, белорусского. Произведения народного искусства, иконописи научили прямоле пластического выражения и одновременно символичности и знаковости образов, духовности, чистоте и насыщенности красок.

Вместе с тем в искусстве авангарда М.Шагал остался художником резко обособленным, своеобразным, исключительно страстным в художественном видении мира.

Таким образом, использование чужих идей, «диалог» с другими творческими личностями, преемственность в области форм художественного выражения способствуют «восхождению к самости», к творческому «Я».

Обратимся непосредственно к педагогическим задачам.

Известный театральный режиссер Г.Товстоногов утверждал: «Будущего живописца можно научить основам перспективы, композиции, но научить человека быть художником нельзя. В нашем деле тоже». Однако, вероятно, что можно воспитать творческую личность. То есть решающим условием выступает *профессиональная* школа. Становление творческой личности невозможно без долгого и терпеливого обучения «художественному ремеслу». Без художественной школы невозможно становление, формирование и развитие художественного таланта.

Однако вопрос о том, какое место в воспитании творческой личности принадлежит процессам обучения, научения, школе в широком смысле слова является сложным и *дискуссионным*.

Бытует точка зрения, что школа препятствует формированию творческой личности художника. «Избыток культуры, — считает А.Дерен, французский художник (фовист), — самая большая опасность для искусства. Настоящий художник — это необразованный человек». Однако с такой крайней позицией в современной культурной ситуации согласиться трудно. Правда, А.Н.Бенуа также высказывался, что «... все вредно, если ты этому учишься! Надо работать с охотой, наслаждением, увлечением... любить работу и на работе незаметно для себя учиться»<sup>195</sup>.

Нередко в самом деле возникают противоречия между обучением правилам и творчеством. Когда М.А.Врубель начал занятия в Академии художников у «всеобщего педагога русских художников» П.П.Чистякова, ему показалось, что «детали техники», требования серьезной школы в основе расходятся с его отношением к искусству. Дело в том, что обучение неизбежно

---

<sup>194</sup> Каменский А.А. Марк Шагал и Россия. М. 1988. С. 12.

<sup>195</sup> Басин Е.Я. Творческая личность художника. М., 1986. С. 53.

содержит элементы «схематизации природы, которая, по словам Врубеля, так возмущает реальное чувство, так гнетет его, что... чувствуешь себя страшно не по себе и в вечной необходимости принуждать себя к работе, что, как известно, отнимает наполовину в ее качестве». Разумеется, при этом достигалась определенная цель — усваивались технические детали. Но достижение этой цели не может искупить огромность потери: «наивного индивидуального взгляда — всей силы и источника наслаждений художника. Так, к сожалению, и случается иногда. Тогда говорят: школа забила талант». Но Врубель «нашел заросшую тропинку обратно к себе». Произошло это потому, что основные положения педагогической системы Чистякова, как понял художник позднее, «были не что иное, как формула моего живого отношения к природе, какое мне вложено»<sup>196</sup>.

*Вывод отсюда один: необходимо построить систему обучения, школу так, чтобы она не только не мешала бы развитию творческой личности художника, но всячески способствовала этому.*

Заслуживают внимания в этой связи мысли скульптора А.С.Голубкиной, высказанные ею в небольшой книге «Несколько слов о ремесле скульптора» (1923), которую она посвящает «своим ученикам и ученицам». Скульптор также считает, что, приступая к учебе, самоучки теряют в школе искренность и непосредственность и жалуются на школу, что она в них убила это. Отчасти, это правда. Часто до школы в работах бывает больше своеобразного, а потом они становятся «бесцветными и шаблонными». На этом основании некоторые даже отрицают школу. Но это неверно. Почему? Во-первых, потому, что у самоучек без школы в конце концов вырабатывается свой шаблон, а «скромность незнания превращается в бойкость невежества». В результате моста к настоящему искусству быть не может. Во-вторых, бессознательная непосредственность незнания долго удержаться не может. Даже дети очень скоро начинают видеть свои ошибки и на том их непосредственность кончается. Назад к бессознательности и непосредственности дороги нет. В-третьих, школа может и должна быть организована так, чтобы не только нейтрализовать негативные моменты, связанные с необходимостью усвоения ремесла, навыков, правил или шаблонов, но даже в процессе обучения ремеслу одновременно «учить» творчеству<sup>197</sup>.

*В чем же заключаются основные моменты организации учебного процесса, способствующие формированию творческой личности художника?* В мировой художественной педагогике в этом отношении накоплен известный опыт. Много ценного, например, содержится в педагогической системе П.Чистякова, К.Станиславского, Г.Нейгауза и др. Объясняется это тем (помимо прочего), что выдающиеся педагоги порой интуитивно, а нередко и

---

<sup>196</sup> Суздаlev П.К. Врубель. М., 1991. С. 44, 45.

<sup>197</sup> Голубкина А.С. Несколько слов о ремесле скульптора // Каменский А. Рыцарский подвиг. Книга о скульпторе Анне Голубкиной. М., 1978. С. 236.

теоретически осознанно учитывали важнейшие психологические закономерности творческой деятельности.

Творчество свободно, непредсказуемо, индивидуально.

Как же это совместить с необходимостью выполнять определенные задания (упражнения) в соответствии с правилами (принципами и т.п.), общими для всех, кто обучается в данной специальной школе (на художественных факультетах, в Академиях искусств и др.)?

В связи с этим, опираясь на достижения художественной педагогики (К.П.Брюллова, П.П.Чистякова, И.Е. Репина, А.С.Голубкиной, современных исследователей и личный опыт), *покажем условия, стимулы и механизмы педагогического процесса, которые могут быть творчески переосмыслены в любом виде художественного творчества.* Преимущественно будем ссылаться на художественно-педагогическую систему П.П.Чистякова — «всеобщего педагога русских художников» (В.В.Стасов)<sup>198</sup>. Знаменитые ученики посылали ему взволнованные строки: «Хотел бы называться Вашим сыном по духу», — писал В.М.Васнецов. «Наш общий и единственный учитель», — говорит И.Е.Репин. Письма В.И.Сурикова адресованы также Чистякову.

Отдав более полувека воспитанию молодых художников, непрерывно и горячо участвуя в культурной жизни России, П.П.Чистяков видел насущную необходимость в издании труда, посвященного задачам мастерства. Окончательно выработав свою педагогическую систему, он задумал труд, который должен был представлять собой одновременный разбор теории искусства и методики его преподавания, должен был показать связь теории и практики, доказать необходимость широкого, даже философского образования для художника.

«Художник должен быть широко, разнообразно образованным — читайте, учитесь, тогда горизонты Ваши будут необъятны. Наука и природа сделают Ваши картины глубокими, выразительными», — не уставал повторять своим воспитанникам Чистяков. Но в то же время он постоянно указывал на развитие техники. «Техника — это язык искусства, развивайте ее неустанно до виртуозности. Без нее вы никогда не сумеете рассказать людям свои мечтания, свои переживания, увиденную Вами красоту». Отсюда и возникло основное требование чистяковской системы — *«учитель мастерства должен быть всеобъемлющим»* (выделено нами. — Л.З.). «Посредник между учеником и натурой» — так определяет смысл работы художника-педагога, подразумевая под натурой не только природу, но и в самом широком смысле окружающую действительность. Сама практика Чистякова, как педагога, лучший пример подобного воспитания.

---

<sup>198</sup> Молева Н., Белютин Э. П.П.Чистяков — теоретик и педагог. М., 1953. С. 70, 83–85, 88, 90, 98, 99, 100–102, 108.

Попытаемся интерпретировать наиболее ценные положения его системы, те условия, которые могут быть использованы художниками, педагогами и обучающимися в их творческой работе.

*Первое и самое главное условие — состояние «готовности» к творческой деятельности, «предчувствие творчества».*

Открытие для себя интересного, чтобы не получилось «вялое упражнение», которое, не сопровождаясь интересом, только утомляет и гасит художника. Если смотреть на задание с интересом, всегда найдется и совершенно неожиданное. Конечно, способность увидеть интересное во многом врожденная, но она «может развиваться до большого проникновения», и важная роль здесь принадлежит педагогу, его способности учесть личные особенности обучающегося, *индивидуальные способы подхода к разрешению творческой задачи*. Принцип Чистякова давать каждому ученику идти по дороге, подсказываемой его творческой индивидуальностью, но предварительно «сообщив ему знание законов искусства, всегда и неизменно «лежащих в природе».

Как пишет по этому поводу в своих воспоминаниях художница В.Баруздина, у Чистякова «один для всех был лишь закон, а различные способы подхода к разрешению задачи предоставлялись индивидуальности ученика». Согласно его утверждению, «талант дает бог, а законы лежат в природе. Все устроено по закону».

Своеобразие манеры («техники») учить не нужно, она всякому присуща «по природе». Самовыражение, то есть возможность разных подходов к выполнению одной и той же технической задачи, заключается в том, что рука, глаз, чувства и мысли у каждого свои, непохожие ни на чьи др.. «Каждый талант имеет свой язык, и поэтому учить манере не следует ... манера присуща всякому своя... Главное — научить следует глядеть на природу. Объяснить выведенные из природы законы искусства, научить пользоваться ими в художественной практике, определить задачи творчества — все это педагог должен был сделать сообразно складу ученика, причем, «чем крупнее талант, тем осторожнее нужно учить».

Далее: *учет психологических закономерностей творческого развития*. Один из этих законов Л.С.Выготский назвал «социальной ситуацией развития», а американский психолог, известный специалист в области художественной педагогики В.Лоуенфельд обозначает этот принцип как систему роста. «Система роста» не как возрастной этап, а как «фаза творческого развития».

Учет этого фактора в практике художественного образования опять-таки можно показать на системе П.П.Чистякова. Известно, что большую роль в процессе академического обучения всегда играло изучение творчества великих старых мастеров. И Чистяков был убежденным поборником искусства прошлого. Но вместе с тем он любил повторять, что «на других нужно смотреть изредка и учиться у них умеючи», то есть брать у классиков

«справки» относительно изображения жизни и природы, но ни в коем случае не подражать формальной стороне их исполнения.

Вместе с тем в качестве творческого приема он использовал копирование старых мастеров — Тициана, Веласкеса и др.), беря их за образец. Но подобное задание давалось уже довольно самостоятельному художнику. Когда же речь шла о менее продвинувшихся учащихся, Чистяков на их просьбы копировать Тициана прямо отвечал: «Рано, не вовремя». Он считал, что копированием следует пользоваться очень осторожно, исключительно на старших курсах, на том этапе развития обучающегося, когда он в полной мере может понять, для чего копирует и что хочет увидеть в выбранном оригинале.

Следует акцентировать тот факт, что задания давались им строго по ступеням. В беседах, письмах к молодым художникам он всегда помнил, какую именно фазу, ступеньку надо помочь преодолеть и притом именно одну, не перескакивая через непройденные фазы развития. Одна из важнейших заповедей Чистякова: «Осторожность». Как утверждал педагог, «надо подталкивать осторожно колесо, оно будет катиться все быстрее и быстрее, получится энергия-увлечение, но можно сильно толкнуть колесо и уронить его, а толкнув в противоположную сторону — остановить». Именно это подразумевал В.Д.Поленов, говоря, что П.П.Чистяков «всегда открывает новое, толкает идти вперед».

Настаивая на непосредственном творческом обучении учащихся с педагогом-художником, Чистяков отводит большое, даже центральное место *мастерским*. «История показывает и опыт убеждает, что самое удобное, самое лучшее изучение искусства может быть только в *мастерских* под руководством опытных учителей-мастеров. То есть там, где мастер учит ученика, становя его прямо перед лицом к делу, на практике, и вместе с учеником, развивая его, сам постоянно совершенствуется. Эпоха Возрождения показала это: Леонардо да Винчи, Микеланджело, Рафаэль и др. величайшие художники обучались в мастерских... Какой успех и какая польза может быть для ученика от того, что его одному и тому же делу, положим, живописи, учат поочередно и всякий знает его на свой лад».

Идеальная академическая мастерская представлялась Чистякову высшим этапом обучения будущего художника. «Сделайте по возможности мастерскую из Академии», — говорил Чистяков. «Профессору самому необходимо работать... дабы примером, собственными работами доказывать то, о чем говоришь и чему учишь». Еще лучше, если молодежь могла бы собственными глазами и притом повседневно наблюдать ход творческого процесса. Ученики тут не заучивали бы отдельный прием, а знакомились с общим методом работы учителя, выступающего перед ними в роли художника. Главное, чтобы понимание учащимся общей цели учебных упражнений «поддерживало в нем интерес и обостренное внимание к повседневной работе, «энергию», которую Чистяков ставил очень высоко: «В художнике должна быть энергия, кипучесть...».

Начиная со времени учебы, в работе художника должен быть определенный темп, устремленность, не допускающая остановок и передышек: «В работах не прохлаждайтесь и делайте как бы на срок, но не торопясь и не кое-как». Очень важно эту организованность и дисциплину сохранить и перенести затем в самостоятельное творчество. «Искусство требует «простоты», а простота дается недаром, она приходит после долгого и прилежного изучения дела».

*Существенным фактором становления и развития творческой личности является неудовлетворенность собой, рефлексия — размышление, полное сомнений, противоречий; анализ собственного психологического состояния* (вспомним, творческие рефлексии М.Врубеля в процессе работы над «Демоном»). Молодой художник должен твердо усвоить по меньшей мере два обстоятельства. О первом обстоятельстве хорошо и поэтично сказал французский художник Одилон Редон: «В мастерской художника должна обитать неудовлетворенность... Неудовлетворенность — фермент нового. Она обновляет творчество...». Интересную мысль о пользе недостатков высказал известный бельгийский живописец Джеймс Энсор. Призвав молодых художников не бояться ошибок, «обычных и неизбежных спутников» достижений, он отметил, что в известном смысле, а именно с точки зрения извлечения уроков, недостатки даже «интереснее достоинств», они лишены «одинаковости совершенств», многообразны, они — сама жизнь, в них отражена личность художника, его характер.

На второе обстоятельство очень точно указала Анна Голубкина. Молодому художнику, считает она, важно уметь находить и беречь хорошее в своей работе. «Это так же важно, как умение видеть свои ошибки». Хорошее, может быть, не так уж хорошо, но для данного времени оно лучше, и его надо беречь «как ступеньку» для дальнейшего движения. Это развивает вкус, выясняет присущую данному художнику технику. Нельзя одинаково относиться ко всему, что делается художником. Но не разовьется ли в таком случае самодовольство, останавливающее развитие? Его бояться не надо, ибо то, что хорошо сейчас, через месяц может никуда не годиться. Значит, художник «перерос» эту ступеньку. «Ведь, если вы радуетесь своему хорошему, вам еще хуже покажется плохое, в котором недостатка никогда не бывает»<sup>199</sup>.

*Как важнейшее субъективное условие — воспитание эмпатической способности.* Чтобы успешно учить творчеству, надо создавать благоприятные условия для развития творческих способностей, в том числе и эмпатической. Большое влияние на силу эмпатии оказывает сходство между педагогом и учеником. Сходство особенно эффективно при научении эмпатии, когда оно привлекательно для обучаемого. Привлекательность модели (в частности, учителя или ученика), с которой происходит идентификация, часто описывается как особое чувство симпатии, выступающее главным

---

<sup>199</sup> Голубкина А.С. Несколько слов о ремесле скульптора. М., 1978. С. 238.

мотивационным рычагом эмпатии. Возникает исследовательская задача — как усовершенствовать обучение симпатией. Симпатия — это один из законов обучения творчеству. И в этом случае опыт П.Чистякова дает плодотворный пример.

Как вспоминает О.Шильцова о последних годах преподавания Чистякова, «в Академии его дежурства в этюдном классе все ученики очень любили; когда Павел Петрович был в классе, никто не пропускал занятия, все мольберты были заняты, чего никогда не было у других профессоров. И во время перерыва занятий ученики не стремились в курилку, как всегда, а оставались обыкновенно в классе и обступали Павла Петровича большой толпой, и начинался всегда интересный разговор; ученики со всеми своими вопросами, сомнениями, мечтами обращались к Павлу Петровичу, и он всегда так просто и так тепло отзывался на все запросы учеников и так интересно говорил об искусстве. Нигде, ни у кого ученики не могли получить ответа на свои наболевшие вопросы, кроме Павла Петровича. И он не уставал, он с радостью шел навстречу ученикам, делился с ними всем, что имел, все свои знания, всю свою глубокую любовь к искусству он передавал ученикам...».

Помимо академической мастерской, Чистяков вел личную мастерскую, ряд кружков, но обязанности педагога не ограничивались для него учебными часами. Воспитателем он оставался все время своего общения с учениками. А время это стремился всячески расширять. Почти ежедневно молодежь собиралась у него на квартире. Здесь часто устраивались вечера, где рисовали, пели, спорили на всевозможные актуальные темы. Периодически возникали импровизированные концерты с участием талантливейших музыкантов. Идея всестороннего развития художника находила свое проявление в постоянном обращении Чистякова к музыкальным образам, часто по аналогии позволявшим ему объяснять строй живописных образов.

Но при всей дружбе со своими учениками, при всем творческом взаимопонимании Чистяков стоял на той точке зрения, что учитель должен быть руководителем в полном смысле слова и никогда не выпускать из рук бразды правления<sup>200</sup>.

Значительный опытно-экспериментальный материал дает современная наука. Так, кроме эмпатии-симпатии (преподаватель—учащийся) важны такие мотивы, как «забота», «общее дело» группы, к которой принадлежит или хочет принадлежать ученик. В такого рода группе (так называемой референтной группе) эффективно действует механизм замещающего опыта, или замещающего переживания. Ученик идентифицирует себя с другими учениками и сопереживает им (так называемая «ролевая идентификация»).

Среди объектов идентификации при научении творчеству важное место отводится делу, которым занимается референтная группа. Идентификация с делом — путь к формированию творческой личности с более высокой мотивацией, зрелой, самоактуализирующейся личности. Идентификация, в

---

<sup>200</sup> Молева Н., Белютин Э. П.П.Чистяков — теоретик и педагог. М., 1953. С. 95, 96.



особенности в раннем возрасте, лежит в основе эффективности имитационного (подражательного) обучения в последующие годы.

При формировании творческой личности художника особое значение имеют методы, приемы (например, оживление, олицетворение и др.), способствующие идентификации с художественной формой, со средствами выразительности (линиями, пространственными, цветовыми формами и др.), с материалом и инструментами (кистью, резцом, скрипкой и т. п.) творчества.

Можно было бы указать еще на многие экспериментальные результаты, связанные с обучением эмпатической способности. Знание этих данных необходимо для повышения эффективности научения творчеству. Развиваются не отдельные способности, а личность как целостность, и вместе с ней способности. На этом необходимо делать акцент в практике формирования творческой личности<sup>201</sup>.

## 2. Хрестоматия «Психология детства художника»

Когда-то Антуан де Сент-Экзюпери произнес неожиданные слова: «Откуда Я родом? Я из моего детства...».

Страницы биографий художников подтверждают эту сокровенную мысль.

*Чокан Валиханов* был, в сущности, первым казахским художником, работавшим в области профессионального изобразительного искусства и тем самым немало сделавшим для его развития. В какой-то мере он закладывает основы будущей профессиональной живописи, портретного, пейзажного и бытового жанров.

По воспоминаниям Г.Н.Потанина, Ч.Валиханов увлекался рисованием с раннего детства. В 10–12 лет он уже рисовал карандашом, набрасывал портреты и делал эскизы в виде топографического пейзажа. «До поступления в Омский кадетский корпус Чокан ни слова не знал по-русски, — говорит Потанин, — и уже тогда любил рисовать карандашом». Дабшинский (переводчик казахского языка) показывал картину, нарисованную Чоканом уже в Омске.

Кое-какие художественные навыки Чокан мог приобрести еще в Кушмурунской казахской школе, организованной его отцом в 1842 году, когда Чокану было семь лет...

В 1838–1878 годы в Кушмурунской крепости стоял корпус топографов Омского военного округа, занимавшийся геодезической съемкой Тургайской и Ишимской степей. Среди них было немало опытных рисовальщиков, находившихся в тесном контакте с Чингизом Валихановым, старшим султаном округа. Чингиз Валиханов, будучи любителем рисования, мог пригласить одного из топографов в качестве учителя рисования Кушмурунской школы...

Художники из корпуса зарисовывали археологические находки, составляли иллюстрированные таблицы и альбомы для отправки в Омск в

---

<sup>201</sup> Басин Е.Я. Творческая личность художника. М., 1986. С. 59, 60.

Пограничное управление, а затем в Петербург. Отличавшийся живостью и любознательностью Чокан проявлял огромный интерес к этим раскопкам. На его детское воображение большое внимание оказывали не только сами находки, но и зарисовки предметов быта, орудий труда и произведений древнего искусства. Может быть, именно в это время в нем зародилась любовь к истории своего народа.

В 1847 году Чокан поступил в Омский кадетский корпус. Город Омск с его иной, чем в Кушмуруне, обстановкой произвел на восприимчивого мальчика сильное впечатление. Чокан с увлечением принялся зарисовывать городские виды.

Помимо общих познаний по географии, истории, этнографии и восточным языкам, Чокан при своих способностях и пытливости сумел приобрести довольно основательные знания по прикладным наукам, по архитектуре, начертательной геометрии и топографическому черчению. Здесь читался еще специальный курс «О значении архитектуры и составляющих ее элементах». Возможно, под этим расплывчатым названием Чокан и его товарищи слушали лекции по истории искусства античного, средневекового и позднейшего времени.

В годы учебы Чокан проявил особое усердие к рисованию. Многие ученические зарисовки и черновики Валиханова сделаны весьма убедительно, отличаются четкостью линий, точной передачей пропорций и деталей. Ряд акварельных и карандашных рисунков свидетельствует об овладении Чоканом основами изобразительного искусства.

Рисование в кадетском корпусе преподавал художник А.Померанцев. Общение с Померанцевым имело особое значение для развития художественных способностей Чокана. Померанцев писал портреты и картины по заказу генерал-губернатора Западной Сибири Г.Х.Гасфорта. Померанцев очень тепло и радушно принимал Чокана у себя дома и имел на него немалое влияние. Они сообща писали картины из жизни казахов, совершали вместе поездки в ближайшие аулы...<sup>202</sup>

*Абылхан Кастеев.* Родился А.Кастеев в 1904 году в местечке Чижин (Чижень) недалеко от Джаркента в бедной семье казаха-скотовода.

В детстве, потеряв отца, Абылхан рано испытал нужду, тяжесть подневольного труда, работал пастухом у местного бая. Может быть, именно это обстоятельство наложило свой отпечаток на мировосприятие, развило его обостренное чувство справедливости и добра.

Жизнь Абылхана Кастеева вряд ли можно разделить на периоды «до искусства» и «в искусстве». Все в его судьбе было крепко сцеплено и туго стянуто, как шанырак в казахской юрте.

В своих произведениях Кастеев воспеваеет людей труда, родную природу, свой край, трудности и радости реальной действительности. В этом огромная притягательная сила его самобытного незаурядного таланта.

---

<sup>202</sup> Валиханов Ч.Ч. Графическое наследие // Собр. соч.: В 5 т. Алма-Ата, 1982. Т. 5. С. 7–28.

Искусство Абылхана Кастеева развивалось непрерывно. Пожалуй, нельзя выделить момент в его жизни, когда бы он находился в состоянии творческой паузы. У него было поразительное трудолюбие. Обостренное чувство неразрывной связи человека и природы — основной мотив творчества А.Кастеева. Вечно живая и вечно волнующая природа родного Казахстана была для него постоянным источником вдохновения.

Благоприятное влияние на А.Кастеева, несомненно, оказывало и народное казахское прикладное искусство. Казахи издавна украшали свои юрты разнообразными тканными вещами, изделиями из кошмы, дерева, кожи. Всеми этими качествами природа щедро наделила мать А.Кастеева, которая была большой мастерицей и выдумщицей, всю жизнь сама изготавливала различные изделия и с любовью украшала ими свою юрту. Тем самым она вольно или невольно привила своему сыну своеобразный художественный вкус, способствовала проявлению в нем задатков художника.

В 1926 году, в возрасте 22 лет, А.Кастеев впервые выезжает из родного аула в Джаркент. Не имея даже начального образования, он устраивается чернорабочим, а все свободное время посвящает любимому занятию — рисованию. Рисует он много, с упоением, рисует все, что видит и как может, ничего не зная ни о художниках, ни о возможности учиться профессиональной грамоте.

От природы застенчивый, молчаливый, с виду даже флегматичный А.Кастеев остро видит все, что происходит вокруг, с глубоким внутренним волнением воспринимает ростки новой жизни, все новое, что входит в жизнь его народа<sup>203</sup>.

*Микеланджело.* Родился в месте каменистом и обильном залежами известняка, которые непрестанно разрабатываются каменотесами и скульпторами, по большей части происходящими отсюда.

Кормилицей Микеланджело была жена каменотеса; потому-то, беседуя однажды с Вазари, Микеланджело сказал в шутку: «Джорджо, все хорошее в моем таланте получено мною от мягкого климата родного вашего Ареццо, а из молока своей кормилицы извлек я резец и молот, которым создаю свои статуи».

Микеланджело, уже подросток, был отдан на обучение грамоте учителю Франческо из Урбино; однако, по своей природной одаренности, стремился к рисованию, искал общения с художником. Микеланджело завел дружбу с Франческо Граначчи, юношей, который был отдан на обучение живописи к Доменико Гирландайо. Любя Микеланджело и видя его очень способным к рисованию, Граначчи ежедневно снабжал его рисунками Гирландайо, который не только во Флоренции, но и во всей Италии почитался одним из лучших мастеров, какие были.

Изо дня в день росло у Микеланджело желание творить, и Лодовико, не умея отвлечь мальчика от рисования и видя, что для этого нет способов, по совету друзей решил отдать его к Доменико Гирландайо, чтобы стал он у него

---

<sup>203</sup> Абылхан Кастеев. Альбом / Авт. и сост. Б.К.Барманкулова. Алма-Ата, 1986.

обучаться и чтобы не пропали бесплодно его способности. Когда Микеланджело начал заниматься искусством у Доменико, ему исполнилось 14 лет.

Мастерство и личность Микеланджело выросли настолько, что Доменико давался диву, видя, как он и некоторые вещи делает не так, как полагалось бы юноше, ибо ему казалось, что Микеланджело побеждает не только других учеников, а их было у Гирландайо немало, но и нередко не уступает ему в вещах, созданных им, как мастером. Когда Доменико увидел рисунок Микеланджело, он заявил: «Ну, этот знает больше моего», — так он был поражен новой манерой и новым способом воспроизведения природы.

В те времена Лоренцо деи Медичи Великолепный держал у себя *в саду*, что на площади Сан Марко, скульптора Бертольдо хранителем многочисленных прекрасных древностей. Желая во что бы то ни стало создать школу превосходных живописцев и скульпторов, он хотел, чтобы они имели своим руководителем и начальником названного Бертольдо, который был учеником Донато. Вот почему и запросил он Доменико Гирландайо, нет ли в его боттеге юношей, имеющих склонность к скульптуре, и если есть, чтобы послал он их в сад, где он хотел подучить их и воспитать так, чтобы они прославили и самих себя, и Лоренцо, и родной город.

И вот Доменико направил к нему лучших своих учеников, и в числе их Микеланджело и Франческо Граначчи. Прибыв в сад, они увидели там, как молодой Торриджано де Торриджани лепит по указаниям Бертольдо круглые статуи из глины. Микеланджело, соперничая с ним, также вылепил их несколько. С тех пор Лоренцо при виде столь отменного дарования всегда возлагал на него большие надежды.

Сад Великолепного Лоренцо был переполнен древностями и украшен превосходной живописью, а ключи от него всегда хранил Микеланджело...

По совету Полициано, человека учености необыкновенной, Микеланджело на куске мрамора вырезал битву Геркулеса с кентаврами, столь прекрасную, что иной раз, разглядывая ее сейчас, можно принять ее за работу не юноши, а мастера высокоценного и испытанного в теории и практике этого искусства.

В течение нескольких месяцев срисовывал он в Кармине живопись Мазаччо, воспроизводя работы эти с таким толком, что поражались и художники, и не художники, и зависть к нему росла вместе с его известностью»<sup>204</sup>.

*Эдвард Мунк* был красив. Тот, кто видел Эдварда Мунка, никогда его не забудет, его манера поведения, стройность и словно резцом высеченные черты лица придавали ему бросающийся в глаза артистизм.

Со стороны отца Эдвард Мунк происходил из известного рода норвежских чиновников, выдвинувших из своей среды художников и ученых. Наиболее известен его дядя, историк П.А.Мунк, автор древней истории

---

<sup>204</sup> Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. М., 1971. Кн. 5. С. 213 – 220.

норвежского народа. Мать Мунка была из рода крестьян и моряков, Отец Эдварда Мунка — Кристиан Мунк был врачом. Будучи натурой мечтательной, он любил читать и выдумывать сказки. В молодости он много путешествовал. В сорок четыре года он женился на дочери мелкого торговца из Фредрикстада, которая была на двадцать лет моложе его. Ее звали Лаура Катрине Бьельстад... Эдварду было всего пять лет, когда он лишился матери. Семья так и никогда не оправилась от этой потери. Раньше отец читал детям сказки и саги. Теперь он впал в унылое христианство и читал почти исключительно Библию. Помимо склонности к чахотке, семья страдала еще и психическими болезнями.

Через год после смерти Лауры Мунк ее младшая сестра Карен взяла на себя ведение хозяйства в семье Мунков. 29-летняя Карен Бьельстад была хорошей хозяйкой и добра к детям. Эдвард Мунк очень к ней привязался. Карен Бьельстад в свободные минуты рисовала. Вскоре и Эдвард загорелся желанием рисовать. Первый урок рисования дала ему его молодая тетка, которую он любил гораздо сильнее, чем решался показать.

В детстве Эдвард Мунк часто болел. Его постоянно мучил бронхит и три раза поражал острый суставной ревматизм. Вынужденный часто и подолгу лежать в постели, он не смог окончить школу. Сильнее всего он был в математике, и доктор Мунк видел в этом будущее Эдварда. Доктор Мунк считал великим делом использование водопадов в Норвегии, ему хотелось, чтобы этим занялся Эдвард. Но из этого ничего не вышло. Во-первых, Эдвард не окончил школы, во-вторых, он решил стать художником. Доктор Мунк был против. Быть художником — значит жить в грехе и разврате. Но Карен Бьельстад сказала зятю:

— Разве ты не видишь, что у Эдварда способности? Он рисует бесподобно.

Эдварду разрешили поступить в школу живописи. Тетка помогла ему обрести профессию — единственную, о которой он мечтал, и единственную, для которой он родился. Никто и никогда не сделал для него чего-либо большего...

Очень многие из лучших работ Эдварда Мунка построены на воспоминаниях детства. В картинах «Больная девочка» и «Весна» он написал свою тетку, сидящую около больной Софи. Моделями ему служили посторонние люди. Но писал он сестру и тетку.

Его рассказ об отношениях с отцом показывает, что он рано научился преодолевать трудности, обращаясь к живописи...

Доктор Мунк... сказал:

— Эдвард, самое трудное в мире — это продать картину...<sup>205</sup>

*Амедео Модильяни.* Амедео родился 12 июля 1884 года в Ливорно, в еврейской мелкобуржуазной, как уже тогда говорили, семье коммерсанта Фламинио Модильяни и Евгении Гарсен. Род Модильяни происходит из одноименной сельской местности к югу от Рима. Отец Амедео когда-то

<sup>205</sup> Стенерсен Р. Эдвард Мунк / Пер. с норв. Н.Н.Крымова. М., 1972. С. 7.

торговал углем и дровами, а теперь владел скромной маклерской конторой и помимо того был как-то связан — по-видимому, весьма непрочно — с эксплуатацией серебряных копей на Сардинии.

Амедео появился на свет как раз в тот момент, когда в дом его родителей явились чиновники забирать уже описанное за долги имущество. Для Евгении Гарсен это было чудовищной неожиданностью. Никакого «банка» у них не было, но банкротство мужа, погрязшего в невылазных долгах, обрушилось на нее как стихийное бедствие, обрушилось даже и в буквальном смысле слова: так как по итальянским законам имущество роженицы неприкосновенно, домочадцы перед самым приходом судебных поспешно навалили ее кровать все, что было в доме поценнее.

В 1895 году он перенес серьезную болезнь. Мать в связи с этим записала в своем дневнике: «У Дедо был очень сильный плеврит, и я еще не оправилась от ужасного страха за него. Характер этого ребенка еще недостаточно сформировался, чтобы я могла высказать о нем определенное мнение. Посмотрим еще, что разовьется из этого кокона. Может быть, художник?»

Последняя фраза знаменательна. Она не могла быть случайной в дневнике матери, особенно такой матери, какой была Евгения Гарсен, незаметно, но неотрывно следившая за развитием сына. Очевидно, она заметила у него способности или хотя бы определенную склонность к изобразительному искусству. Прямых подтверждений этому пока как будто не было. Сохранились, впрочем, две работы двенадцатилетнего Амедео — обе, по-видимому, малозначительные, скорее всего, подражательные, но все-таки привлекающие внимание, даже в репродукции, каким-то скрытым своим драматизмом.

Осенью 1897 года постиг новый удар: Амедео заболел тяжелейшим тифом, последствия которого потом еще долго сказывались на его здоровье. Несколько недель его жизнь была в опасности. Во время болезни он признался матери, что его единственная, всепоглощающая страсть — это живопись. В бреду он рвался на вокзал — хотел ехать во Флоренцию, чтобы увидеть наконец музеи, о которых столько слышал.

Еще до болезни Амедео поступил в мастерскую ливорнского художника Гульельмо Микели, одного из учеников знаменитого Фаттори, с именем которого в итальянской живописи связывается течение «*macchiaioli*». Тосканские художники этой группы приблизительно соответствовали французским ташистам (итальянское «*taichia*», как и французское «*tache*», означает «пятно») и были последователями импрессионизма.

Микели был пейзажистом, но писал и портреты, в которых не находили ничего выдающегося, но все казалось крепко слаженным. На автопортрете он — явный сангвиник с лукавой и белозубой улыбкой; широкополая шляпа, лихо сдвинутая набок, отлично гармонирует с «артистическим» бантом вместо галстука, короткой черной бородкой, усами и трубкой.

Все воспоминания о нем сходятся на том, что, не будучи сам большим художником, он любил своих учеников, предоставляя им полную свободу, и

таким образом вел их к творческой независимости, но в то же время умел привить им строгость и прозрачность рисунка, дать солидную техническую основу в любом жанре, заставить оценить, в противовес штампу, плодотворное и высокое Ремесло<sup>206</sup>.

*Карл Брюллов.* Почти что в центре Васильевского острова под номером 286 стоял небольшой домик, окруженный садом. Осенью 1799 года сюда переселился с чадами, домочадцами и супругою академик Павел Иванович Брюлло. Виртуозный мастер резьбы по дереву, отличный живописец серебром и золотом по стеклу. Он несколько лет преподавал в Академии художеств. В 1799 году не стало службы, не стало и казенной квартиры. На сбережения купил дом. Потомок далеких чужестранцев сделался петербургским домовладельцем.

...Когда начались преследования, гугеноты сотнями тысяч бежали из родной Франции. Среди них были и предки семейства Брюлло. Один из них, дед Павла Ивановича, Георг Брюлло, переехал в Россию и с 1773 года числился лепщиком на петербургской фарфоровой мануфактуре. Так что принадлежность к цеху художников была издавна свойственна этому семейству.

23 декабря 1799 года в доме Павла Ивановича родился третий сын, Карл. Мальчик рос болезненным. До семи лет он почти не вставал с постели, до того был истощен золотухой. Кто-то из знакомых присоветовал сажать ребенка в кучу нагретого солнцем песка. Неизвестно, это ли доморощенное средство излечило его. Однако же благодаря такому рецепту многие дни провел Карл в полном одиночестве, в саду, в обществе большой собаки, с которой делил хлеб и игры. Болезненность отдалила его от сверстников, заставила сызмала замкнуться в себе. Он рано научился погружаться в свои мысли, в созерцание. Игра солнечных бликов со стеклами дома, переливы красок распускающихся цветов (матушка, дочь придворного садовника Шредера, разводила предиковинные цветы), неповторимый рисунок трав — все это многие часы могло держать его внимание. Сперва это разглядывание мира было чуть ли не единственным развлечением; с годами оно превратилось в насущную потребность. Лишенный подвижных игр, беготни, он смотрел и запоминал все, происходящее перед глазами: лица, позы, жесты домашних и редких гостей, радовался богатому многоцветью мира. Одним словом, собирал «строительные материалы», еще не зная, для какого здания они ему потребуются...

В доме царила атмосфера взыскательной строгости, дисциплины, разумной экономии, трудолюбия, возведенного в культ. Глава семьи не знал вкуса праздности. Пример отца был заразителен.

Пока Карл был прикован к постели, каждое утро заставляло его за работой: по приказу батюшки ему не давали завтракать, если он не нарисует положенное число человечков, лошадок или же не сделает копии оставленной

---

<sup>206</sup> Виленкин В.Я. Модильяни. М., 1989. С. 43.

отцом гравюры. И самое раннее его воспоминание о себе состоит в том, что он рисует, рисует, рисует...

Самое первое путешествие, первый в жизни выезд из ограды маленького сада в город, в большую жизнь запомнился навсегда. Переполненный до отказа впечатлениями поездки, Карл, едва войдя в дом деда, попросил карандаш и бумагу и, хоть еще неумело, но зато с завидным нетерпением и жаром, стал набрасывать на лист следы увиденного — прохожего, рысака, яркую вывеску. Отныне так будет всегда. Всю жизнь он не расстанется с карандашом...

И вот настал тот знаменательный день 2 октября 1809 года, когда в журнале Совета Академии художеств в числе принятых означилась фамилия Карла Брюлло.

Одаренностью Карл выделялся еще в Воспитательном училище. Он постоянно обгонял своих сверстников, шел впереди них. Как потом скажет его учитель, Андрей Иванович Иванов, «с самого детства Брюллова в Академии все ожидали от него чего-то необыкновенного...»<sup>207</sup>.

*Зинаида Серебрякова.* Зинаида Евгеньевна Серебрякова (1884–1967) родилась в семье, где искусство было наследственным занятием. «Дети рождались с карандашом в руке» — шутили о раннем и поголовном увлечении рисованием в ее роду. В течение нескольких поколений обе фамильные линии давали России крупных деятелей культуры.

Ее отец, Евгений Александрович Лансере, — мастер малой пластики, «исполненной чудной тихой поэзии». Мать, Екатерина Николаевна, урожденная Бенуа, была талантливой портретисткой.

С двух лет будущая художница росла в великолепном доме деда — архитектора Николая Леонтьевича Бенуа, в окружении несчетных сокровищ искусства. Родословную семьи можно было изучать параллельно с историей искусства — такое множество фамильных портретов кисти признанных художников видела она рядом с собой.

Она жила в атмосфере поклонения всемирной культуре всего клана Бенуа, в атмосфере жреческого служения искусству. Занятия искусством были многообразными и по жанрам, и по степени умения: наряду со взрослым, профессиональным уровнем царил каждодневная художественная игра, в которой участвовали все от мала до велика — бесконечно что-то рисовали, вырезали, клеили, музицировали, наряжались, инсценировали. Александр Николаевич Бенуа, дядя и наставник Зинаиды Евгеньевны, художник, историк искусства, блестящий знаток театра, в своих мемуарах не устал воскрешать поэтичную, трогательную и одухотворенную обстановку того домашнего уюта, которому сам был многим обязан и в котором росла и воспитывалась художница. Почти ежевечерне в кабинете Николая Леонтьевича собирались и многочисленные обитатели дома, и многочисленные друзья Александра Бенуа. Приходили С.Дягилев, К.Сомов, Л.Бакст, Д.Философов, В.Нувель, в недалеком будущем создатели и участники «Мира искусства». Запросто

---

<sup>207</sup> Леонтьева Г.К. Карл Брюллов. Л., 1983. С. 17.



бывали И.Репин, литераторы Д.Мережковский и З.Гиппиус. На одной из акварелей, исполненной А.Н.Бенуа, изображен один из таких вечеров. Среди взрослых в кабинете деда, у его письменного стола, маленькая Зинаида.

Зинаида Евгеньевна постигала свойства творчества — Альберт Николаевич, легкий блестящий импровизатор, любил работать акварелью «на людях». Известно, что уже в детстве она настолько владела этой капризной техникой, что не раз слышала похвалы метра. Вместе с уникальной домашней коллекцией ее художественной школой было мировое искусство, учителями — любимые художники: русские — Ф.Рокотов, Д.Левицкий, К.Брюллов, А.Венецианов, старые великие мастера Европы<sup>208</sup>.

*Марк Шагал* родился 6 июля 1887 года в Витебске, на окраине города, носящей название Песковатики и населенной в основном еврейской беднотой. Примечательным обстоятельством его рождения был пожар. «Мать рассказывала мне, — вспоминал он уже в старости, — что, когда я появился на свет, город охватил огромный пожар, и, чтобы нас с матерью спасти, кровать, в которой мы оба лежали, переносили с места на место». «Может быть, поэтому, — добавлял он, — я постоянно взволнован».

На одной из иллюстраций к книге Шагала «Моя жизнь» изображен пожар и перетаскивание кровати с роженицей, а на другой — уцелевший при пожаре домик в Песковатиках, с одним окном и высокой печной трубой. Впоследствии семья Шагала переехала в другой, больший дом, расположенный на улице Покровской. Его тоже не раз изображал Шагал.

На одном из рисунков можно видеть также отца художника, перекатывающего бочки с селедкой, — он проработал всю жизнь грузчиком при продуктовом складе. Это был тихий, добрый и глубоко религиозный человек. Мать, решительная и энергичная, руководила мужем и вела дом; открыла в кредит бакалейную лавочку (на многих картинах Шагала появляется эта лавка с вывеской, на которой слово «лавка» написано иногда через «ф»). В семье было девять детей. Мать родилась в Лиозно, местечке под Витебском, где жили дед Шагала и его дядя, владевший парикмахерской. Дед был резник, и в его сарае постоянно сохли шкуры убитого скота. «Они сохли, как белье, — писал Шагал. — В темноте казалось, что не только запахи, но и сами животные улетают на волю, пробив потолок. Шкуры были похожи на святых, которые молятся небу об искуплении грехов их убийц».

В автобиографической книге Шагал описывает будни и праздники в родительском доме. Он рос непохожим на своего брата и сестер, постоянно смешивал реальное с воображаемым, мечтательность сочеталась в нем с наблюдательностью. При этом он испытывал родственную любовь ко всему, что его окружало, а мир воспринимал красочным и движущимся. Его любимым зрелищем в детстве были пожары. «Все оживало — люди, животные, мебель, а город казался еще более удивительным». С раннего детства Шагал любил залезать на крыши и чердаки, откуда открывались

---

<sup>208</sup> Зинаида Серебрякова. Избранные произведения / Авт.-сост. Т.А.Савицкая. М., 1983. С. 3.

«вереница сараев, домиков, ворот...» или вид на «церкви, ограды, лавки, синагоги, простые и вечные, как строения на фресках Джотто». Но не менее часто он смотрел на небо и звезды. Засыпая по вечерам под звуки скрипки, на которой играл его дядя, видел, как «потолок исчезал, облака и голубые звезды проникали внутрь вместе с запахом полей, конюшен и дорог». Тетки казались ему «крылатыми, как ангелы». «Они взлетали над рынком, над плетеными корзинками, — пишет он в «Моей жизни». — Люди рассматривали их и спрашивали: «Кто это летит?». Позднее, уже в 70-х годах, Шагал говорил: «Ребенком я чувствовал, что во всех нас есть некая тревожащая сила. Вот почему мои персонажи оказались в небе раньше космонавтов».

Традиционное еврейское образование начиналось с изучения Библии, и Шагал в течение нескольких дней посещал с этой целью поочередно трех раввинов. В тринадцать лет поступил в третий класс русской школы. В это время он мечтает стать то певцом, то скрипачом, то танцором, то поэтом. Когда Шагалу исполнилось пятнадцать, одноклассник показал ему свою копию иллюстрации из журнала «Нива». «Во мне проснулся шакал, — вспоминал художник, — я побежал в библиотеку, нашел этот толстый том «Нивы» и сделал копию с портрета композитора Рубинштейна, соблазненный его морщинами, а затем скопировал «гречанку» и др. иллюстрации, возможно, кое-что придумав»<sup>209</sup>.

*Павел Корин.* Родом из Палеха. «Искусством я начал заниматься не по призванию, а по рождению, как наследственным прадедовским делом, изменить которому считалось чем-то нехорошим, — вспоминал Павел Корин в своей автобиографии. — Родился я в 1892 году в селе Палехе Владимирской губернии в семье крестьянина-иконописца. Крестьяне села Палеха несколько веков занимались иконописанием. И мои деды, прадеды и прапрадеды занимались иконописным искусством.

В Палехе было несколько древних родов. Таким родом был род Кориных. Своих дедов по записям и рисункам я знаю до XVII столетия».

С детства Павел Корин слышал разговоры старших о наследственном ремесле: о личном и доличном письме, об изготовлении левкаса, «подстаринной» иконописи — под старину, как в XVII веке. Видел он коллекции рисунков для икон и среди них — рисунок далекого своего предка прапрадеда Петра Корины «Спас Нерукотворный», с авторской надписью на обороте. Показывал ему отец «Иоанна Богослова», рисунок прадеда Иллариона Петровича, тоже с подписью — «Сей рисунок Ларивона Петровича собственной его чести». Видно, гордились Корины своим умением, знали ему цену, если ставили имена.

Одиннадцати лет Павел окончил сельскую школу. Отец к этому времени умер. Мать и старшие братья решили на семейном совете — идти Паньке в иконописцы, обучаться дедовскому ремеслу. Отвели его в иконописную школу. Учили здесь вековым премудростям палехского иконописания... но был еще и урок рисования с гипсов. Занимался Павел с удовольствием.

---

<sup>209</sup> Алчинская Н.В. Марк Шагал. Графика. М., 1990. С. 185.

Рисовать мог без усталости. Очень старался. Был в первых учениках. Наставники, старые мастера, хвалили: «Славный у Кориных будет иконописец...»<sup>210</sup>.

### *Контрольные вопросы*

1. Условия формирования творческой личности
2. Творческие задатки
3. Психология детства художника и ее влияние на творчество
4. Впечатления детства
5. Среда — семейные традиции
6. «Музейные уроки»
7. Механизмы педагогического процесса в любом виде художественного творчества (художественно-педагогическая система П.П.Чистякова)
8. Состояние «готовности» к творческой деятельности
9. «Предчувствие» творчества
10. Открытие интересного в творчестве
11. Самовыражение в творчестве
12. Воспитание эмпатической способности
13. «Диалог» с другими творческими личностями
14. Восхождение к «самости», к творческому «Я»



---

<sup>210</sup> Разгонов С.Н. Высота. Жизнь и дела Павла Корина. М., 1977. С. 11.

## Глава 9. ПСИХОЛОГИЯ ТВОРЧЕСТВА В АРХИТЕКТУРНО-ДИЗАЙНЕРСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

### 1. Архитектура и дизайн как виды творческой деятельности

Действенным регулятором взаимоотношений человека и материальной культуры выступает художественно-эстетическое отношение. «Вторая природа», созданная человеком (сооружения, бытовые вещи, транспорт, визуальные коммуникации), не только функциональна, утилитарна. Она непосредственно отражает состояние культуры общества, тенденции ее развития, следует уже сложившимся социально-эстетическим идеалам и в то же время воздействует на чувственное мировосприятие людей. Эта «*вторая природа*» является результатом сочетания всех проявлений культивирующей деятельности человека, и ее конечный образ складывается из множества пересекающихся друг с другом векторов приложения творческих сил. Но ее главные направления и ценностные ориентации по отношению к окружающей среде определяются в результате целенаправленной проектной деятельности — в первую очередь средствами *архитектуры и дизайна*. Эта проектная деятельность по своей природе является художественной деятельностью, и эстетическое в ней занимает ведущее место, обеспечивая ее связь с художественной культурой в целом.

Архитектура и дизайн — родственные виды деятельности. В поле зрения архитектора и дизайнера попадает человек с его многообразными отношениями к зданиям и вещам. Главное в работе архитектора и дизайнера — забота об эстетизации окружающей среды. Триада Витрувия *firmitas, utilitas, venustas* — *прочность, польза, красота* — служит мерилем успешной работы как архитекторов, проектирующих здания, так и дизайнеров, создающих мир предметно-вещного окружения. Отсюда три характерные особенности архитектуры и дизайна — *конструктивная, функциональная и эстетическая*.

Архитектура и дизайн, являясь формами материальной культуры, выступают как виды художественного освоения мира, как виды искусства. Ибо в художественных образах архитектуры и дизайна отражаются и характер общественной жизни, и уровень духовного развития общества, и его эстетические идеалы.

На первый взгляд, архитектура должна быть самым понятным и популярным видом искусства. Но на самом деле это не так. «Архитектура, — как пишет Б.Р. Виппер, — оказалась самым трудным недоступным искусством, язык которого понятен и привлекателен только для очень немногих. Дело в том, что архитектура есть, с одной стороны, самое материальное, самое вещественное и, будучи вполне конкретной частью натуры, служа самым

реальным и утилитарным целям, с другой — самое абстрактное искусство. Архитектура выражается знаками, числами, абстрактными отношениями»<sup>211</sup>.

Проблема символики, семантики архитектурного языка сегодня принадлежит к числу наиболее неясных, но эффект эмоционального воздействия его скрытых смыслов хорошо известен. Не раз наблюдавшийся в истории зодчества стремительный рост престижа локального «стиля» прошлого как явление общественной психологии имеет, очевидно, аналогию с «чрезвычайным актом» встречи потребности человека с предметом потребности (А.Н.Леонтьев).

Отобранная, преобразованная в духе нового времени, многократно повторенная форма-знак обретает дополнительное — конвенциональное\* значение. Зримый образ наделяется символическим смыслом: силуэт луковичной главы может быть прочтен как знак возносящегося языка пламени, как знак православной церкви — глава Господня. Но превращенные формы в символ есть особый творческий акт: зримый образ переводится в словесную форму, устанавливается его связь с понятием, и понятие обязательно лежит в слое «смыслов» данной культуры.

В египетской каменной колонне особенно ярко проявляется связь с органической натурой, с прообразом растительного мира. Фантазия египетских зодчих неисчерпаема в изобретении новых видов капители, но почти все они восходят к растительным архетипам, имеющим сакральный смысл; голубой и белый лотос, папирус и пальма являются наиболее популярными мотивами египетской капители. В представлении египтян колонна олицетворяла собой действительное растение, подобно тому как пол храма мыслился египтянину в виде разлива Нила, а потолок — в виде звездного неба.

Античный художник (архитектор)-гуманист сумел увидеть в колонне «человеческие» черты — поэтическая ассоциация легла в основу теории пропорций ордера. Греческий архитектурный стиль называют пластическим, «телесным». Действительно, концепция греческого зодчего направлена на «тело» здания, на конструкцию его массы, нежели на организацию пространства. На этом увлечении телесными функциями здания и основано различие греческих ордеров. Так, в сравнении с суровым, мужественным дорическим ордерам ионический более гибкий и грациозный. Этот контраст античные теоретики любили выражать в сравнении между мужским и женским телами. Волюта ионической капители напоминала им женские кудри, орнамент из листьев — ожерелье на шее, каннелюра колонны — складки женской одежды. Эта аналогия тектонических элементов с мужским и женским телами воплощена в греческой архитектуре и в наглядной форме: в дорическом ордере иногда в виде опор применяли мужские фигуры — атлантов; в ионическом — женские статуи — кариатиды.

---

<sup>211</sup> Виппер Б.Р. Введение в историческое изучение искусства. М., 1985. С. 215.

\*Конвенциональный (лат. *conventionalis* — соответствующий договору, условию) — условный, принятый, соответствующий установившимся традициям.

Христианская религия наделяет заимствованную в Риме пространственную структуру — базилику, первоначальное значение которой весьма далеко от религии, — своим смыслом: корабль спасения в брэнном мире.

Ордерная система интерпретируется ортодоксальной теорией классицизма как воплощение идеи абсолютной гармонии; русскому же заказчику конца XVIII века, дворянину-аристократу, импонируют присущие ордеру «покой», порядок, «великолепие»; декабристы приемлют его как символ идей гражданственности и человечности; а в начале XX века, в обстановке напряженных поисков смысла жизни в глобальном и вселенском масштабе, классика возрождается как воплощение вечных ценностей бытия.

Дизайн (от англ. *design* — проект, чертеж, план, рисунок) относится к изобразительно-выразительному виду творчества. Дизайн является многофункциональной творческой деятельностью: существует дизайн промышленный, дизайн интерьера, архитектурной среды, фитодизайн, дизайн одежды, графический, компьютерный дизайн и др. В настоящее время все пристальное внимание обращено на психологические аспекты дизайна, в том числе графического.

Попытаемся подойти к пониманию архитектуры и дизайна с вопросом — какими специфическими качествами должен обладать архитектор-дизайнер и в чем заключается сущность его художественного дарования?

Это прежде всего математическая точность, которую важно внести в чисто художественное дарование архитектора-дизайнера; способность к рисованию и лепке, перспективе. «Специфическое дарование архитектора-дизайнера следует назвать ритмическим» (Б.Р.Виппер). Один из самых неопровержимых и самых глубоких признаков архитектурного творчества — это восприятие пространства. Переживание пространства составляет сущность эстетического восприятия архитектуры. А целью архитектурного творчества является организация пространства. В связи с этим рассмотрим психологическую проблематику архитектуры.

## **2. Психологическая проблематика архитектуры**

Актуальность психологической проблематики в архитектуре не вызывает сомнений и требует пристального внимания. Какой видит человек окружающую его среду, как он ее переживает, каким образом среда воздействует на его поведение, как воспринимают архитектурное пространство разные люди, что нам должна среда «сказать», «пояснить»? Каким образом ввести знания о восприятии в учебный процесс и привить их будущим архитекторам? На все эти вопросы нельзя ответить без обращения к психологии.

Психология как самостоятельная наука сложилась во второй половине XIX века. Значительная часть исследований велась в области физиологии, неврологии, психофизиологии. Сильно продвинулось изучение зрительного

восприятия, в том числе и цветоцветовых образов. Немецкий ученый И.Ф.Гербарт разработал понятие апперцепции.

На формирование психологии как науки на основании психологических школ оказывали сильное влияние и философские учения (в частности, позитивизм). В конце XIX века широкую известность обрели исследования Вильгельма Вундта (1832–1920), написавшего в 1862 году «Материалы к теории чувственного восприятия». Вундт был основателем экспериментальной психологии и создал крупнейшую интернациональную школу, «равной которой история психологии не знает» (М.Г.Ярошевский). Его учение оказало сильное влияние на многих ученых, в частности на молодого Генриха Вёльфлина, который представил свой труд «Предварительные замечания к психологии архитектуры» (1886) на соискание ученой степени доктора наук на философский факультет Мюнхенского университета.

*Учение Г.Вёльфлина о психологии архитектуры.* В водной части своего труда Вёльфлин пишет о том, что на вопрос, каким образом может быть объяснен признаваемый всеми факт воздействия архитектуры на эмоциональную сферу человека, не имеется ответа. В сравнении, например, с музыкой «почти никакого».

Эмоциональное состояние человека, воспринимающего искусство, способность к «погружению в объект» Вёльфлин считал очень важным, ибо тот, кто не в состоянии отключиться от рациональных, логических, рассудочных представлений, не только не испытывает наслаждения от созерцания произведения искусства, но и никогда не сможет его создать. Содержание восприятия архитектурных объектов обобщается исторической ситуацией, функциональным содержанием архитектуры, ассоциациями. Опираясь на положения Вундта о «родстве» различных ощущений, например, между низкими звуками и темными цветами, он выявляет подобные аналогии, рассматривая линии различных форм: торопливые вздрагивания зигзага вызывают воспоминания о горящем алом цветке; неясный голубой цвет ассоциируется с мягкой волнистой линией; линии на деревянной гравюре кажутся «теплыми» в сравнении с линиями на стальной — они кажутся «холодными». Подобные ассоциации он считал возможными и при восприятии пространственных форм: можно говорить «о спокойной простоте античности и противном шуме английской готики»<sup>212</sup>.

Понятие формы применительно к архитектуре рассматривается как со стороны самой формы, так и со стороны воспринимающего субъекта. Суть архитектурной формы он видит в преодолении косной тяжести материала. Красота формы является выражением органичности жизни, поэтому сила формы заключается не только в противодействии тяжести, но и в создании ощущения жизни, а потому каждый материал требует своей формы. Состояние чрезмерной тяжести Вёльфлин сравнивал с уменьшением жизненной силы (заболеванием). Оценивая форму, человек апеллирует к процессам,

---

<sup>212</sup> Степанов А.В., Иванова Г.И., Нечаев Н.Н. Архитектура и психология. М., 1993. С. 93.

протекающим в его теле, и поэтому переотягощение формы вызывает сходные симптомы у человека: усталость, угнетенность, подавленность состояния.

Гармоничность в архитектуре Вёльфлин сравнивал с гармоничным, естественным поведением человека. Человек глубоко ощущает и переживает сформированность и бесформенность. Вёльфлин оперирует термином «сила формы». Это то, что не дает форме разрушиться, держит ее элементы вместе как некая «воля». Он выделяет два внешних и четыре внутренних момента формы, или условий, ее существования:

- внешние — ограниченность пространства и мера, соответствующая живости нашего «воображения»;
- внутренние — регулярность, симметрия, пропорциональность и гармония.

Взгляды Вёльфлина на проблему восприятия архитектуры всегда были связаны с так называемой формальной школой, в рамках которой абсолютизировался формально-структурный аспект, содержательный же аспект не исключался, но выводился из самой формы. В трудах этого направления специальное внимание уделялось анализу пространства в архитектуре (К.Фидлер, А.Гильдебранд).

Ряд идей Фидлера был разработан А.Риглем, для которого центральной категорией эстетики была «художественная воля», служившая основной причиной возникновения произведения искусства. Воззрения Ригля содержали и элементы психологизма. Его концепции «философии категории искусства» развил Вёльфлин, интересы которого были направлены не только на формальную структуру произведения, но и его восприятие.

Рассуждая о роли объекта и участии субъекта в процессе формирования впечатления, Г.Вёльфлин признавал их равноправие. Он ссылаясь на учение В.Вундта о том, что чувство удовольствия при созерцании объекта связано с мускульной работой глаза (В.Вундт «Учение о мышечных движениях», 1852). Анализируя это положение, Вёльфлин отмечал, что кроме работы глаза существует весьма важное условие рождения эстетического впечатления: работа всего тела человека и его собственный опыт. Фактически Вёльфлин опередил современную ему формальную эстетику.

«Архитектура, — писал Г.Вёльфлин, — представлена в восприятии человека не отдельными аффектами в определенных органах чувств, а общим чувственным бытием». Он подчеркивал «антропоморфное восприятие пространственных структур», связывал формирование впечатлений в процессе восприятия пространственных структур с телесными сопереживаниями (вчувствованиями). Крепкие колонны вызывают у нас энергичную реакцию, прилив энергии; при восприятии ширины или тесноты пространства мы соответственно ощущаем изменения в дыхании; нестерпимым является состояние, вызываемое зрелищем нарушенного равновесия и т.д. Случайное выражение Гете о том, что красивое пространство должно воздействовать даже если пройти по нему с закрытыми глазами, подкрепляет утверждение,



что каждое ощущение влияет на нервные окончания и вызывает определенные выражения чувств.

«Рождение» архитектурной психологии как специальной области знания относят к 1961 году, когда в названии научной конференции впервые после 1886 года (у Г.Вёльфлина) появилось упоминание об архитектурной психологии — Architectural Psychology and Psychiatry Conference (Saltlake City, 1961)<sup>213</sup>.

Исследования, выполненные в рамках формальной школы, существенно расширили представления о структуре художественной, в частности, архитектурной формы и ее восприятия, однако сильное сужение аспекта содержания привело направление в целом к методологической ограниченности.

Традиционные области интересов психологии (педагогика и медицина) на рубеже XIX и XX веков дополнились сферой трудовой деятельности в промышленности и экономике. На базе экспериментальной и дифференцированной психологии возникла «психотехника» (иначе индустриальная психология), повернувшая психологию в сторону практики. Формирование основных психологических школ в XX веке происходило на фоне многочисленных и серьезных изменений в теоретической и методологической ориентации уже существовавших направлений. «На смену формуле «сознание и его феномены», — пишет М.Г.Ярошевский, — пришла новая: «активно действующий, заинтересованный в выживании организм и его среда». Предмет психологии включал теперь реальные явления»<sup>214</sup>. Экспериментальность была самой яркой чертой психологии начала XX века. Изучались пороги ощущений, время реакции, мышление, поведение человека в разных условиях.

Особенно пристально и направленно поведение изучалось в США, где развилось одно из наиболее влиятельных направлений западной философии — *бихевиоризм*, центральной категорией которого является не сознание человека, а естественные формы поведения людей (поведение — англ. *бихевиор*). Главной формулой бихевиористов было отношение «стимул — реакция»; их основные идеи были сформулированы и изложены в 1913 году лидером направления Д.Б.Уотсоном (1876–1958). Бихевиористы считали, что сознание не поддается изучению, а потому субъективно переживаемое должно быть изъято из психологии; эмоции могут быть управляемы по заданной программе. Исключалась и категория образа. Мышление рассматривалось как образование «навыков» путем проб и ошибок. Бихевиоризм изменил общий строй психологического познания.

*Гештальтпсихология* также была реакцией на психологию сознания. Это крупное направление в психологии, существовавшее в Германии с начала 10-х до середины 30-х годов XX века, оказало едва ли не самое значительное влияние на формирование эстетических идей и теорий архитектурной формы.

---

<sup>213</sup> Степанов А.В. и др. Архитектура и психология... С. 100.

<sup>214</sup> Ярошевский М.Г. История психологии. М., 1985. С. 307.

Основателями гештальтпсихологии были немецкие ученые М.Вертгеймер (1880–1943), В.Келер (1887–1967) и К.Коффка (1886–1941), работавшие в Берлинском университете, поэтому гештальтпсихологию иногда называют Берлинской школой. Они не исключили сознание из процесса изучения, считали его единственной психической реальностью, стремились выявить в человеческом сознании наличие целостных психических структур — гештальтов\*. То есть в противоположность ассоциативной психологии первичными и основными элементами психики гештальтпсихология считает не ощущения, а целостные образы — гештальты. Используя принципы естественных наук, применяя эксперимент и самонаблюдение, они изучали восприятие (главным образом зрительное), создали теорию формы, сформулировали ряд законов гештальта:

- представление о целостном образе (гештальте) как объективной основе целостного восприятия;
- основные понятия гештальта: форма, фигура, фон, конфигурация, структура;
- выделение свойств формы, конфигураций, взаимоотношений между свойствами, отношений целого и частей целого (фигуры) и фона;
- изучение оптико-геометрических иллюзий<sup>215</sup>.

Разработали теорию «психологического поля», выделили факторы восприятия: «фактор близости», «фактор сходства», «фактор хорошего продолжения» (объединяются в гештальт те элементы изображения, которые в совокупности образуют «напрашивающиеся», наиболее простые конфигурации), «фактор общей судьбы» (объединение в один гештальт, например, трех движущихся в одном направлении точек среди множества других, движущихся в разных направлениях) и др. Закономерности или образования гештальт: они возникают вследствие стремления психического поля сознания индивида образовать «хорошие», то есть простые, уравновешенные, симметричные, экономные фигуры, которые обладают устойчивостью (константностью).

В психологический оборот были введены такие плодотворные понятия, как «проблемная ситуация», «инсайт» (усмотрение, озарение), возникающий благодаря построению нового гештальта, который *не* является результатом научения и *не* может быть выведен из прежнего ответа. То есть ученые отрицали роль активности и прошлого опыта в процессе решения творческих задач. Кроме того, ввели новый метод экспериментального исследования мышления — метод «рассуждения вслух», который предполагал подлинно объективное исследование процессов мышления.

*Топологическая и векторная психология.* В 20-х годах XX века к гештальтпсихологии был близок немецкий психолог Курт Левин (1890–1947), создавший свою экспериментальную школу. Он предпринял попытку

---

\*Гештальт (от нем. *Gestalt* — форма, структура) — основное понятие гештальтпсихологии, которое обозначает целостные (то есть несводимые к сумме своих частей) структуры сознания.

<sup>215</sup> Степанов А.В. и др. Архитектура и психология... С. 102.

заполнить и углубить модель психического мира человека, введя в нее «личностное измерение». Гештальтисты понимали «поле» как то, что непосредственно воспринимается (перцептивная структура). Левин выяснял взаимодействие между субъектом, находящимся в «жизненном пространстве», и объектами, размещенными в этом же пространстве, полагая, что последние определяют мотивацию поведения и существенно влияют на нее. Для описания психологического пространства Левин применял принципы топологии (гр. *topos* — место, местность + логия) и изображал его графически как динамическую изменяющуюся структуру. Для этой же цели он специально разработал «геометрию» психологического пространства» (от гр. *hodos* — путь), которая «использовалась для описания векторов движения субъекта в психологическом поле и его представления о том, что ведет к чему»<sup>216</sup>. К теории поля Курта Левина неоднократно обращались теоретики и практики архитектуры во второй половине XX века.

Что касается психоанализа (о чем было написано в главе 1.3, имевшего наибольшую известность в мире), то он не имел прямого диалога с исследованиями восприятия пространства в архитектуре, однако, представители психоанализа часто обращались к положениям философии экзистенциализма, в частности, к учению М.Хайдеггера (1889–1976), оказавшего сильное влияние на эстетические воззрения на Западе, а также на понимание переживания пространства в архитектуре.

Во взаимосвязи с исследованиями психологов развивалась и экспериментальная эстетика. Е.М.Торшиловой выделены три основных направления в западной эстетике XX столетия: эстетика простых форм, основанная на психофизике; направление, базирующееся на гештальтпсихологии; и «искусствоведческая» эстетика, использующая положения социальной психологии и различных концепций личности<sup>217</sup>.

В первой половине XX века были широко распространены методики выбора предпочитаемых элементарных форм и цветовых пятен (методики тестов). Создаются «формулы красоты», которые потом проверяются. Чаще всего проверялась известная формула, предложенная американским математиком Гарретом Биркгофом:  $M=O/C$ , где  $M$  — эстетическая мера;  $O$  — упорядоченность;  $C$  — сложность. Эстетическая мера понималась Биркгофом как ощущение удовольствия при созерцании объекта, обладающего определенной сложностью. Чем выше сложность объекта, тем больше затрачивается внимание при восприятии. Из формулы Биркгофа следует, что эстетическая мера прежде всего зависит от степени упорядоченности объекта, а потому его наиболее вероятные эстетические характеристики — простота, ясность, симметричность и т.д. Английский психолог Г.Ю.Айзенк неоднократно возвращался к теории Биркгофа, находя в ней ряд существенных недостатков. Он предложил свой вариант формулы красоты:  $M=O \times C$ , где  $M$  —

<sup>216</sup> Ярошевский М.Г. История психологии. М., 1985. С. 423.

<sup>217</sup> Торшилова Е.М. Можно ли проверить алгеброй гармонию? Критический очерк «Экспериментальной эстетики». М., 1988.

чувство ценности и эстетической меры; С — сложность объекта; О — его порядок, гармония, симметрия. Айзенк, рассматривавший проблему эстетического восприятия с позиций гештальтпсихологии, считал, что «хорошая форма» может существовать лишь тогда, когда в ней оптимальным образом сочетаются повторяемость элементов и их разнообразие. В отличие от Биркгофа, психолог пытался выявить природу формирования эстетических предпочтений, их индивидуальных различий. Эстетическую меру Айзенк связывал не только со свойствами объекта, но и с восприятием субъекта; он выделил так называемый t-фактор (основной фактор эстетической меры) — показатель, связанный с типом нервной системы, обладающий универсальностью с точки зрения природы человека, не зависящий от эрудиции, образования и других полюсов и относящийся не только к зрительной системе, но к другим видам восприятия. Формирование эстетической оценки Айзенк связывал с действием другого фактора (К-фактор), учитывающего свойства личности, принадлежность к определенной культуре и эрудицию<sup>218</sup>.

Канадский психолог Д.Е.Берлайн уже в начале 1970-х годов, суммируя и приводя в системный порядок многочисленные исследования предшественников, выдвинул концепцию, согласно которой в окружении человека имеются определенные качества. Благодаря этим качествам окружение может считаться эстетическим и выступать в виде особых стимуляторов организма человека. Эти стимуляторы (или «переменные»), по Д.Берлайну, могут быть объединены в три основные группы: психофизиологические переменные (время, пространство, цвет, свет, звук и т.д.); экологические, относимые к биологической основе человека как живого существа и являющиеся сигналами об угрозе здоровью или самому выживанию; сопоставительные (или «коллативные») — такие характеристики среды, как сложность, новизна, необычность, «степень озадачивания»<sup>219</sup>.

В этом русле возникает проблема рассмотрения *архитектурного пространства как системы ценностей*. Польский теоретик архитектуры Д.Т.Круликовский в перечень ценностей, которые могут быть реализованы в пространстве средствами архитектуры, включает: *формальные*, то есть зависящие от геометрической формы, величины, колористических характеристик, освещенности, акустики, фактуры поверхности; *художественные* — касающиеся формирования архитектурного объекта как произведения искусства; *эстетические* — отражающие стремление человека к гармоничности, определенному эмоциональному настрою, выразительности пространства и формы; *исторические* — связанные с существованием архитектуры во времени, с прошлым или будущим, с выдающимися событиями современности; *познавательные* — включающие символические, философские и др. содержания, доступные пониманию воспринимающего человека; *сакральные* — относящиеся к различению обычного и особенного

---

<sup>218</sup> Степанов А.В и др. Архитектура и психология... С. 104.

<sup>219</sup> Степанов А.В и др. Архитектура и психология... С. 105.

(священного) в окружающей среде; *общественные и индивидуальные* — связанные с пространствами для многих людей и с камерными, интимными для немногих или одного человека; *идеологические* — связанные с воззрениями социальных групп, народов и касающиеся всего человечества; *потребительские* ценности могут подразделяться на физические и психические; первые связаны с возможностью нормального размещения предметов и функционирования людей в пространстве; вторые — с приспособлением пространства к психическим функциям человека; *технические* — относящиеся к качеству оборудования и устройств; *естественные, природные и ландшафтные* ценности, имеющие отношение к физическому здоровью человека, находящегося в пространстве.

В качестве интегральной ценности пространства выступает ощущение человеком архитектурного пространства как «своего». Психологическое содержание этого ощущения может быть как совпадение действительного реально существующего пространства с воображаемым, представленным. Самая низкая степень такого соответствия — это пространство, которое нужно преодолеть или «добыть», с трудом привыкнуть, то есть пребывание в котором требует значительных усилий. Самая высокая — это знакомое пространство, соответствующее привычкам, представлениям или прогнозам<sup>220</sup>. Различные направления в развитии архитектуры формировали свои системы ценностей пространства, которые воспринимались, принимались или отвергались людьми в процессе деятельно-психологического освоения среды.

В художественно-архитектурной жизни России начала и первых трех десятилетий XX века следует выделить два основных методологических направления: социология искусства и формальная школа.

Так называемая формальная школа в этот период складывалась под влиянием и во многом на основе воззрений и идей западных ученых (К.Фидлера, Г.Вёльфлина, А.Гильдебранда и др.), а также представителей русской психофизиологической эстетики. Интересно заметить, что формальная школа «сложилась не в результате создания универсальной методологической системы, а в процессе формирования литературоведения, искусствоведения, театроведения, музыковедения в качестве самостоятельных частных теорий отдельных видов искусства<sup>221</sup>. Характерный признак этого времени — слияние деятельности представителей разных видов искусства, часто воплощавших в одном лице литератора и художника, скульптора, инженера и архитектора. Художественный авангард, включающий элементы символизма, кубофутуризма, примитивизма и других направлений, послужил питательной средой для многих последующих теорий и взглядов в архитектуре.

На основании формально-аналитического подхода к решению проблем архитектурной формы значительное влияние оказала книга А.Гильдебранда

---

<sup>220</sup> Степанов А.В. Архитектура и психология... С. 108.

<sup>221</sup> Мазаев А.И. Некоторые вопросы методологии советского искусствоведения 20-х годов // Актуальные вопросы методологии современного искусствознания. М., 1983. С. 68.

«Проблема формы в изобразительном искусстве» (1914). А.Гильдебранд понимал архитектуру «только как построение целостной формы, независимо от языка форм». Целостную форму (или «архитектоническое строение») он видел как нечто взаимосвязанное с пространственным характером восприятия человека, то есть со способностью пространственно воспринимать, осязать и видеть. Он считал, что весь наш опыт познания пластики формы основан на совместной работе зрения и осязания. А.Гильдебранд применил понятие «пространственная ценность», и форма трактовалась им как пространственная и вместе с тем функциональная ценность.

Главной ценностью формальной школы, начиная с конца XIX века, был зрительный совершенный пространственный образ, обладающий определенными оптическими достоинствами. Однако если Г.Вёльфлин, говоря о своих парах понятий, имел в виду целостную художественную форму, то в начале века исследователи изучали ее элементы: плоскость, линию, цвет, объем и т.д. Архитектурно-психологические исследования концентрировались в основном в научных и учебных центрах: выпускались «таблицы цветового восприятия», предназначенные для архитекторов и художников; изучались вопросы восприятия геометрических форм (линий прямых и кривых, треугольников, эллипсов и др.), определялись «цветовые поля», уточнялись зависимости между характеристиками формы и цвета, формы и положения ее в пространстве и многое другое. На исследовательские концепции значительным образом влияли взгляды некоторых художников, в частности, К.Малевича и особенно В.Кандинского.

У Казимира Малевича возникает идея «прибавочного элемента» и попытка применить ее в педагогической системе. Суть теории «прибавочного элемента»: в каждой живописной системе можно выявить и выделить основной *формообразующий* признак или элемент, составляющий ее конструктивную основу. Выделение этого элемента дает возможность понять данную систему и освоить эволюционный путь перехода одной живописной системы в другую, например, кубизма в супрематизм. Выявление этого признака и есть выявление «прибавочного элемента». Но теория «прибавочного элемента» применяется для характеристики и анализа главных систем нового искусства — импрессионизма, сезанизма, футуризма, кубизма и супрематизма. Надо отметить, что для Малевича важным было исследовать воздействие «прибавочного элемента» на живописное восприятие «нервной системы субъектов».

В 1922 году К.Малевич принимает участие в создании центра по исследованию и разработке новых проблем искусства — ГИНХУКа (Государственного института художественной культуры), директором которого был избран в 1923 году. Будучи научно-исследовательским центром по разработке теоретических проблем современного искусства, институт собрал лучших художников-новаторов, среди которых в разное время работали В.Кандинский, П.Филонов, В.Татлин, М.Матюшин. К.Малевич, кроме директорства, заведовал самым крупным в институте формально-теоретическим отделом. Если говорить об общей направленности

деятельности ГИНХУКа, то, несмотря на разногласия, в результате которых институт покинули В.Кандинский, П.Филонов, его деятельность была направлена к тому, чтобы все пространственные искусства основывались на природном принципе формообразования и конструирования. Это соединение органики и механики, современной конструктивной системы и живой образности отличает не только теоретическую, но и практическую работу института и его отделов, один из которых так и назывался «Отдел органической культуры». Из работ института, воплотивших принципы органического конструирования, можно вспомнить «Памятник III Интернационалу» — знаменитую башню В.Татлина.

Главная исследовательская идея, разрабатываемая в формально-теоретическом отделе, — выявление закономерностей развития современного искусства от импрессионизма до супрематизма на основе «прибавочного элемента». Теория К.Малевича, в сущности, и в педагогической системе, и на практике явилась воплощением чисто конструктивистской эстетики, предваряющей отрицание станковизма и уход в производство, в дизайн. В теории «прибавочного элемента», таким образом, заключается метод *структурного анализа*, принципы которого в это время занимали представителей всех искусств, имеющего аналогии в изучении и теории поэзии, музыки, архитектуры (формалисты, структуристы). Рассматривая произведение искусства как конструкцию, они исходили из специфических формальных элементов, средств каждого из искусств. Эти внутренние (имманентные) средства в их сознательной организации и составляли структуру произведения. *Формальный анализ при известной ограниченности дал много ценного для изучения художественных форм.*

Теория и практика ГИНХУКа была лабораторией, где вырабатывались общие для всех пластических искусств формообразующие принципы. Особенно занимали Малевича связи живописи и архитектуры. В своей статье «Живопись и проблемы архитектуры» он пишет: «... Из сравнения формы новой архитектуры с супрематической мы видим, что она тесно связана с проблемой художественной формы... Каждая часть какого-либо произведения архитектурной формы или другой формы искусства есть один из самых прекраснейших элементов... Ни одному инженеру, ни одному ... экономисту, политику не удалось достичь в своей области постоянного прекрасного формирующего элемента, какого достиг художник»<sup>222</sup>.

От планиметрии супрематических построений на плоскости К.Малевич переходит к стереометрии архитекторов — гипсовых моделей, как бы варьирующих черно-белую супрематическую живопись в реальном пространстве. Эти своеобразные по эстетике соотносимых объемов и пропорций надутилитарные пластические композиции обыгрывают бесконечные комбинации прямоугольных кубических объемов. При отсутствии прямой утилитарной цели они обнаруживают связь с архитектурой будущего, причем не столько современной, сколько грядущей.

---

<sup>222</sup> Егоров И.М. Казимир Малевич. М., 1990. С. 39.

Деятельность ГИНХУКа была прекращена в 1926 году под натиском сил наступающего тоталитарного режима. Однако проблема нового синтеза архитектуры, дизайна, вопросы преподавания привели к созданию художественных школ и центров, аналогичных ГИНХУКу. Поскольку Германия к этому времени становится страной активной художественной жизни, важнейшим центром культуры, в Веймаре начинает деятельность знаменитый Баухауз, в котором преподавал Василий Кандинский, приглашенный в 1922 году Вальтером Гропиусом. Однако основные принципы, на основе которых Кандинский строил свою психофизиологическую концепцию формы, сформировались в период его работы в Москве. В 1926 году в Мюнхене вышла его книга «Точка, линия и плоскость», составляющая 9 том «Библиотеки Баухауза», издававшейся под редакцией В.Гропиуса и Л.Мохой-Надя. В предисловии к этой книге Кандинский отметил, что она написана на основе теоретического материала десятилетней давности и представляет собой попытку обозначить основные пути аналитического метода, «учитывающего синтетические качества формы». Он считал, что основные элементы художественной формы (точка, линия и плоскость) обладают «внутренним напряжением», которое нужно уметь увидеть, почувствовать и использовать в творчестве. Эти элементы не только имеют форму и величину, но также и «звучат».

*Точка.* В зависимости от величины и формы точки изменяется ее основной «звук». Точку, понимаемую в обычном геометрическом смысле, Кандинский называл «соединением молчания и красноречия», именно так понимая ее воздействие на человека. «Точка, — писал он, — это маленький мир, вырванный из окружения». Свои представления о звучании точек он применял к возможностям музыки, записанной на ноты, переводя мелодии в нотной записи в «точечную транскрипцию». Он утверждал, что точки (в музыке, в письме) являются выражением более сложных представлений, часто подсознательных, придавал пространственным измерениям психологическую основу.

*Линия.* Свойства линий, которые он называет элементами второй степени, Кандинский связывал не только со звуковым образами, но и с ощущением тепла и холода: простая, горизонтальная линия — «наиболее лаконичная холодная форма движения в бесконечность»; вертикальная — как «наиболее лаконичная теплая форма движения в бесконечность». Наиболее большими возможностями в выражении состояний и эмоций отмечают сложные (ломаные и кривые) линии и их состояния. С помощью таких понятий, как напряжение, звук, температура, лиричность-драматичность, Кандинский описывает свойства плоских фигур, предоставляя затем зрителю «прочитать» ряд его композиций<sup>223</sup>.

Использованию формально-аналитических приемов в творческой деятельности уделялось внимание и во ВХУТЕМАСе.

---

<sup>223</sup> Степанов А.В. Архитектура и психология... С. 112–114.



Однако в отличие от В.Кандинского Н.А.Ладовский (1881–1941), лидер рационалистического направления в архитектуре России, занимал в архитектурно-психологических исследованиях совершенно иную позицию; он опирался не на субъективные ощущения формы и ее свойств, а на научный анализ. «Архитектор, — писал Н.Ладовский в 1926 году, — должен быть хотя бы элементарно знаком с законами восприятия и средствами воздействия, чтобы в своем мастерстве использовать все, что может дать современная наука»<sup>224</sup>. Строя свою теорию архитектуры «под знаком рационалистической эстетики», Ладовский был озабочен и рациональностью восприятия создаваемых архитектором объемов, которую он видел, с одной стороны, в «экономии психической энергии при восприятии пространственных и функциональных свойств сооружения», с другой — в обеспечении этой экономии путем создания предельно ясной формы (принцип выявления). В основе разработанного Н.Ладовским психоаналитического метода лежала его концепция о новом подходе к архитектуре, учитывающем роль психологии восприятия, роль пространства в формировании архитектурной композиции и аналитический подход к элементам формы, средствам и приемам художественной выразительности<sup>225</sup>.

В процессе обучения студентов под руководством Н.А.Ладовского изучались объект проектирования, окружающая его среда и восприятие. Это был, по существу, один из первых, даже первый в истории опыт непосредственного внедрения в профессиональную деятельность архитектора (на стадии обучения) представлений об основах восприятия формы и пространства.

В программу психотехнической лаборатории Ладовского была включена авторская методика определения следующих качеств:

- профессиональной одаренности будущих архитекторов;
- наличия способностей в области пространственной координации, пространственной ориентировки, пространственных представлений, воображения, пространственного конструирования;
- глазомера студентов; был специально сконструирован ряд приспособлений, работа с которыми способствовала развитию глазомера.

Проводились попытки выявления и оценки глубины пространства (на специальной установке — прострометре); использовалась кинотехника, с помощью которой в процессе фиксации на пленке изучался фактор времени в восприятии композиций.

В теории предвоенного периода вопросы восприятия наиболее полно были изложены в работах А.В.Бакушинского, который в 1924–1925 годах руководил физико-психологическим отделом психофизической лаборатории

---

<sup>224</sup> Ладовский Н.А. Психологическая лаборатория архитектуры [Электрон. ресурс] – Режим доступа: <https://modernistarchitecture.wordpress.com/2010/10/24/>

<sup>225</sup> Хан-Магомедов С.О. Николай Ладовский (пионеры советской архитектуры) / Сер. «Стр-во и архит.». М., 1984. С. 27.

РАХН, где изучалось восприятие формы, цвета, света и времени, а также М.Я.Гинзбурга (1892–1946), одного из теоретиков конструктивизма. Он рассматривал проблему эмоционального восприятия архитектуры. С эмоциональностью пространственных переживаний Гинзбург связывал и два начала в развитии современной архитектуры, одно из которых он называет *эллиническим* (целевая ясность, четкость структуры, равновесие), второе — *готическим* (динамизм, мятежность духа, «волнующее чувство пафоса»). В эллиническом начале он видел нечто родственное рационализму, в готическом — источник средств художественного воздействия<sup>226</sup>. Его методы исследования в какой-то мере перекликаются с изысканиями В.Кандинского. Обращаясь к опыту психофизиологии, он установил, что «различные формы (линия, плоскость, объем) сами по себе, а особенно различным своим взаимоотношением, порождают в нас эмоции точно так же, как тот или иной цвет и звук»<sup>227</sup>.

В российской теории последующих лет вплоть до конца 60-х годов XX века наиболее полное освещение получил зрительный аспект восприятия архитектурной формы. Создание архитектурной психологии как специальной отрасли знания принадлежит И.Н.Ткачикову. Наиболее полно его теоретические суждения освещены в работе «Архитектурная психология»<sup>228</sup>. Он разделяет архитектурную психологию на два основных раздела, находящихся в смысловой и логической взаимосвязанности: психологию восприятия архитектурной среды и психологию творчества.

Особенно значительна категория «поле восприятия» — участок среды, который наиболее важен для данного функционального процесса и требует наибольшего внимания. Суммируя качества среды, которые должны обеспечить оптимальную оценку в восприятии, он выделяет основные психологические задачи: обеспечение психологического комфорта, ориентационного комфорта, функционального комфорта и эстетическо-воспитательной и идеологическо-воспитательной функций среды. Выполнение этих требований, с точки зрения И.Н.Ткачикова, обеспечит возможность полноценного учета психологических факторов среды.

Процесс исследования архитектурного творчества включает несколько основных задач:

- формализованное описание всей системы актов, стадий, результатов каждой стадии профессиональной деятельности архитекторов, начиная с изучения программы на проектирование и кончая защитой готового проекта, а затем надзора за строительством и эксплуатацией сооружения, комплекса, среды;
- выделение объектов и предмета исследования: личность архитектора, творческий коллектив, психологические процессы профессиональной

---

<sup>226</sup> Гинзбург М.Я. Стиль и эпоха // Проблемы современной архитектуры. М., 1924. С. 70.

<sup>227</sup> Гинзбург М.Я... С. 112.

<sup>228</sup> Ткачиков И.Н. Архитектурная психология. Киев. 1980.

деятельности, элементы творчества, средства движения к творческому результату;

- синтез основных особенностей и принципов архитектурного творчества: проработка задания, рациональное мышление, эмоциональные процессы; определение условий, объектов и методов экспериментирования<sup>229</sup>.

В настоящее время психологическая категория восприятия привлекается в архитектуре довольно широко, что характерно для области исследований, посвященных *архитектурной композиции* (М.Г.Бархин, Г.Ю.Сомов), а также и архитектурной среды в целом (В.Л.Глазычев, А.Г.Раппапорт, В.И.Тасалов).

В рамках культурологического подхода архитектурное пространство рассматривается как «универсальный бытийный синтез», что определяет и сложность процесса восприятия: «Переживание культурного пространства архитектуры обнимает собой связанность как бы трех различных пространств: заполненного вещами пространства зданий и города, пространства окружающей природы и пространства индивидуального и коллективного поведения самих людей — в контрастах неодинаковой статики и динамики всех этих слагаемых. Слитность такого пространства заполнена всеми градациями от «опредмечивания» психики в вещах, зданиях, целом городе до их обратного «развещевления» в характерных эмоциях, состояниях «типологии повседневного поведения людей в данной предметной среде»<sup>230</sup>.

Представления о проблеме восприятия с точки зрения представителей функционалистско-рационалистической архитектуры, характерные для Баухауза, отражает концепция одного из его ведущих теоретиков — Ласло Мохой-Надя, считавшего основным признаком и критерием архитектурного творчества «ощущение пространства», «овладение пространством». Суть теории Мохой-Надя в следующем: поскольку современный человек невосприимчив к пространственным ощущениям, архитектор должен стараться усилить эту восприимчивость и выявлять положение человека в пространстве; архитектурное пространство обладает не только видимыми физическими свойствами, акустическими качествами и т.д., но также и «скрытыми силами и свойствами», образующими целую систему «пространственной кинетики», что и должен выявить архитектор, который имеет дело не только с объективной реальностью, но и с «невидимыми силовыми полями», «линиями движения», которые пронизывают пространство (эта трактовка перекликается с интуитивизмом А.Бергсона); «ощущение пространства» — это основа психологического состояния людей, живущих в здании, поэтому, например, в жилище человек, кроме чувства удовлетворения элементарных потребностей, должен «ощущать пространство»; архитектура — органическая часть всей жизни, убежище от опасностей, а не только конструкции и комплекс интерьеров; чтобы архитектура могла выполнять свое

---

<sup>229</sup> Ткачиков И.Н. Архитектурная психология. Киев, 1980. С.16

<sup>230</sup> Тасалов В.И. Очерк эстетических идей архитектуры капиталистического общества. М., 1979. С. 104.

предназначение, она должна учитывать потребности человека, поэтому архитектору необходимо знать и изучать особенности жизни, в частности, инстинкты; поиски образности через стиль ничего не дадут, без решения этих задач пространство здания — лишь «сцепление пустот». «Путь к восприятию архитектуры идет, следовательно, через восприятие определенных биологически-функциональных моментов. Последней и высшей ступенью оформления пространства является его охват с точки зрения биологических возможностей»<sup>231</sup>.

Принципы, разработанные в Баухаузе, оказали большое влияние на формирование взглядов и концепций «современного движения» и в первую очередь на Ле Корбюзье.

Обоснование новой эстетики архитектуры он видел в таких факторах:

- антропологический характер архитектуры;
- «человеческая мера» пространства;
- эмоциональные формы архитектуры;
- физиология чувствования.

Он говорил о «душе города» — человеку, поэтому цель планировки города — «дать человеку счастье и устранить несчастье»; дом — это не только «машина для жилья», это «место наших дум, размышлений и, наконец, это ... обиталище красоты, приносящее нашему уму столь необходимое ему успокоение, то есть он рассматривает человеческие, психологические основания архитектурного пространства.

В лекции «Новый дух архитектуры», прочитанной в Сорбонне 12 июня 1924 года в группе, занимающейся философскими и научными исследованиями, Ле Корбюзье подчеркивает эмоциональные факторы архитектуры: «Что такое эмоциональные формы архитектуры? То, что видит глаз. Что видит наш глаз? Он видит поверхности, формы, линии. Задача в том, чтобы все части архитектурного сооружения слить в то основное, что определяет наши эмоции, то есть в формы, которые их вызывают, одушевляют, создают между ними осязаемую связь, соотносятся с нашими чувствами».

Отправную точку новой эстетики архитектуры, с точки зрения Ле Корбюзье, дает физиология чувств: «Это физиология есть, в сущности, реакция наших чувств на оптические явления. Мои глаза передают моим чувствам то, что видят. Так, в соответствии с различными линиями, которые я наношу на график, у нас возникают различные ощущения, ломаная и непрерывная линии оказывают неодинаковое воздействие на нашу нервную систему. Ломаная линия — тягостное впечатление; непрерывная — приятное впечатление; система несвязанных линий — ощущение неопределенности; система ритмических линий — чувство равновесия. Здесь вы неизбежно

---

<sup>231</sup> Архитектура современного Запада / Под ред. Д.Е.Аркина. М., 1932. С. 110, 112.

возвращаетесь к тому, к чему всегда прибегают художники, выбирая линии и формы, которые дают удовлетворение нашим чувствам»<sup>232</sup>.

Как видим, внимание к форме линий и убежденность в их воздействии имеют длительную историю. И хотя функционализм не создал целостных архитектурно-психологических теорий, интерес к эмоционально-психологическим факторам и ощущениям пространства имеет важное значение для его восприятия.

*Представления о восприятии и построении архитектурной формы, основанные на положениях гештальтпсихологии.* В противоположность структуралистической психологии, в которой значение части было преобладающим по отношению к значению целого, центральная категория гештальтпсихологии — целостный образ, а не набор отдельных ощущений или сумма отдельных актов поведения, как в бихевиоризме. Именно это обстоятельство сделало гештальтпсихологию привлекательной для теории искусства и архитектуры.

К гештальтпсихологии обращались многие искусствоведы и эстетики. Психолог Ричард Огден, издавший в 1938 году свою книгу «Психология искусства», один из первых исследовал возможности гештальтпсихологии применительно к эстетике: «... произведение становится прекрасным, когда достигается состояние совершенства, награждающее ощущением уникальности и целостности»<sup>233</sup>. Представление о восприятии целостной формы вошло и в концепцию Огдена обучения искусству. Идеи гештальтпсихологии оказали влияние и на английского эстетика и искусствоведа Герберта Рида, в частности, на его взгляды в области эстетического воспитания. Он считает, что преодоление и разрешение конфликта современной культуры и восстановление первоначальной целостности индивида и среды возможно средствами искусства, которое по своей природе основано на балансе разума и чувства. «Искусство, — говорит Рид, — есть попытка уйти от дезинтеграции, которую несет цивилизация, к целостным формам бытия»<sup>234</sup>.

Принципы гештальтпсихологии широко использовал в своих работах американский психолог Рудольф Арнхейм. На русский язык переведены две его известные книги «Искусство и визуальное восприятие» и «Динамика архитектурных форм». В своих работах Арнхейм часто привлекает материал архитектуры. В центре его исследований — взаимодействие психологических процессов в сфере эстетического восприятия и творчества, в результате чего рождается художественная форма. Изучение этого взаимодействия «не может быть успешным без привлечения некоторых методологических принципов

---

<sup>232</sup> Ле Корбюзье. Архитектура XX века, М., 1977. С. 76.

<sup>233</sup> Лекции по истории эстетики / Под ред. М.С.Кагана. Л., 1977. Кн. 3. Ч. 2. С. 119.

<sup>234</sup> Искусство и дети. Эстетическое воспитание за рубежом / Ред.-сост. В.Шестаков. М., 1969. С. 109.

психологии»<sup>235</sup>. Изучая восприятие, психология не может не интересоваться эстетическим восприятием, с другой стороны, и эстетика, и искусствоведение без психологии не могут объяснить многое из того, что они пытаются объяснить. Художественное творчество, согласно взглядам Арнхейма, есть образное мышление; восприятие и творческий акт едины, а *изучение закономерностей организации эстетической формы — неотъемлемая часть изучения творческого процесса как целостного отражения целостных образов.*

Методика исследования Р. Арнхейма основана на понимании эстетически значимой формы: форма как единица визуального восприятия и форма с ее закономерностями построения в творческом процессе. Рассматривая форму как объект и содержание восприятия, гештальтпсихологи разработали «правила визуальной группировки»: эстетический объект всегда упорядочен, уравновешен, един и целостен. Такие объекты лучше воспринимаются, так как эти же черты свойственны и восприятию, что объясняет принцип простоты, или «экономии мышления». Понимание Арнхеймом процесса создания художественной формы включает и психологические качества личности художника: его опыт, характер, область мотивации — те воздействия, которые побуждают художника создавать ту или иную форму. Арнхейм акцентирует, что «по существу создание эстетической формы обуславливается четырьмя определенными факторами: структурой образов внешних объектов, отражаемых нашим глазом; формативной силой органов зрительного восприятия; потребностью организма к наблюдению, отбору и пониманию; нашим отношением к объекту, нашим настроением, темпераментом, различного рода внутренними противоречиями и т.д.»<sup>236</sup>.

Построение архитектурной формы Р. Арнхейм также соотносит с особенностями восприятия. Как и Кевин Линч, он утверждает, что чем более упорядоченной будет архитектурная среда, тем более вероятно ее адекватное отражение в восприятии человека. В качестве важной характеристики архитектурного пространства Арнхейм вводит понятие «визуального поля», под которым он подразумевает силовое поле, «излучаемое» сооружениями. В силовом поле выделяет основные компоненты — вертикальные и горизонтальные, роль которых неравнозначна: в наибольшей степени значимы вертикальные, так как человеку свойственно преувеличивать вертикальные размеры и преуменьшать горизонтальные размеры объемов в пространстве и расстояния от поверхности земли. Тему вертикали Арнхейм разрабатывает во взаимосвязи с сущностными философскими понятиями бытия и сознания человека. Динамичность архитектурных форм понимается им как взаимодействие форм между собой и воздействие их на человека.

Интерпретируя традиционные понятия гештальтпсихологии (фигуры и фона, хорошей формы), он вводит фактор движения человека в пространстве,

---

<sup>235</sup> Самохин В.Н. Психологические аспекты художественного творчества в эстетике Р. Арнхейма // Проблемы художественного творчества. М., 1975. С. 157.

<sup>236</sup> Самохин В.Н. Психологические аспекты художественного творчества... 1975. С. 186.

обращаясь к практике мастеров архитектуры. «Визуальный опыт движения» анализируется Арнхеймом во взаимосвязи с развитием восприятия формы во время движения, с вопросами выразительности и символики архитектурной формы: «Архитектурное окружение служит частью динамического целого, формирующего всю нашу жизнь, лишь потому, что всякое здание переживается»<sup>237</sup>.

Книга Арнхейма «Динамика архитектурных форм» является своеобразным «курсом повышения квалификации» для архитектора с точки зрения психологии.

Рудольф Арнхейм, эстетик и психолог, внес весомый вклад в исследование психологии искусства. Ученый озабочен катастрофическим падением культуры эстетического восприятия: «Мы отрицаем дар понимания вещей, который заложен в наших чувствах... Слишком много людей посещают музеи и коллекционируют книги об искусстве, оставаясь совершенно непричастными к искусству. Врожденные способности визуального постижения усыплены, и мы должны пробудить их»<sup>238</sup>.

*Психологические аспекты экзистенциального пространства.* Вопросы психологии восприятия архитектурной среды, ее «переживания» человеком занимают первостепенное место в работах известного норвежского теоретика архитектуры Кристина Норберга-Шульца. Его концепция среды в значительной степени связана с философским учением Мартина Хайдеггера (1889–1976), одного из основоположников экзистенциализма, и с психологией Жана Пиаже (1896–1980).

В статье «Замыслы и методы в архитектуре» (1967) Норберг-Шульц останавливается на проблеме потребностей человека, живущего в искусственно созданной среде: физиологических, физических и психологических. Причем психологические потребности он называет самыми важными и определяет их как «потребность идентификации с культурой». Архитектор — толкователь потребностей людей в среде со всеми ее уровнями и значениями.

Наиболее полное развитие и отражение взгляды Норберга-Шульца получили в книге «Существование (бытие), пространство, архитектура». Опираясь на психологические выводы Пиаже, он выделяет пять «концепций пространства», отражающие уровни его восприятия: прагматическое пространство физического развития; перцептивное пространство сиюминутной ориентации; экзистенциальное (бытийное) пространство — жилое пространство существования, формирующее у человека устойчивый образ его окружения; познавательное пространство физического мира; абстрактное пространство чистых логических отношений. В эту иерархию он добавляет экспрессивное (художественное) пространство, которое размещается где-то рядом с познавательным. Норберг-Шульц понимает

---

<sup>237</sup> Арнхейм Р. Динамика архитектурных форм. М., 1984. С. 185.

<sup>238</sup> Шестаков В. Проблема восприятия в теориях эстетического воспитания США и Англии // Искусство и дети. Эстетическое воспитание за рубежом. М., 1969. С. 223.

пространство как выражение (измерение) человеческого существования, что шире и богаче, чем выражение его мыслей и впечатлений. Важную роль имели для него работы Кевина Линча, который интерпретировал образ города как экзистенциальное пространство. Такая трактовка преодолевает ограниченность визуально-геометрического подхода к объяснению архитектурного пространства. В понимании Норберга-Шульца пространство бытия — образ, «имидж» окружения, имеющего «объект-характер». Одно из центральных понятий в системе взглядов Норберга-Шульца понятие *места*. Экзистенциальное пространство, складывающееся из многих мест, он разделяет на несколько уровней: географический; ландшафтный; городской (градостроительный); *дом*, который Норберг-Шульц называет центральным местом человеческого существования; *вещь* — самый низкий уровень (мебель и объекты непосредственного существования).

Пейзаж, ландшафт складывается из богатства разнообразных мест. «Дух места» складывается из неповторимых, присущих месту вещей. Понятие «вещь» относится к глубинному смыслу вещи, ее значению, в котором нуждается человек, «переживающий» вещь. Например, глиняный сосуд для воды или вина может быть воспринят и понят значительно шире, чем емкость чего-то: в воде, налитой в сосуд, «живет» источник, родник, в источнике — земля, поэтому, глядя в воду, помещенную в сосуд, мы как бы ощущаем образ воды и земли. Понятие «дом» включает в себя понятия неба и земли, а также множество других значений, важных для человека<sup>239</sup>.

Завершая краткий обзор психологических вопросов архитектуры в русле «человек — архитектурная среда», можно отметить наличие основных групп аспектов названной проблематики, актуальных в настоящее время в проектной деятельности:

- первая группа включает вопросы, связанные с ролью и местом психологического знания и психолога в процессе выбора проектных решений и его взаимодействия с автором-архитектором;
- вторая — с определением самого архитектурного пространства как объекта проектирования во взаимодействии с восприятием и деятельностью людей;
- третья — с вопросами формирования специалиста-архитектора в процессе обучения, достаточно подготовленного к решению архитектурно-психологических задач.

### 3. В архитектурной мастерской

«Великая вещь — архитектура, и не всем можно браться за нее. Необходимо иметь высочайшее дарование, высочайшее прилежание, лучшие знания, огромный опыт, в особенности же *зрелое и неиспорченное суждение* тому, кто осмеливается назвать себя зодчим» (Л.Б.Альберти).

---

<sup>239</sup> Norberg – Schulz Chr. O zamieczkiwaniu // Architektura. 1984. №5. S.47



В архитектурной мастерской вместе с архитекторами работает большой коллектив, состоящий из инженеров-конструкторов и специалистов по инженерному оборудованию зданий (водопроводу, канализации, отоплению и вентиляции, электрификации), а также по планировке территории и сметному делу. Разработка проектов зданий со смежными специальными процессами (особенно в промышленном строительстве) ведется при участии инженеров-технологов производственного процесса. В ряде случаев в зависимости от необходимости проектировщикам помогают социологи и психологи. Активно к работе над проектом привлекают специалистов по вычислительной технике, компьютерным технологиям.

Однако коллективная работа над проектом не исключает индивидуального творчества архитектора и не снимает с него личной ответственности за художественные и функциональные качества будущего сооружения. Архитектор, образно выражаясь, является дирижером и художественным руководителем «оркестра» специалистов различного профиля. В этом смысле профессия архитектора сохранила свой творческий характер, пронеся его через столетия.

Как же происходит сам процесс рождения проекта, процесс архитектурного творчества? Описать словами его, разумеется, невозможно: он слишком сложен и индивидуален. Поэтому можно говорить лишь о методике архитектурного проектирования, то есть об определенном круге проблем и вопросов, с которыми сталкивается архитектор, и о той *последовательности*, в которой он их решает.

Посетим архитектурную мастерскую, которой, например, поручено спроектировать школу современного типа. На рабочем столе архитектора чистый лист ватмана и задание на проектирование здания.

С чего начинает свою работу архитектор? Сначала тщательно изучает *задание на проектирование, документ*, который определяет исходные данные для работы: назначение здания, его объем, район строительства, состав и площади помещений, их функциональная взаимосвязь, этажность здания, характеристика участка строительства, требования к санитарно-техническому оборудованию, возможные строительные материалы, ориентировочная стоимость здания, сроки готовности проекта. Так автор проекта знакомится со спецификой будущего сооружения.

Далее нужно собрать сведения о школьных зданиях вообще, о характерных особенностях сооружений этого типа: какие существуют школы в стране и за рубежом, что в них спроектировано удачно, чем они удобны для учебы, какие имеют недостатки, как должна выглядеть современная школа, а тем более школа будущего. Школьное здание должно служить не одному поколению, поэтому оно должно «работать» долговременно не только физически, но в своей объемно-планировочной структуре учитывать возможные изменения принципов обучения как в ближайшем будущем, так и в более отдаленной перспективе.

Итак, материал собран, и начинает работать *творческое воображение* зодчего, его фантазия. Прежде чем провести даже самую первую линию на бумаге, необходимо хотя бы в общих чертах себе представить *все здание в целом*. Творческая мысль, знакомство с опытом подобных сооружений, профессиональный опыт и художественное чутье — все это начинает рождать в воображении архитектора ряд вариантов здания, различные архитектурно-композиционные решения.

Мысль зодчего воспроизводит на кальке формы будущего сооружения — появляются первые эскизы. Воображение напряженно работает в поиске наилучшего решения. Один эскиз сменяет другой, выполненный карандашом или углем, пастелью или гуашью, тушью или фломастером. В процессе разработки проекта архитектор использует целый комплекс художественных средств архитектурной выразительности. Эти средства применяются им в различных сочетаниях в зависимости от творческого замысла, как использует краски своей палитры художник. «Секрет» творческого успеха архитектора, как и живописца, в том, что он «нужную краску кладет в нужное место»<sup>240</sup>.

В процессе эскизирования и отбора вариантов проекта постепенно начинает выявляться архитектурно-планировочное решение здания школы, рождается *окончательный эскиз*, который ложится в основу разработки *технического проекта*. Этот проект по завершении рассматривает и утверждает специализированный архитектурно-художественный совет (куда входят помимо архитекторов, инженеров представители пожарной охраны, медицинской службы).

Архитектор как главное лицо, объединяющее коллектив специалистов разных профессий, участвует в работе над проектом на всех стадиях.

Теперь нам предстоит «зайти» в учебную аудиторию и рассмотреть методику учебного архитектурного проектирования.

#### **4. Творческое мышление и творческая деятельность архитектора**

С точки зрения раскрытия механизма творческого мышления архитектора особый интерес представляет начальный период проектной деятельности. Процесс архитектурного творчества оставляет реальные следы в виде эскизов, кроки, рабочих моделей, раскрывающих движение мысли от замысла к исполнению. И хотя они лишь косвенно характеризуют акт вдохновения, архитектурный набросок остается фактом архитектурного творчества, иллюстрирующим поиск идеи и замысла.

С момента получения задания на проектирование деятельность архитектора целенаправленна. На первом этапе творческого мышления его основная функция — выдвижение исходной идеи или гипотезы (замысла).

---

<sup>240</sup> Искржицкий Г.И., Сычева М.А. По законам красоты. Беседа об архитектуре. М., 1981. С. 63.

Кристаллизация замысла может фокусироваться на элементах разной степени обобщенности, начиная с общего построения и кончая отдельными морфологическими элементами архитектуры, которые играют в творчестве генерирующую роль и несут как бы энергетический заряд деятельности.

Эвристическая деятельность на уровне исходных идей у разных архитекторов протекает различно. Известно, например, что у А.Бурова и К.Мельникова, столь разных архитекторов, *мысленная модель* предшествовала выполнению набросков. Они обладали живым воображением и способностью действовать «в уме», конструировали и комбинировали свои идеальные образные модели длительное время в уме, ничего не рисуя на бумаге. «Не беритесь за карандаш, — писал А.Буров, — делать эскизы, пока у вас нет жгучей потребности зарисовать отчетливо видимую вами идею. Видимую не то, чтобы в натуре, но в виде объемной модели с полным представлением о внутренности (но не как о «фасаде», «разрезе», «плане»). До тех пор карандаш не помощник. Думайте терпеливо»<sup>241</sup>.

У Ле Корбюзье материализация архитектурного образа в набросках сопутствует мыслительному процессу. Его наброски нередко сопровождаются надписями, утверждающими определенный тезис или носящими полемический характер. У Ф.Л.Райта рисунок — романтическое восполнение образной недостаточности реальных проектов: сближение дома с природой, синтез дома и ландшафта, архитектурной горизонтали и горизонтали полей.

Архитектурные наброски и рабочие макеты в процессе проектного поиска приобретают особую роль, позволяя архитектору произвести зрительный анализ формируемого решения и внести в них принципиальные изменения. В учебном процессе ценность исполнения рисунков, кроков и рабочих макетов состоит в том, что они дают возможность не только фиксировать уже осознанный компонент проектного действия, но и получить новый материал для умственных построений.

*Архитектурное проектирование как познавательная и творческая деятельность.* Учебное архитектурное проектирование как деятельность имеет много общего с практическим архитектурным проектированием, однако в учебном процессе методы проектирования приобретают свою специфику<sup>242</sup>.

Рассмотрим модель учебного творческого процесса проектирования, включающего две стадии.

*Графическое моделирование* заключено в создании набросков, рисунков, схем, эскизов и чертежей, отражающих состояние объекта на графических моделях в процессе проектирования по отдельным стадиям.

*Предметное моделирование, или макетирование,* состоит в объемно-пространственном выражении представлений об оригинале в материале макета и служит уточнению, развитию и проверке этих представлений.

---

<sup>241</sup> Мастера советской архитектуры об архитектуре / Под ред. Б.Г.Бархина. М., 1975. Т. 2. С. 485.

<sup>242</sup> Бархин Б.Г. Методика архитектурного проектирования. М., 1982. С. 53.

Моделирование охватывает манипуляции архитектора от первичного наброска и эскизного проекта до составления окончательного проекта.

В учебном процессе графическое и предметное моделирование служит усовершенствованию геометрических и пространственных свойств задуманного трехмерного «оригинала», взаимосвязей его составных частей, конструктивной структуры и внешнего вида (в виде формул, уравнений, расчетов).

Значение графических и макетных отображений информации особенно важно для студентов-архитекторов, поскольку точный графический и макетный язык — их важнейший профессиональный инструмент. Овладение техникой визуализации информации — часть предпроектного анализа.

*Модель учебного творческого процесса проектирования.*

1. Подготовительный этап.

- Ознакомление с местом проектирования.
- Экскурсия: посещение аналогичного объекта; накопление зрительных впечатлений от объекта в целом.
- Изучение специальной литературы, что требует от будущего архитектора особых навыков анализа и художественного вкуса: нужно уметь «смотреть» архитектурную книгу.
- Внедрение технических средств информации, компьютерных технологий: в них объединяются формы наглядности — изобразительная, символическая, графическая и звуковая.

2. Этап творческого поиска и замысла — центральное структурное звено творческого процесса архитектурного проектирования.

Движущей силой поиска и источником загадки, приводящей к решению, выступают эмоция и интуиция (наряду с опытом, мастерством, овладением техникой). В основе творческого процесса архитектурного проектирования лежит концентрация волевых усилий, направленных на постановку и достижение цели. Эта установка связана с увлеченностью, вдохновением. «Мы можем столько, сколько знаем, плюс то, что дает нам эмоциональное напряжение»<sup>243</sup>. Этап творческого поиска в соответствии со структурными уровнями содержит три фазы (*исполнение клаузуры, эскиза-идеи и первичного эскизирования*):

- *Клаузура* имеет целью концентрировать творческую энергию автора, побудить у него творческую интенсивную работу фантазии и интуитивного мышления: интуитивное постижение условий задачи при разработке клаузур обладает «быстродействием».
- Фаза *эскиза-идеи* дает новый уровень раскрытия темы — попытку полуинтуитивно сформулировать идею решения. Поиск полезной идеи плодотворен, так как дает толчок мыслям. При поиске эскиза-идеи находит место метод «проб и ошибок». С помощью ассоциаций и

---

<sup>243</sup> Симонов П.В. Что такое эмоция? [Электрон.ресурс]. – Режим доступа: <http://psychologylib.ru/books/item/f00/s00/z0000050/index.shtml>

анализа появляется вероятность лучше организовать поиск — использовать эвристический метод.

- Фаза *первичного эскизирования* ведется в масштабах эскиза. Ассоциируются новые образы и идеи, происходит сравнение вариантов и эвристический «сокращенный их перебор». Возникает центральное представление о решении задачи — «навязчивая идея», ощущается необходимость самоконтроля. Промежуточные эскизы заменяют собой «творческую память».

3. Стадия *завершения эскиза*, его утверждение и оценка.

4. Этап *творческой разработки* содержит последовательное упорядочение структуры объекта, в результате которого создается архитектурная композиция как целостная система. Это по преимуществу умственная, интеллектуальная деятельность, в которой идеи и цель творчества реализуются по законам мышления и правилам логики под контролем интуиции.

Проектирование должно привести к композиционному обобщению — функциональной, зрительной и эстетической целостности, органическому синтезу формы, конструкции и материала.

Предметное и пространственное моделирование, или макетирование, стимулирует творческую мысль и вызывает новые идеи. Метод рабочего макетирования способствует творческому поиску и делает сам процесс увлекательным и интересным. Фотографирование предварительных и окончательных вариантов макетов позволяет раскрыть замысел автора.

Архитектурно-проектная деятельность — это перекресток, где сходятся теория и практика.

## **5. Универсализм творческой деятельности архитектора, дизайнера**

Ранее мы подчеркивали, что многосторонняя одаренность — неперемнная особенность творческой личности. История архитектуры и дизайна богата такими личностями. Достаточно назвать имена Ф.Брунеллески, Я.Сансовино (настоящее имя Якопо Татти), Л.Бернини, П.Беренса, В.Гропиуса, Ф.Ювара и других.

Обратимся к творческим биографиям.

- *Анри Ван де Велде* (1863–1957), один из основоположников бельгийской ветви «стиля модерн» — «ар нуво» (Art Nouveau), выдающийся архитектор-новатор рубежа XIX–XX веков, богато одаренный музыкант, художник, мастер декоративного искусства, архитектор, теоретик архитектуры и литератор, — он соединил в себе талант теоретика, практика и педагога. Родился в Антверпене. Окончил Антверпенскую академию художеств; занятия живописью продолжил у Карлоса Дюрана в Париже. На формирование его взглядов оказали влияние философы и литераторы, связанные с эстетикой символизма (Ницше, Вунд, Ригль, Уайльд, Метерлинк). Особенно привлекал

его пуантилизм Жоржа Сёра, который, по мнению Велде, открывал новые перспективы для архитектурного творчества.

В 1886 году вернулся в Антверпен, где стал основателем «Кружка независимых» в содружестве с неоимпрессионистами. В 1889 году примкнул к известному авангардистскому кружку «ХХ», в котором начал интересоваться синтетическим искусством и живописью Поля Гогена, а также английским движением «Искусства и ремесла» и деятельностью Уильяма Морриса. Обратился к проектированию мебели, ювелирных украшений, стекла одновременно. В проектах мебели (с 1894 года), постройках, оформлении интерьеров инициировал стиль модерн, используя криволинейные формы и декор. Разработал свою философию линии, приравнивая линию к художественной силе, «действующей подобно всем стихийным силам». Выступал в печати как художественный обозреватель, одновременно увлекался книжной графикой.

Архитектурой занялся в возрасте 31 года, когда им был изложен взгляд на архитектуру в эссе «Очищение архитектуры» (1894). Его первой архитектурной работой был собственный особняк «Блуменверф» в Эккле близ Брюсселя, в котором спроектировал все, включая убранство и одежду. Этот дом — яркий пример синтеза всех искусств.

Переехав в Германию, стал одним из организаторов Веркбунда, создателем и руководителем Саксонской художественно-промышленной школы искусств и ремесел в Веймаре (Высшее техническое училище прикладных искусств, или Веймарская школа прикладного искусства, созданная герцогом Саксонским, при дворе которого Велде был в качестве советника по делам искусств). Прославился как педагог-новатор: ученики под его руководством обучались технике рисунка, изучали цвет как самостоятельную дисциплину и главное внимание уделяли орнаменту.

Вернувшись на родину, продолжал практическую деятельность, организовал и возглавлял Высший институт декоративного искусства в Брюсселе, развивая идеи, заложенные им в Веймаре. Основные архитектурные работы: магазин ремесел Гогенцоллерна, магазин Хаби; проект театра для кельнской выставки Веркбунда; здание музея Кроллер-Мюллер в Оттерло в Германии. Последним трудом Ван де Велде являются его мемуары, в которых он подробно описывает свою творческую жизнь и раскрывает свою теоретическую концепцию. «Если промышленности снова удастся сплавить стремящиеся разойтись искусства, то мы будем радоваться и благодарить ее за это. Обусловленные ею преобразования — не что иное, как естественное развитие материалов и средств выразительности и приспособление к требованиям современности» (Ван де Велде).

• *Уильям Моррис* (1836–1896), выдающийся английский теоретик архитектуры и искусства, писатель, художник, дизайнер, общественный деятель. Основатель движения «Искусства и ремесла».

Его принцип: «Держите в доме лишь то, что считаете полезным и красивым».

Родился в Эссексе. Окончил университет в Оксфорде; работал в архитектурной мастерской Дж.Э.Стрита в Лондоне. Затем обратился к живописи.

Основал художественно-промышленную компанию («Моррис, Маршалл, Фолкнер и К<sup>о</sup>») и мастерскую. Занимаясь оформлением интерьеров, тканей, книг, часто использовал мотивы растительного характера. Ряд особенностей работ мастерской Морриса предвосхитил стиль модерн и способствовал возрождению английской кустарной промышленности.

Из всех искусств У.Моррис уделял особое значение архитектуре. Свои идеи относительно роли архитектуры сформулировал в утопии «Вести ниоткуда, или Эпоха счастья» (1891): *в обществе будущего живет и творит народ, поголовно увлеченный архитектурой*. Высоко ценил промышленную архитектуру, ее грядущее всенародное предназначение. Он разработал ряд принципов: пропорциональное расселение, гармония в «стране-саде» искусственной и природной среды, гуманная реконструкция города, единство в городах индивидуального жилища, общественных центров и «великолепных мастерских».

Уильям Моррис — предтеча экологического подхода в архитектуре и дизайне; он пророчески угадал стиль модерн и многие характерные черты архитектуры будущего.

• *Чарлз Ренни Макинтош* (1868–1928), выдающийся шотландский архитектор и дизайнер, один из родоначальников стиля модерн, оказавший влияние на формирование рационализма в архитектуре Европы. Родился в Глазго 7 июня 1868 года. С детства он держался в стороне от шумных компаний. Мальчик страдал от травмы ноги, и это обрекало его на сидячий образ жизни. Чарлз создал большой цикл рисунков, посвященный садовым цветам, — «Гербарий». Цветы, увиденные в детстве, со временем украсили интерьеры многих общественных зданий, в стилизованной форме отразились в орнаменте.

Получив художественное и архитектурное образование, работал чертежником (1889–1913). Награждение премией А.Томпсона дало архитектору возможность посетить Италию и Францию, Брюссель и Антверпен. Это путешествие оказало большое влияние на дальнейшее развитие архитектора.

Макинтош придавал большое значение созданию нового изобразительного языка графики, отличающегося от академического стиля. Изучал и зарисовывал различные, часто неожиданные, природные формы, например, узор, возникший на срезе кочана капусты, или рыбий глаз под микроскопом. Позднее он пытался выразить настроение, чаще всего меланхолическое, какого-либо стихотворного или прозаического фрагмента абстрактным соединением изогнутых линий.

Организовал «Группу четырех», члены которой развивали новый визуальный и символический язык в дизайне. Выставка в Льеже (1895)

принесла известность этому объединению. На выставке нового искусства в Париже Ч.Макинтош выступал как плакатист.

В архитектуре модерна особое значение приобрел жанр — «Дом художника», или «Дом для любителя искусства». В этом русле наиболее выдающимися проектами оказались выполненный Макинтошем проекты Школы искусств в Глазго, а также Дома любителей искусств в Дармштадте. При всей своей «современности» облик здания сохранял отпечаток народной шотландской традиции. Характерными работами являются также серия чайных магазинов в Глазго, где Макинтошу удалось блестяще решить поставленную перед ним задачу. Его последними интересными работами были рисунки для тканей и пейзажная живопись.

Как лидер «ар нуво» в Англии он внес весомый вклад в осознание значения функции здания и во внедрение элементов японского искусства в орнамент. Архитектурное творчество Ч.Макинтоша как представителя модерна оказало значительное влияние на развитие рационализма в Великобритании, Германии и Австрии.

- *Ле Корбюзье*, настоящее имя Шарль Эдуард Жаннере (1887–1965), выдающийся французский архитектор швейцарского происхождения, теоретик архитектуры, живописец, дизайнер. Принадлежал к старинной семье граверов и художников. Отец его был владельцем часовой мастерской, гравером циферблатов и одним из первых альпинистов. Мать была музыкантшей. Ле Корбюзье, как и отец, тоже обучался граверному искусству. В тринадцать с половиной лет он поступил в Школу прикладных искусств в Ла-Шо-де-Фон.

Свою первую постройку он возвел в 17 лет. Это была вилла с внутренней отделкой. Ле Корбюзье много путешествовал, открывая для себя мир, побывал в Греции, Италии, Венгрии, Австрии, позже на Востоке. Учился архитектурному творчеству у И.Гофмана в Вене (1907), О.Перре в Париже (1908–1910), П.Беренса в Берлине (1910–1911); от последнего он почерпнул убежденность в значительной роли промышленного дизайнера.

Ле Корбюзье сочетал талант архитектора и живописца; основой творчества в обеих областях является его пространственная концепция. Архитектура и живопись — это только два различных инструмента, с помощью которых он выражает одну и ту же концепцию.

Поселившись в Париже (с 1919 года), Ле Корбюзье открыл архитектурную мастерскую. Технические проекты, теоретические книги по архитектуре сделали имя Ле Корбюзье известным во всем мире. Его принципы домостроения оформились под названием «пуризм». Свою позицию Ле Корбюзье пропагандировал в издававшемся им самим журнале «Экспри нуво» («Новый дух», 1920–1926). Он сформулировал пять принципов современной архитектуры: дом на столбах, с плоской крышей, с гибкой внутренней планировкой, ленточными окнами и свободно организованным фасадом. Его творческие установки в самом чистом виде выражены в вилле Савой в Пуасси (1928–1930).



Наиболее очевидная черта построек позднего периода — скульптурность форм (Капелла в Роншане, 1955). Столь же существенна их связь с живописью: единство пластических искусств, особое свойство их слияния характерно для творческой индивидуальности Ле Корбюзье. *Построенное, изваянное, написанное им образует одно целое.*

Ле Корбюзье написал более сорока книг, составляющих естественное продолжение его творчества архитектора, художника. Он утверждал, что подлинный архитектор — это не только инженер, строитель, но и врач, психолог и обязательно художник и поэт.

Творения Ле Корбюзье находятся на четырех континентах; они украшают города Франции, Германии, Швейцарии, Италии, России, Алжира, США, Бразилии.

### *Контрольные вопросы*

1. Архитектура как вид творческой деятельности
2. Дизайн как вид творческой деятельности
3. Проблема символики, семантики архитектурного языка
4. Психологическая проблематика архитектуры
5. Учение Г.Вёльфлина о психологии архитектуры
6. «Рождение» архитектурной психологии как специальной области знания
7. Основные идеи бихевиоризма
8. Гештальтпсихология
9. Законы гештальта
10. Топологическая и векторная психология
11. Архитектурное пространство как система ценностей (по Д.Т. Круликовскому)
12. Формальная школа и исследования Казимира Малевича
13. Формальная школа и исследования В. Кандинского
14. Психоаналитический метод Н.А.Ладовского
15. Теория Ласло Мохой-Надя: критерий архитектурного творчества — «ощущение пространства»
16. Психологические аспекты архитектуры в теории и практике Ле Корбюзье
17. Архитектурная психология И.Н.Ткачикова
18. Психологические аспекты экзистенциального пространства (по Норберг-Шульцу)
19. Творческое мышление архитектора, дизайнера
20. Модель творческого процесса проектирования
21. Универсализм творческой деятельности архитектора, дизайнера



## Глава 10. ВИЗУАЛЬНАЯ ПРОБЛЕМАТИКА ВОСПРИЯТИЯ

### 1. Постановка визуального восприятия в психологии, искусствоведении и культурологии

Учитывая специфику творческой деятельности художника, дизайнера, важно проанализировать визуальную проблематику восприятия.

Рудольф Арнхейм, один из современных пионеров в области визуальной проблематики (известно, что он учился у Макса Вертгеймера — одного из основателей гештальтпсихологии), отмечает, что интерес в психологии к визуальному восприятию возник в гештальтпсихологии. В этой школе были поставлены реальные проблемы восприятия предметного мира: «Как мы видим вещи такими, какими они являются в действительности, как фигура воспринимается отдельно от фона, что такое поверхность, что такое контур и т.д.»<sup>244</sup>.

В искусствоведении важны исследования Генриха Вёльфлина, введшего в теорию и историю искусства представление о художественном видении и законах его эволюции.

В небольшой брошюре «Истолкование искусства» Г.Вёльфлин специально останавливался на вопросах восприятия и оценки произведения искусства, подчеркивая следующее: с одной стороны, форма, обладая рядом очевидных качеств, «говорит сама за себя», и «для того, чтобы понять японский рисунок, нам не нужно учиться японскому языку»<sup>245</sup>. Однако необходимо научиться японскому видению, ибо только в этом случае зритель увидит «действительную форму». Восприятию памятника нужно учиться, так как «истолкование памятника искусства в смысле управления глазом зрителя составляет прежде всего необходимую часть историко-художественного воспитания»<sup>246</sup>; памятник — это часть общественно-исторического процесса и нужно понять, почему он возник именно таким. Чтобы верно увидеть форму, нужно научиться чувству общего и единичного, нужно понять развитие, ибо «ничто не возникает без связи с предшествующим и все служит подготовкой для последующего»<sup>247</sup>.

В объяснении закономерностей исторического движения искусства Вёльфлин переносит главный смысловой акцент с *формы на ее видение*, изменяющееся в историческом процессе. Закономерные эволюционные превращения художественной формы связаны с переходом «от психологически более простых типов представления к более сложным. Форма субординации, например, всегда следует за формой координации. Глубинное

---

<sup>244</sup> Запорожец А., Венгер Л., Зинченко В., Рузская А. Восприятие и действие. М., 1967. С. 14.

<sup>245</sup> Вёльфлин Г. Истолкование искусства. М., 1922. С. 9.

<sup>246</sup> Вёльфлин Г. Истолкование... С. 10.

<sup>247</sup> Вёльфлин Г. Истолкование... С. 17.

представление всегда возникает после плоскостного. От изображения изолированных предметов искусство со временем поднимается по все более сложным ступеням обобщенного зрения, и формы воздействия переходят от пластически осязательных мотивов к живописно неуловимым и т.д.». Вёльфлин считал, что основной смысл эволюционных вех заключается в содержании видения: «В каждой новой форме кристаллизации раскрывается новое содержание мира»<sup>248</sup>. Изучение формирования видения, свойственного той или иной эпохе, в сравнении с деятельностью отдельных мастеров Вёльфлин считал более важным и определяющим в историческом анализе искусства. Сторонник «*истории искусств без имен*», он писал в предисловии к первому изданию своего труда «Основные понятия истории искусств»: «Должна же наконец появиться история искусств, где бы шаг за шагом было прослежено возникновение современного видения»<sup>249</sup>. В качестве нейтрального внеэстетического инструментария для исследования закономерностей «объективного видения», изменявшегося от эпохи к эпохе, Вёльфлин предложил *пять пар понятий*, отражающих на каждом конкретном историческом срезе идею развития видения:

- развитие от линейного к живописному (от контурного видения к зыбкой совокупности цветового пятна);
- развитие от замкнутой к открытой форме;
- развитие от плоскостного к глубинному;
- развитие от множественности к единству;
- развитие от ясности к неясности (абсолютная и относительная ясность предметной сферы)<sup>250</sup>.

«Нет никакой нужды распространяться о том, — поясняет Г.Вёльфлин, — что видение не есть чисто механический акт, но обусловлено душевными качествами... Способ видения или, скажем также, наглядного представления не является с самого начала и повсюду тождественным, но, подобно всему живому, подвержен развитию»<sup>251</sup>.

Как видно, визуальная действительность рассматривается в теории и истории искусства в связи с психологическим подходом. В психологии же проблема визуального восприятия и мышления возникает в сфере приложения представлений и методов психологии в теории и истории искусства.

Искусствоведы и психологи в начале XX века сумели развить совершенно новый взгляд на явления искусства и некоторые др. культурные феномены. Суть этого взгляда состояла в развитии универсальной психологической и культурно-исторической точки зрения на разные виды искусства, восприятие произведений искусства и художественное творчество. Г.Вёльфлин и А.Гильдебранд, пожалуй, первыми перешли от традиционного

---

<sup>248</sup> Вёльфлин Г. Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. М., 2009. С. 352.

<sup>249</sup> Вёльфлин Г. Основные понятия истории искусств... С. 352.

<sup>250</sup> Вёльфлин Г. Основные понятия истории искусств... С.24

<sup>251</sup> Розин В.Н. Визуальная культура и визуальное восприятие. М., 1996. С. 11.

искусствоведческого анализа произведений станкового искусства в живописи, графике, скульптуре, архитектуры к анализу их как создаваемых художниками и воспринимаемых зрителем. Анализ произведений искусства впервые стал вестись не со стороны предметного, образного содержания или формы его выражения, а со стороны структур и процессов человеческой активности (деятельности, восприятия, мышления, понимания, оценивания и т.п.). При этом описывались и сами структуры человеческой активности (различение «зрительных» и двигательных представлений, формы «бытия» и формы «воздействия», представления о «видении» и «оптических схемах» и др.) и выявленные в результате анализа структурные особенности произведений искусства. При таком подходе искусствоведы неожиданно для себя получили возможность раскрывать в произведениях искусства и эволюции искусства совершенно новые закономерности и структуры, являющиеся общими для разных видов и жанров искусства. Так, Г.Вёльфлин, единообразно рассмотрев рисунок, живопись и архитектуру, обнаружил совершенно одинаковую закономерность смены стилевых характеристик от классического искусства до барокко.

Значительную и равную роль в выработке нового универсального взгляда на искусство сыграли как психологические, так и историко-культурологические и искусствоведческие представления.

Идеи целостности зрительного восприятия, зрительного поля, визуализации, синтеза и дифференциации внимания (зрительной установки) находили прекрасное подтверждение на материале искусства. Исключительное значение в этом плане обретают труды американского эстетика и психолога Рудольфа Арнхейма, центральная тема исследований которого — проблема психологии искусства и художественного, зрительного восприятия. Среди исследований Р.Арнхейма книга «Искусство и визуальное восприятие» (1954) занимает особое место, поскольку привлекает к себе внимание исследователей-психологов, эстетиков, искусствоведов и педагогов прежде всего богатством экспериментального материала. Она является итогом многолетнего педагогического опыта автора, преподававшего историю и психологию искусства в американских университетах, обобщения его собственных наблюдений и исследований процесса зрительного восприятия. Книга написана на основе принципов и методологии гештальтпсихологии: «Эксперименты, которые я привожу в качестве примеров, и принципы моего психологического мышления базируются в основном на теории гештальта ..., основы существующего современного знания о визуальном восприятии были заложены в лабораториях именно этой школы... Вот уже на протяжении более чем пятидесяти лет своего развития гештальтпсихология показывает, что ее метод сходен с принципами, на основе которых строятся произведения искусства. Работы Макса Вертхеймера, Вольфганга Келера, Курта Коффки буквально пропитаны проблемами психологии искусства. Во всех их произведениях вопросы искусства анализируются подробно. Но больше всего имеет значение тот факт, что сам характер доказательства их положений

позволяет художнику чувствовать себя как дома... Никогда произведение искусства не могло быть создано или хотя бы понято разумом, неспособным воспринимать и осознавать интегрированную структуру целого»<sup>252</sup>.

То есть Арнхейм отмечает, что сам метод психологического анализа визуального восприятия и мышления часто казался схожим с принципами художественного творчества и даже с методами искусствоведческой работы. В самом деле, сама идея гештальта (структурной целостности, образности, формы) была сформулирована прежде всего на визуальном материале. Идеи гештальтпсихологии хотя и вызвали критику со стороны ряда известных психологов, но их распространение на мышление способствовало формированию представления о визуальном восприятии как более широком, чем просто зрительном феномене психики человека.

Визуальное восприятие, по Арнхейму, — это не только восприятие пространственное, но и «психологическая сила». Перцептивные образы, формирующиеся в процессе визуального восприятия, являются результатом действия электрохимических полей коры головного мозга: «Силы, с которыми мы имеем дело в процессе визуального изучения предметов, могут рассматриваться психологическим двойником или эквивалентом физиологических сил, действующих в зрительной области головного мозга. Несмотря на это, эти процессы носят физиологический характер, психологически они ощущаются как свойства самих воспринимаемых объектов»<sup>253</sup>.

Восприятие есть высокоизбирательный процесс не только в смысле концентрации на том, что привлекает внимание, но и в смысле способа рассматривания объекта и обращения с ним<sup>254</sup>.

Продолжим размышления Р.Арнхейма: «Всякий мыслящий человек не может не восхищаться активным стремлением к единству и порядку, которое проявляется уже в несложном акте разглядывания простой модели прямых линий. Восприятие не является механическим регистрированием сенсорных элементов, оно оказывается поистине творческой способностью мгновенного схватывания действительности, способностью образной, пронизательной, изобретательной и прекрасной... В различных умственных способностях действуют общие принципы, так как мозг всегда функционирует как целое. Любое восприятие есть также и мышление, любое рассуждение есть в то же время интуиция, любое наблюдение — также и творчество... Открытие того, — заключает Р.Арнхейм, — что восприятие не есть механическое регистрирование и постижение значимых моделей структуры, принесло человечеству большую пользу»<sup>255</sup>.

---

<sup>252</sup> Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М., 1974. С. 20.

<sup>253</sup> Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие... С. 24, 29, 30.

<sup>254</sup> Арнхейм Р. Искусство... С. 55.

<sup>255</sup> Арнхейм Р. Искусство... С. 20, 21.

Таким образом, Р. Арнхейм, рассматривает визуальное восприятие как творческий, динамический процесс: «Каждая визуальная модель динамична... Зрение есть восприятие действия»<sup>256</sup>.

Художественное восприятие опирается на определенные структурные принципы, которые Арнхейм называет «визуальными понятиями»; выделяет два типа таких понятий — «перцептивные», с помощью которых происходит восприятие, и «изобразительные», посредством которых художник воплощает свою мысль в материал искусства.

Книга Р. Арнхейма включает десять глав: «Равновесие», «Очертание», «Форма», «Развитие», «Пространство», «Свет», «Цвет», «Движение», «Напряжение», «Выразительность».

Такая композиция раскрывает структуру процесса визуального восприятия, как представляет ее Арнхейм, наиболее существенные моменты в становлении целостного художественного образа.

Краткое изложение основных положений Р. Арнхейма.

- Визуальное восприятие (в том числе и восприятие произведений изобразительного искусства) есть «схватывание» гештальтов, то есть наиболее характерных особенностей объектов, способных обозначать целое. Стремление восприятия к достижению наиболее простой в структурном отношении конфигурации («Равновесие»).
- Он выдвигает законы «простоты» визуальной модели, соотношения части и целого («Очертание» и «Форма»). Анализируя категорию пространства, Арнхейм исходит из феномена «фигура — фон»; обосновывает принципы оверлэппинга и «перцептивных градиентов»; рассматривает применение глубины в живописи, функцию картинной рамы, связанной с психологическими закономерностями — «рамы и окна», влияние искажений на восприятие пространства, символизм сфокусированного мира; объясняет модель зрительной области мозга («Пространство»).
- В исследовании природы света выделяет следующие аспекты: восприятие света, яркость и освещенность, символизм освещения, тени, роль света как создателя пространства («Свет»).
- Форма и цвет, в понимании Арнхейма, могут отличаться друг от друга, но их можно и сравнивать, ибо они выполняют две наиболее характерные функции восприятия — передают выразительность, но цвет несет с собой большую выразительность; восприятие цвета во многом зависит от пространственного и временного контекста, от яркости и насыщенности. В визуальных видах искусства выразительные качества являются не единственными объектами в исследовании цвета. Одну из закономерностей структурной организации представляет целостная цветовая композиция («Цвет»).

---

<sup>256</sup> Арнхейм Р. Искусство... С. 28.

- Художественная выразительность есть выразительность самой структуры. Это сложное специфическое явление, составляющее основное содержание восприятия, и вместе с тем характерное для видения мира художником: для него экспрессивные свойства являются средством коммуникации; они привлекают его внимание, с их помощью он понимает и истолковывает свой опыт, определяет форму создаваемых им моделей. «Поэтому подготовка студентов-художников должна состоять в основном в обострении у них чувства этих экспрессивных качеств и в обучении их смотреть на экспрессию как на ведущий критерий каждого прикосновения карандаша, кисти или резца»<sup>257</sup>.

Обращаясь к символам в искусстве, Р.Арнхейм приходит к выводу, что «любое искусство символично».

Из краткого анализа можно сделать вывод, что концепция визуального восприятия Р.Арнхейма до сих пор остается одной из наиболее актуальных в современной науке по психологии искусства.

Факты и дилеммы визуального восприятия на междисциплинарной основе (культурология — психология — искусствоведение), а также эволюция художественного видения в разных культурах рассматриваются в книге В.М.Розина «Визуальная культура и восприятие» (М., 1996). Выдвигается и обосновывается на историческом материале гипотеза, что видение (и художественное, и обычное) эволюционирует под влиянием как собственно культурных факторов и изменений, так и ряда причин имманентного характера: изменение техники художественной визуализации, способов знакового и символического выражения, смены визуальных терминов и т.д. Здесь намечаются контуры новой дисциплины «визуологии», содержание которой — комплексное изучение видения.

В книге фактически развиваются идеи Г.Вёльфлина об «объективном видении», что «в каждой новой форме зрения кристаллизуется новое содержание мира». Более того, используется его излюбленный метод, заключающийся в сопоставлении одного периода с другим, на основе которого выстраивается художественное видение в историко-культурологической ретроспективе: художественное видение в архаической культуре (период империй и государств — революция художественного видения в античности), в средневековой культуре, вторая революция художественного видения в культуре Возрождения, в Новое время (импрессионизм, постимпрессионизм, модернизм)<sup>258</sup>.

---

<sup>257</sup> Арнхейм Р. Искусство... С. 376.

<sup>258</sup> Розин В.М. Визуальная культура и восприятие. М., 1996. С. 96 – 162.

## 2. Психология визуального восприятия в дизайне

Что касается проблемы современного видения, то важно акцентировать, что на его формирование большое влияние оказывает так называемый «визуальный фон» современной культуры постмодернизма. Сегодня ряд проблем культуры и профессиональной жизни требует от человека специальной визуальной образованности. Более интенсивное подключение человека к изобразительному искусству, к произведениям полиграфической промышленности, дизайна и графики, появление новых насыщенных визуальным материалом профессий и способов общения предполагает и встречное развитие способностей человека к визуальному восприятию. Помимо своей прямой роли современная предметная среда, отдельные предметы, а также визуальные произведения (графический дизайн и изобразительное искусство) выступают как семиотические системы, языковые сообщения, адресованные человеку, и он должен уметь «прочитать» и понять их.

Явление визуального восприятия как сознательный сформированный факт поведения и деятельности человека еще не вышло из «эмбрионального» состояния (В.М.Розин), а следовательно, задача заключается не только в изучении визуальных феноменов, но и в разработке всевозможных социокультурных, психических и «технологических» средств, обеспечивающих условия для реального становления визуального явления. Поэтому изучаться должны не только эти явления, но также те виды поведения людей, которые их могли обусловить и поддержать (например, эстетическое восприятие, эстетическая практика в промышленности и в городском дизайне).

В промышленности, искусстве и науке с визуальным материалом и визуальными задачами имеют дело архитекторы, градостроители, дизайнеры, скульпторы, художники, графики и многие др. Изменение сознания и требования современного человека привели к тому, что все больше людей хотят иметь дело с красивыми вещами и обстановкой, все чаще замечают некрасивое, неэстетическое. Осознавая эту ситуацию, ведущие теоретики дизайна выдвинули лозунг «тотальной визуализации», призванной упорядочить, гармонизировать визуальные впечатления, преодолеть «информационный кризис», уплотнить, сжать необъятную визуальную информацию, с которой имеет дело современный человек. Ряд названных моментов можно продемонстрировать на материале графического дизайна. Например, теоретик дизайна Антон Станковский важную задачу дизайн-графики ближайшего будущего (с учетом, что количество информации в ближайшие 6–8 лет удвоится) видит в развитии так называемой «информационной графики», которая должна упростить понимание и усвоение новой информации, визуализировать понятия, процессы, не существующие в зримой форме. Деловой мир, по утверждению В.Буртина, также заинтересован в этой функции дизайнера. Можно предвидеть, что наука сама все больше и больше будет настаивать на языке дизайна, чтобы изобразить свои новые открытия. В связи с этим некоторые теоретики дизайна считают, что



«обращение к визуальному языку» является одним из основных путей выхода из «информационного кризиса». Наглядность, доходчивость и универсальность визуального языка позволяют более компактно передавать информацию и ускорить процесс ее восприятия и сохранения. Хотя у современных художников и дизайнеров представления о визуальных ценностях существенно различны, они все же единодушно оценивают облик предметной среды как «неудобный». Именно в этом смысле дизайн принято понимать как визуализацию, то есть процесс визуального упорядочения мира и борьбы с визуальным хаосом<sup>259</sup>.

Современный человек мобилен, он должен ориентироваться в социокультурной среде, а следовательно, нуждается в оперативной информации. Современная информация должна восприниматься и осознаваться мгновенно. Этому требованию удовлетворяют всевозможные зрительно воспринимаемые символы и знаки, различающиеся по цвету, форме, контрасту, ритму, фону, рисунку и многими другими выразительными средствами. «Зрительные образы, — считает В.П.Зинченко, — в отличие, например, от слуховых, характеризуются субъективной симультанностью, позволяющей мгновенно «схватывать» отношения, существующие между различными элементами воспринимаемой ситуации. Зрительный образ необычайно емок, так как в нем практически одновременно отражается информация о цветовых, пространственных, динамических и фигуративных характерах предметов. Наконец, он весьма пластичен»<sup>260</sup>.

Идеалом в настоящее время является синтетическая организация предметной среды, окружающей человека, когда любой ее элемент и самостоятельно, и в синтезе с другими элементами сообщает определенную информацию, ориентирует человека. В этом смысле должен продумываться весь комплекс: и интерьер, и экстерьер, и архитектурный облик, и одежда, и машины, и окружающий ландшафт. Такой синтетический идеал невозможно осуществить без системной, языковой и эстетической организации ориентирующих и информирующих символов и знаков.

Визуальные средства позволяют компактно передавать и воспринять различные идеи, сложные высказывания, обращение, любое вербально или письменно оформленное сообщение; предполагается, что, рассматривая плакат или рекламу (наружную, в газете, журнале, по телевидению, искусственную композицию в кино и др.), человек проникается всеми теми мыслями, чувствами и переживаниями, которые бы он испытывал в том случае, если бы ему долго рассказывали об изображаемых явлениях и логически объясняли или если бы он прочитал об этом в книге и все хорошо обдумал, осмыслил. Поэтому современная реклама — это не только информация, но и психологическое программирование человека. В этом плане важнейшее значение имеет психографика рекламного текста. Так, например, жирный

---

<sup>259</sup> Черневич Е. Язык графического дизайна. М., 1975. С. 8, 21, 22.

<sup>260</sup> Зинченко В. Современные проблемы образования и воспитания // Вопросы философии. 1973. № 11. С. 46.

текст вызывает ощущение тяжеловесности, массивности, надежности товара, тонкий подчеркивает его изящество, точность; горизонтальные линии букв вызывают ощущение тяжести, диагональные побуждают к движению; текст с обрамлением привлекает более пристальное внимание, чем без него; текст, заключенный в квадрат или круг (стабильная симметрия), вызывает ощущение уверенности; эллипс стимулирует творческие поиски; текст, обрамленный треугольником, поставленным на одну из его вершин, стимулирует действие. При разработке дизайна рекомендуется использовать: диагонали — для создания впечатления движения, мощи и скорости; вертикали — для демонстрации превосходства, величия и силы; горизонтали — для создания ощущений спокойствия и уравновешенности или солидности, надежности и респектабельности и др.

При разработке дизайна рекламы исключительно значение психологии света, цвета и формы. Психологами установлено, что уравновешенная в цветовом отношении среда привлекает, создает творческую атмосферу, успокаивает и улучшает общение людей между собой.

Огромное внимание влиянию цвета на восприятие человека и его психическое состояние уделял швейцарский психолог Макс Люшер. Он установил, что определенный цвет вызывает у человека вполне определенные эмоции. Цвет становится важным элементом общего решения внешнего вида вещи и ее рекламного образа. Краски соотносятся друг с другом и со средой и именно это имеют в виду, когда говорят об их «функциональности»<sup>261</sup>. «Во всяком городском знаке — настроение. Я обратился к городским знакам — «городским письмам», в которых можно видеть не только красивые орнаменты и декоративные композиции, но и драматические ситуации», — так определяет свои художественно-психологические поиски известный эстонский дизайнер А.Ройтер<sup>262</sup>.

Итак, проблема изучения визуального восприятия — комплексная: в равной степени психологическая, искусствоведческая и культурологическая; она полноправно вписывается в психологию художественного творчества. Однако сегодня становится актуальной и другая задача: наряду с развитием визуальных представлений в психологии, искусствоведении, теории дизайна, семиотике, культурологии и других дисциплинах, появляется необходимость в дисциплине, осмысляющей и изучающей визуальное как таковое, то есть должна быть построена новая научная дисциплина — визуалогия<sup>263</sup>.

### *Контрольные вопросы*

1. Постановка визуального восприятия в психологии, искусствоведении и культурологии
2. «Пять пар понятий» Г.Вельфлина

---

<sup>261</sup> Мокшанцев Р.И. Психология рекламы. М.-Новосибирск, 2001. С. 42, 91, 145.

<sup>262</sup> Невлер Л. Андрей Ройтер // Декоративное искусство. 1991. № 1.

<sup>263</sup> Розин В.М. Искусство и визуальное восприятие. М., 1996. С. 217, 218.

3. Основные положения книги Р.Арнхейма «Искусство и визуальное восприятие»
4. Психология визуального восприятия в дизайне
5. Построение новой научной дисциплины — визуалогии



## Глава 11. ТВОРЧЕСТВО КАК ТЕМА ИСТОРИИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

### 1. Творческая личность эпохи Ренессанса в контексте «Эстетических фрагментов» Ф.Петрарки

«Главнейшая заслуга культуры эпохи в том, что она впервые раскрывает весь внутренний мир человека и призывает его к новой жизни», — пишет Я.Буркхардт в книге «Культура Италии в эпоху Возрождения», специально выделяя главу «Развитие индивидуальности»<sup>264</sup>. В эту эпоху родился новый человек. И место его рождения — Италия. Иногда дату называют с точностью до месяца и дня: 8 апреля 1341 года, на Пасху. В этот день сенатор города Рима на Капитолийском холме вручил лавровый венок поэту Франческо Петрарке. Церемония венчания поэтов, установленная в античной древности и уже несколько веков здесь не возобновлявшаяся. Сам факт возрождения именно этой традиции показателен и даже эпохален. И избрали Ф.Петрарку, поскольку никто не претендовал с большим правом на то, чтобы считаться первым человеком эпохи Возрождения, чем он.

Как и его старший современник Данте, Петрарка — флорентиец, хотя родился не в самой Флоренции, а в городке Ареццо, недалеко от нее. Данте был изгнанником; Петрарка — сыном изгнанника. Будучи ребенком в доме своего отца, как и Данте, принадлежавшего к партии бедных гвельфов, Петрарка видел великого предшественника. Весь остаток жизни Данте мучительно и гордо переживал изгнанничество. Петрарка будто бы и не замечал его (изгнанничества), так как он ощущал себя гражданином мира. Ибо в эпоху Ренессанса центр мирового устройства сместился в направлении личности человека: «Я» — вот новый миф, которым прославился Ренессанс (А.Ф.Лосев). Петрарка почувствовал себя свободным в мире, который он любил и жадно изучал. *Он был человеком странствующим, путешествующим — открытым миру.* И это было в духе эпохи. Путешествие становится фактом культурного сознания, а рассказ о нем — литературным событием.

Для своих высоких покровителей (церковных и светских) Петрарка исполнял представительные поручения дипломатического рода. Он изездил всю Италию и Францию, был и в других частях Европы. Он всегда ездил с миссией, но он и любил ездить. Любил видеть, узнавать, открывать для себя пространство. В культурной памяти из путешествий Петрарки особенно ясно запечатлелось одно, окруженное легендой, — его восхождение в апреле 1336 года на гору Ванту (Монте Вентозо, что значит — Ветреная). Нередко о нем говорят как о первом в новой истории путешествии, предпринятом не с какой-либо целью, а чтобы попутешествовать, чтобы с высоты в две тысячи метров (1912 м) окинуть взором открывающиеся красоты. При таком понимании перед нами — едва ли не первое в новой истории европейской культуры

---

<sup>264</sup> Буркхардт Я. Культура Италии в эпоху Возрождения. СПб., 1904 – 1905. Т. 2. С. 25.

проявление бескорыстно восторженной любви к природе, поэтического восторга. Петрарка многое о себе рассказал сам, в том числе и о путешествии на Ванту: «Сегодня я поднимался на самую высокую в нашей округе гору, — сообщает он своему другу Дионисию ди Борго Сан Сеполькро, — которую не без основания называют Ветреной, движимый только желанием увидеть ее чрезвычайную высоту». И далее он раскрывает цель своего восхождения на Ванту: «Много лет я думал взойти туда; еще в детстве, как ты знаешь, я играл в здешних местах по воле играющей человеком судьбы, а гора, повсюду издали заметная, почти всегда перед глазами». Вместе с мыслью о судьбе следует обратить внимание еще на одну особенность его мышления: давнее желание совершить путешествие обретает побудительный мотив вместе с пришедшей на ум классической аналогией: «...Накануне при чтении римской истории... мне у Ливия попало то место, где македонский царь Филипп... взбирался на фессалийскую гору Гем, веря молве, согласно которой с ее вершины можно видеть два моря, Адриатическое и Черное...»<sup>265</sup>.

На склоне горы (он поднялся на Ванту вместе с братом Герардо) из реального времени и пространства Петрарка перемещался в область вечных духовных истин, ибо с ним была его любимая книга «Исповедь» Августина.

Сойдя с вершины Ванты, Петрарка спешит к себе — в домик на берегу реки Сорги, место уединенное — Воклюз, что по-французски означает «закрытая долина», на юге Франции близ Авиньона. Петрарка, безусловно, человек путешествующий, но одновременно и человек уединенный. И это уединение Петрарки особое, не требующее отречения от мира, но сопутствующее пронизательному, на мир обращенному взгляду. Путешествующий и уединенный — только в их одновременности может быть понятна новизна жизни, душевная глубина творческого человека. Но вместе с тем растет душевная раздвоенность, недовольство собой, чувство, пронесенное Петраркой через всю жизнь, мучительное, болезненное, название которому акцидия (*accidia*). Она была присуща типу человеческой личности, который рождается вместе с Петраркой.

В начале века О.Шпенглер в своей системе мировой культуры назовет этот человеческий тип фаустовским и определит его «деятельным, борющимся, преобладающим», вечно неудовлетворенным собой и миром, противоположным любому покою, желанию остановить мгновение<sup>266</sup>. Известно, что Петрарка постоянно возвращался к своим сочинениям, занимался их переписыванием в основном потому, что стремился к совершенству, боялся пустить в свет произведение неготовое, недостойное его славы. Росло мастерство, становились обширнее познания, но не покидали и сомнения в том, истинны ли мирская слава, успех, мудрость. Идя от сомнения к сомнению, он все более убеждался в своем пути и в своем праве сказать о своих сомнениях. Так появилось его важнейшее сочинение «Моя тайна»

---

<sup>265</sup> Петрарка Ф. Эстетические фрагменты. М., 1982. С. 84.

<sup>266</sup> Шпенглер О. Закат Европы: Очерки морфологии мировой истории. М., 1993. Т. 1. С. 797.

(другой русский перевод «О сокровенном», 1358), а также его «Повседневные письма», предназначенные для широкого прочтения, и, наконец, «Письмо к потомкам», его духовное завещание.

Петрарка укрепился в праве быть самим собой, рассказывая о своих сомнениях, так как они — его неотделимая часть, поскольку неделима его внутренняя сущность: неделима, то есть индивидуальна по латинскому значению *individu*. Личность становится индивидуальностью; это происходит по мере того, как личность признана в неделимости ее внутренней цельности и увидена отдельно от общечеловеческого целого.

Неделимость и отдельность — два первых условия существования индивидуальности, своим рождением открывающей эпоху Возрождения. Страсть к самопознанию — едва ли не первое проявление индивидуальности, чувствующей свою особенность и желающей ее понять. Индивидуальность живет не подражанием, а узнаванием другого индивидуального бытия, в его праве на неповторимость видя залог собственной непохожести; ощущением ценности собственной внутренней жизни, и даже если знает моменты мучительнейшего сомнения в этой ценности, то, и себе самой и своим оппонентам, дает понять, что жить как-то иначе она не может<sup>267</sup>.

## 2. Художник и творчество в зарубежной новелле

На протяжении долгих веков развития европейского искусства художник столь редко становился героем произведения, а само творчество — предметом изображения и художественного осмысления, что выведение каких-либо закономерностей не представляется возможным. Исключение составляют лирическая поэзия, содержанием которой является внутренний мир поэта, его ощущения, размышления и эмоции; жанр автопортрета в живописи, автобиографии — в литературе и истории искусства. Следует подчеркнуть, что, как правило, образ художника предстает перед нами с общечеловеческой стороны. Его творческое сознание, то есть то, что делает поэта поэтом, а живописца живописцем, остается за пределами изображения.

XIX век демонстрирует нам огромный сдвиг в данной области. Романтическая концепция утвердила новый взгляд на ценность искусства в жизни общества, на социокультурную функцию художника. Романтики объявили искусство главным способом познания «высших истин», а поэтов и художников — лидерами человечества. XIX век поднял художника на недостижимую высоту, увидев в нем «владельца дум» и пророка. В этих обстоятельствах творец искусства обрел новый «статус», огромную ответственность, осознание которой почти неизбежно делало художника трагической фигурой. Неудивительно, что в романтической литературе само творчество сделалось предметом художественного исследования, а художник

---

<sup>267</sup> Косарева Л.М. Культура Возрождения // Очерки по истории мировой культуры. М., 1997. С. 177–188.

— ее героем. Это полностью справедливо относительно романтической новеллы первой половины столетия, хотя, конечно, в различных национальных литературах акценты располагались по-разному, да и самый подход к проблеме выглядел неодинаково. Классические образцы романтической новеллы об искусстве и творчестве являют нам произведения немецких романтиков и прежде всего Э.Т.А.Гофмана (1776–1822). Он был лучше других подготовлен к освоению и осмыслению романтической склонности интегрировать различные виды художественной деятельности в общую концепцию искусства. Гофман был живописцем, музыкантом и архитектором. Ему принадлежат многочисленные музыкальные сочинения (в том числе оперы), рисунки, картины, стенные росписи. В его прозе широко присутствуют термины, характеристики, сравнения, относящиеся к области музыки, живописи и архитектуры.

«*Церковь иезуитов*» Гофмана — в определенном смысле классический пример романтической новеллы. Она написана в 1816 году и вошла в сборник «*Ночные рассказы*» (1817). В новелле получил отражение автобиографический момент: в 1796 году, готовясь к заключительному университетскому экзамену, Гофман жил у своего дяди в городе Глогау в Силезии, осматривал там иезуитскую церковь и помогал художнику Молинару, реставрировавшему росписи. В центре новеллы стоит одна из главных проблем творчества Гофмана — трагический разрыв между романтическим идеалом любви, вдохновляющим художника, и его реальным жизненным воплощением, несовместимость высокого служения искусству и прагматических удач в «эмпирической действительности».

Новелла написана от первого лица. В ней присутствует традиционный для романтиков мотив рукописи, более или менее случайно попавшей в руки автора; имеется здесь и мотив тайны, которая остается до конца нераскрытой. В новелле рассказана трагическая судьба художника по имени Бертольд.

Однако сюжет, фабула, характеры — это своего рода «надстройка», возведенная на фундаменте размышлений о творчестве, его целях и смысле. У Гофмана они представлены, как это часто бывает в литературе, в виде эстетического спора, столкновения различных взглядов, где авторская точка зрения доверена самому таинственному из персонажей. Предмет творческих размышлений разворачивается на пространстве, ограниченном понятиями: природа — идеал — искусство. В центре этого пространства — сознание художника, которое представлено в динамическом контакте с обозначенными категориями. Взаимоотношения между Природой, Идеалом, Искусством, устанавливаемые художником, обладают высокой степенью сложности, тем более, что каждая из этих категорий далеко не однозначна. Философско-эстетические и психологические проблемы, которые пытается разрешить писатель, равно как и художественные приемы, использованные в «*Церкви иезуитов*», обнаруживаются также в новеллах Г.Гейне («*Флорентийские ночи*»), Т.Шторма («*Тихий музыкант*»), Ж. де Нерваля («*Соната дьявола*»), О.Бальзака («*Неведомый шедевр*»), Н.Готорна («*Мастер красоты*»), Э.По

(«Овальный портрет»), А. де Мюссе («История белого дрозда»), Т.Готье («Даниэль Жовар»)<sup>268</sup>.

Конечно, перечисленные выше произведения столько же непохожи друг на друга, сколько различны создавшие их авторы, относящиеся к разным национальным культурам. Немецкие новеллисты тяготели к абстракциям; их занимали превыше всего философско-эстетические проблемы. Жизненный материал нужен был для оформления или иллюстрации этих проблем. Отсюда известная условность сюжетов и образов, которая принимается читателем как «правила игры» и органически укладывается в художественную структуру новеллы.

Французские писатели, поглощенные конкретными жизненными обстоятельствами литературной борьбы, размышляли прежде всего об искусстве и творчестве в формах и конкретных проявлениях, свидетелями (а отчасти и творцами) которых они были сами. Отсюда ирония, язвительная насмешка, иносказания у Т.Готье и А. де Мюссе. И в новелле О.Бальзака, где широко поставлены проблемы философско-эстетического плана, отражены острые наблюдения и размышления по поводу сугубо современных споров о живописи, несмотря на то, что действие «Неведомого шедевра» отнесено в далекое прошлое, когда подобные споры были просто невозможны.

У американских новеллистов, чье национальное искусство пребывало в стадии становления, можно наблюдать вспышку «жесткого» эстетизма, возникшего как реакция на прагматизм национальной идеологии. Поэтому неудивительно, что в творчестве американских авторов сам акт творения для художника порой важнее художественного результата (Н.Готорн «Мастер красоты») и даже человеческой жизни, приносимой в жертву искусству (Э.По).

Указанные различия, вместе с тем, не исключают общности, которая заключается в том, что всеми романтиками владела мысль об огромном значении искусства в жизни человечества и об исключительной роли, отведенной художнику. Естественно, что художник в романтической литературе предстает как личность неординарная, возвышенная; его человеческая судьба, как правило, трагична. Следует, однако, акцентировать, что в глазах романтиков истоки этого трагизма коренились не столько в самой специфике творческого сознания, которая делает художника «непохожим», отделяет, отчуждает его от человечества. Конфликт вторичен и являл собой производное от сознания. Не случайно романтики избирали в качестве героев своих произведений реально существовавших художников, поэтов, музыкантов, пользовавшихся репутацией «безумцев», либо наделяли своих вымышленных персонажей особыми душевными свойствами, «обостренной восприимчивостью», «душевной болью», «болезненной возбудимостью», воспринимавшимися окружающими как «безумие». В этих свойствах — творческое начало, источник высшего блага для художника; в них же — его несчастье, залог трагизма его человеческого существования.

---

<sup>268</sup> Искусство и художник в зарубежной новелле XIX века / Сост. И.С.Ковалева. Л., 1985.



Философская ориентация романтиков субъективная, идеальная, мистическая. В их произведениях, трактующих проблемы творчества и личности художника, неизменно присутствуют категории абсолютного духа, высшего творческого начала, трансцендентных сущностей, надчувственного познания, осуществляемого посредством интуиции и воображения, «души вещей» и т.п. Такой налет мистицизма в их творчестве закономерен и логичен, так же как он оправдан в сочинениях литераторов более позднего времени, опиравшихся на романтическую традицию, — у английских прерафаэлитов (Д.Г.Россетти), французских символистов (М.Швоб), американских зачинателей психологического реализма (Г.Джеймс). Но каковы бы ни были противоречия романтиков, их инновационный, своеобразный подход к проблемам искусства и творчества был переворотом в литературоведении и эстетике.

В середине XIX столетия мысль о важной роли искусства в жизни и развитии человечества сделалась общим местом и уже более не требовала доказательств. Внимание писателей начало переключаться на др. проблемы, нежели в первой половине XIX века, в частности, на практическую деятельность художника и его положение.

Прежде всего заметим, что «художник», «творец», «гений», безраздельно господствовавший в произведениях об искусстве, вынужден был отойти «в сторону», уступив место «второстепенным» строителям муз. Рядом с ним на первый план встали «простые люди искусства» — актеры, танцоры, учителя музыки, цирковые артисты и др. — обыкновенные люди с обыкновенной человеческой судьбой. Их можно встретить в новеллах Шанфлери («Шьен-Кайу»), Л.Кладеля («Атлет»), К.Мендеса («Жизнь и смерть одной танцовщицы»), Дж.Верги («Несчастные артисты»), Ч.Диккенса («Рассказ странствующего атлета»), Дж.Гиссинга («Дом в тенетах») и некоторых других. Обобщенно говоря, во всех этих сочинениях присутствует «мансарда», то есть убогие обстоятельства материального существования, бытовая неустроенность, нищета, болезни. Только теперь они представлены не в романтическом «возвышенном» духе, но во всей своей жизненной достоверности, вполне реалистической, а в некоторых случаях и натуралистической.

Изменился и принцип изображения личности художника. Возвышавшая его над человечеством исключительность постепенно исчезла. От нее оставались лишь талант и преданность искусству, побуждавшие творца безропотно сносить удары судьбы и тяготы бытия. Во всем остальном художник в европейской новелле сделался вполне обыкновенным человеком, со всеми человеческими достоинствами и недостатками; он опустил с пьедестала и обосновался среди людей.

Как мы уже видели, в романтической литературе преимущественное внимание писателей было сосредоточено на художественном сознании и на его стремлении разрешить философско-эстетические проблемы, возникавшие из соотношения таких понятий, как природа, идеал, искусство. Во второй половине XIX века возникает новый поворот в развитии темы. На первый план

выдвигается круг вопросов, в совокупности составляющих проблему «художник и общество». При этом имелось в виду общество, представленное не в качестве отвлеченной философско-социологической категории, но во всей его исторически обусловленной экономической, идеологической, психологической конкретности. Иными словами, европейское и американское общество второй половины столетия. В этих обстоятельствах принцип романтической условности терял плодотворную силу. В литературу, описывающую судьбу художника, неизбежно пришел новый герой — живой и конкретный человек, существующий в социально-конкретной ситуации. Типология образа художника в европейской литературе этой эпохи — это интересное исследование, в котором доминантой в этом образе является трагизм. Трагизм судьбы художника — сквозная тема литературы XIX столетия, объединяющая все литературные направления, движения и школы от романтизма до символизма. Но необходимо подчеркнуть, что в реалистической литературе обозначенный трагизм имеет иную природу, нежели в романтизме. Художник перестал быть только пророком, открывателем истин, творцом идеала, жрецом искусства. Теперь его функция — не только в том, чтобы «сотворить», но и в том, чтобы донести сотворенное им до публики. Именно публика выступает судьей и ценителем творческих усилий художника. Она вознаграждает его и отказывает в вознаграждении. Художник попадает в тяжкую зависимость от общества, и сама эта зависимость превращается в источник трагизма его человеческой судьбы. Его жизнь, силы растрачиваются в бесплодной борьбе с равнодушием «почтенной публики». Общество пытается навязать ему свои вкусы; если он поддается, он — кумир, если нет — изгой. И только бескорыстная и беззаветная преданность искусству побуждает художника стойко держаться избранного пути. Особый интерес в этом плане представляет новелла датского писателя Х.Банга «Шарло Дюпон».

Разнообразные новеллы второй половины века рисуют возможные варианты судьбы художника в буржуазном обществе. Они рассказывают о том, что может случиться в этом мире с талантливым поэтом, живописцем, актером и т.д. Порой писатели не удовлетворяются повествованием того, что «могло бы быть», и в своих произведениях изображают судьбу художников, действительно существовавших, — Мистралья (А.Доде «Поэт Мистраль»), Виньерона (Ж.Валлес «Похороны бедняка»), Милле (М.Твен «Жив он или умер?») — тогда новеллы приобретают характер очерка.

Перенос преимущественного внимания на положение художника в обществе и на его судьбу вовсе не означает, что из зарубежной новеллистики исключались общие проблемы творчества. Они сохраняли свое значение, но изменили свои «очертания». Писателей по-прежнему интересует проблема взаимодействия и синтеза различных видов искусства, являвшаяся центральной в эстетике романтизма, тревожат «извечные» вопросы соотношения замысла и его воплощения, формы и содержания, метода и мастерства.

Судьба художника, искусства, творчества — темы, характерные для новеллистики прошлого столетия, на рубеже XIX–XX веков сделались достоянием как новеллы нового времени, так и крупномасштабной прозы. К ним обращались Э.Золя («Творчество»), Ги де Мопассан («Менуэт»), О.Уайльд («Портрет Дориана Грея»), Д.Г.Лоуренс («Рубеж»), Д.Голсуорси («Акмэ»), Т.Манн («Паяц», «Доктор Фаустус»), О.Генри («Последний лист»), С.Мюэм («Театр», «Луна и грош»), Г.Гессе («Степной волк», «Игра в бисер», «Паломничество в страну Востока»), Р.Роллан («Жан Кристоф»), Д. Лондон («Мартин Иден»), Т.Драйзер («Гений») и многие др.

Тема художественного творчества, личности и судьбы художника нашла свое отражение и в произведениях русской литературы XIX–XX веков: А.С.Пушкин «Моцарт и Сальери», В.Ф.Одоевский «Русские ночи», Н.В.Гоголь «Портрет», М.А.Булгаков «Мастер и Маргарита», «Театральный роман», «Кабала святош» и т.д.\*

Обратимся к краткому исследованию «психологии» отдельных литературных произведений.

*Генрих Гейне* (1797–1856). Его новелла «Флорентийские ночи» (1836) написана в период эмиграции (Гейне с 1831 года и до смерти жил в Париже), когда поэт был тесно связан с парижскими литературными и музыкальными кругами. В поэме дается описание и то ошеломляющее впечатление от игры прославленного композитора и виртуоза романтической школы Н.Паганини, концерт которого Г.Гейне слушал в Гамбурге.

*Теодор Шторм* (1817–1888). В новелле «Тихий музыкант» (1875) автор обращается к проблеме «маленького человека», самозабвенно служащего искусству, без надежды на призвание и славу; конфликт между героем и окружающей действительностью в психологическом плане раскрывает нравственную сущность «тихого музыканта» — Христиана Валентина.

*Альфред Мюссе* (1810–1857). В центре новеллы «История белого дрозда» (1842) — образ «непризнанного гения», обреченного на одиночество. Но трагический разлад между художником и обществом изображен с характерными для Мюссе скепсисом и иронией. В образе белой дроздицы, ратующей за «эмансипацию дроздиц», современники узнавали Жорж Санд, разрыв отношений с которой был для Мюссе тяжелым переживанием.

*Шанфлер* (настоящее имя Жюль Юссон; 1821–1889) — французский писатель и литературный критик, один из основоположников, наряду с художником Г.Курбе, «школы реалистов». Новелла «Шьен-Кайу» (1845) вошла в ранний сборник «Шьен-Кайу. Зимние фантазии» (1847). Это одно из первых во французской литературе реалистических психологических изображений нищенской жизни парижской богемы. Прототипом образа героя послужил художник Родольф Бреден, друг Шанфлера.

*Марсель Швоб* (1867–1905) — французский писатель, новеллист; был связан с символистским направлением. Новелла «Искусство» (1896) воспроизводит в стилизованной форме беседу итальянских поэтов и

---

\*Указанные произведения рекомендуются для самостоятельного творческого изучения.

художников Средневековья и Возрождения (Данте Алигьери, Чимабуэ, Гвидо Кавальканти, Чино да Пистойя, Чекко Анджольери, Андреа Орканья, Фра Филиппо Липпи, Сандро Боттичелли, Паоло Уччелло, Донателло, Ян ван Скорел), спор вокруг проблем, связанных со «сладостным новым стилем» — школы ученой, философской лирики, созданной в Болонье в XVI веке. Все эпизоды из жизни художников заимствованы из книги Д.Вазари «Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих».

*Данте Габриэль Россетти* (1828–1882) — английский поэт и художник, один из основателей «Прерафаэлитского братства» (1848). Призывая учиться у предшественников Рафаэля, итальянских художников эпохи кватроченто, в картинах которых прерафаэлиты видели высокую одухотворенность и близость к природе, они надеялись обновить современное искусство. Стихи Россетти, как и его картины, отличаются глубоким чувством, сосредоточенностью на конкретных живописных деталях. Преобладает одухотворенная, порой лирически окрашенная любовь, которая, с точки зрения поэта, только и отвечает высшим задачам искусства. Этому посвящена его программная новелла «Рука и душа» (1850). В наставлениях, которые дает художнику явившаяся душа, воплотилось стремление Россетти отождествлять религию с любовью к миру людей. У Россетти религиозные чувства подчинены эстетическим; он видит в них источник возвышенных сюжетов.

*Джордж Гиссинг* (1857–1903) в рассказе «Дом в тенетах» (1906) показал трудный путь к признанию талантливого молодого литератора. Паутина, которая обволакивает его ветхое жилище, символизирует пути и препоны, неизбежно останавливающие свободное развитие таланта.

*Натаниель Готорн* (1804–1864) — американский писатель эпохи романтизма. Новелла «Мастер красоты» (1844) создавалась в тот период, когда Готорн пытался жить литературным трудом; в ней отразились размышления писателя о сложности отношений художника, мечтающего создать истинное произведение искусства, с прагматическим окружающим миром. Вместе с тем сюжет является лишь основой для философствования о том, что такое красота, в чем смысл искусства, как оно соотносится с действительностью.

*Эдгар Аллан По* (1809–1849) — американский писатель-романтик, в творчестве которого сочетались преклонение перед мощью человеческого разума и ощущение его бессилия, восхищение возвышенной красотой и интерес к патологическим состояниям психики, стремление к «конструированию» произведения и установка на его эмоциональное воздействие. Кроме того, он новеллист и теоретик искусства. Велико воздействие Э.По на поэзию символистов. Главная мысль его новеллы «Овальный портрет» (1842) — в том, что между искусством и реальностью существует неразрывная, хотя и очень сложная связь; она воплощена в конкретных образах: человек и его портрет. Этот прием будет многократно использован в литературе более позднего периода.

*Марк Твен* (настоящее имя Сэмюэль Ленгхорн Клеменс, 1835–1910) — американский писатель, реалист, сатирик и юморист. Новелла «Жив он или

умер?» впервые опубликована в сентябре 1893 года. Незадолго до этого, в 1889 году, американское художественное товарищество приобрело в Париже на аукционе за сумму свыше 500 тыс. франков картину «Вечерний благовест» (1859) французского художника Франсуа Милле. Вероятно, это событие и побудило Марка Твена использовать имя художника в рассказе; он парадоксально заостряет характерную для прагматического мира ситуацию — известность приходит к человеку искусства лишь после смерти. Герой новеллы — художник — инсценирует свою смерть, чтобы получить признание и средства к существованию.

### 3. Проблема творчества в поэзии

А.С.Пушкин

#### *Недоконченная картина*

Чья мысль восторгом угадала,  
Постигла тайну красоты?  
Чья кисть, о небо, означала  
Сии небесные черты?  
Ты гений!.. Но любви страданья  
Его сразили. Взор немой  
Вперил он на свое созданье  
И гаснет пламенной душой.

#### *Возрождение*

Художник-варвар кистью сонной  
Картину гения чернит  
И свой рисунок беззаконный  
Над ней бессмысленно чертит.

Но краски чуждые, с годами,  
Спадают ветхой чешуей;  
Созданье гения пред нами  
Выходит с прежней красотой.

Так исчезают заблужденья  
С измученной души моей,  
И возникают в ней виденья  
Первоначальных, чистых дней.

Пушкин А.С. Собр. соч.: В 2 т. М., 1968.  
Т. 2. С. 26, 39

### *К живописцу*

Дитя харит и вдохновенья,  
В порыве пламенной души  
Небрежной кистью наслажденья  
Мне друга сердца напиши;

Красу невинности прелестной,  
Надежды милые черты,  
Улыбку радости небесной  
И взоры самой красоты.

Вкруг тонкого Гебеи стана  
Венерин пояс повяжи;  
Сокрытый прелестью Альбана  
Мою царицу окружи.

Прозрачны волны покрывала  
Накинь на трепетную грудь,  
Чтоб и под ним она дышала,  
Хотела тайно вздохнуть.

Представь мечту любви стыдливой,  
И той, которою дышу,  
Рукой любовника счастливой  
Внизу я имя подпишу.

Т. 1. С. 179.

### *Кипренскому*

Любимец моды легкокрылой,  
Хоть не британец, не француз,  
Ты вновь создал, волшебник милый,  
Меня, питомца чистых муз, —  
И я смеюся над могилой,  
Ушед навек от смертных уз.

Себя как в зеркале я вижу,  
Но это зеркало мне льстит.  
Оно гласит, что не унижу  
Пристрастья важных аонид.  
Так Риму, Дрездену, Парижу  
Известен впредь мой будет вид.

### *Художнику*

Грустен и весел вхожу, ваятель, в твою мастерскую;  
Гипсу ты мысли даешь, мрамор послушен тебе:  
Сколько богов, и богинь, и героев!.. Вот Зевс громовержец,  
Вот исподлобья глядит, дуя в цевницу, сатир.  
Здесь зачинатель Барклай, а здесь совершитель Кутузов.  
Тут Аполлон — идеал, там Ниобея — печаль...  
Весело мне. Но меж тем в толпе молчаливых кумиров —  
Грустен гуляю: со мной доброго Дельвига нет;  
В темной могиле почил художников друг и советник.  
Как бы он обнял тебя! как бы гордился тобой!

Т. 3. С. 20, 334.

### **Б.Л.Пастернак**

#### *Определение творчества*

Разметав отвороты рубашки,  
Волосато, как торс у Бетховена,  
Накрывает ладонью, как шашки,  
Сон и совесть, и ночь, и любовь оно.

И какую-то черную доведь,  
И — с тоскою какою-то бешеной,  
К преставлению света готовит,  
Конноборцем над пешками пешими.

А в саду, где из погребца, со льду,  
Звезды благоуханно রাখались,  
Соловьем над лозою Изольды  
Захлебнулась Тристанова заholодь.

И сады, и пруды, и ограды,  
И кипящее белыми воплями  
Мирозданье — лишь страсти разряды,  
Человеческим сердцем накопленной.

#### *Определение поэзии*

Это — круто налившийся свист,  
Это — шелканье сдавленных льдинок,  
Это — ночь, леденящая лист,  
Это — двух соловьев поединок.

Это — сладкий заглохший горох,

Это — слезы вселенной в лопатках,  
Это — с пультов и флейт — Фигаро  
Низвергается градом на грядку.

Всё, что ночи так важно сыскать  
На глубоких купаленных доньях,  
И звезду донести до садка  
На трепещущих мокрых ладонях.

Площе досок в воде — духота.  
Небосвод завалился ольхою.  
Этим звездам к лицу б хохотать,  
Ан вселенная — место глухое.

### *Поэзия*

Поэзия, я буду клясться  
Тобой и кончу, прохрипев:  
Ты не осанка сладкогласна,  
Ты — лето с местом в третьем классе,  
Ты — пригород, а не припев.

Ты — душная, как май, Ямская,  
Шевардина ночной редут,  
Где тучи стоны выпускают  
И врозь по роспуске идут.

И в рельсовом витье двояся, —  
Предместье, а не перепев —  
Ползут с вокзалов восвосяси  
Не с песней, а оторопев.  
Отростки ливня грязнут в гроздьях  
И долго, долго, до зари  
Кропают с кровель свой акростих,  
Пуская в рифму пузыри.

Поэзия, когда под краном  
Пустой, как цинк ведра, трюизм,  
То и тогда струя сохранна,  
Тетрадь подставлена, — струись!

\* \* \*

Быть знаменитым некрасиво.



Не это поднимает ввысь.  
Не надо заводить архива,  
Над рукописями трястись.

Цель творчества — самоотдача,  
А не шумиха, не успех.  
Позорно, ничего не знача,  
Быть притчей на устах у всех.

Но надо жить без самозванства,  
Так жить, чтобы в конце концов  
Привлечь к себе любовь пространства,  
Услышать будущего зов.

И надо оставлять пробелы  
В судьбе, а не среди бумаг,  
Места и главы жизни целой  
Отчеркивая на полях.

И окунаться в неизвестность,  
И прятать в ней свои шаги,  
Как прячется в тумане местность,  
Когда в ней не видать ни зги.

Др. по живому следу  
Пройдут твой путь за пядью пядь,  
Но пораженья от победы  
Ты сам не должен отличать.

И должен не единой долькой  
Не отступаться от лица,  
Но быть живым, живым и только,  
Живым и только до конца.

### *Памяти Демона*

Приходил по ночам  
В синеве ледника от Тамары.  
Парой крыл намечал,  
Где гудеть, где кончаться кошмару.

Не рыдал, не сплетал  
Оголенных, исхлестанных, в шрамах.  
Уцелела плита  
За оградой грузинского храма.

Как горбунья дурна,  
Под решеткою тень не кривлялась.  
У лампы зурна,  
Чуть дыша, о княжне не справлялась.

Но сверканье рвалось  
В волосах, и, как фосфор, трещали.  
И не слышал колосс,  
Как седеет Кавказ за печалью.

От окна на аршин,  
Пробирая шерстинки бурнуса,  
Клялся льдами вершин:  
Спи, подруга, – лавиной вернуса.

Борис Пастернак. Собр. соч.: В 5 т. М.,  
1989. Т. 1. С. 109, 134, 137, 220; Т. 2. С. 74.

**А.Ахматова**

*Тайны ремесла*

*1. Творчество*

Бывает так: какая-то истома;  
В ушах не умолкает бой часов;  
Вдали раскат стихающего грома.  
Неузнанных и пленных голосов  
Мне чудятся и жалобы и стоны,  
Сужается какой-то тайный круг,  
Но в этой бездне шепотов и звонов  
Встает один, все победивший звук.  
Так вокруг него непоправимо тихо,  
Что слышно, как в лесу растет трава,  
Как по земле идет с котомкой лихо...  
Но вот уже слышались слова  
И легких рифм сигнальные звоночки, –  
Тогда я начинаю понимать,  
И просто продиктованные строчки  
Ложатся в белоснежную тетрадь.

2

Мне ни к чему одические рати

И прелесть элегических затей.  
По мне, в стихах все быть должно некстати,  
Не так, как у людей.  
Когда б вы знали, из какого сора  
Растут стихи, не ведая стыда,  
Как желтый одуванчик у забора,  
Как лопухи и лебеда.  
Сердитый окрик, дегтя запах свежий,  
Таинственная плесень на стене...  
И стих уже звучит, задорен, нежен,  
На радость вам и мне.

### *Художнику*

Мне все твоя мерещится работа,  
Твои благословенные труды:  
Лип, навсегда осенних, позолота  
И синь сегодня созданной воды.

Подумай, и тончайшая дремота  
Уже ведет меня в твои сады,  
Где, каждого пугаясь поворота,  
В беспамятстве ищу твои следы.

Войду ли я под свод преображенный,  
Твоей рукою в небо превращенный,  
Чтоб остудился мой постылый жар?..

Там стану я блаженною навеки  
И, раскаленные смежая веки,  
Там снова обрету я слезный дар.

### *Конец Демона*

Словно Врубель наш вдохновенный,  
Лунный луч тот профиль чертил.  
И поведал ветер блаженный  
То, что Лермонтов утаил.

Ахматова А. Сочинения: В 2 т. Т. 1:  
Стихотворения и поэмы. М., 1987. С. 174,  
196, 217.

## М.И.Цветаева

Стихи растут, как звезды и как розы,  
Как красота — ненужная в семье.  
А на венцы и на апофеозы —  
Один ответ: — Откуда мне сие?

Мы спим — и вот, сквозь каменные плиты,  
Небесный гость в четыре лепестка.  
О мир, пойми! Певцом — во сне — открыты  
Закон звезды и формула цветка.

\* \* \*

Вскрыла жилы: неостановимо,  
Невосстановимо хлещет жизнь.  
Подставляйте миски и тарелки!  
Всякая тарелка будет — мелкой,  
Миска — плоской.  
Через край — и мимо —  
В землю черную, питать тростник.  
Невозвратно, неостановимо,  
Невосстановимо хлещет стих.

## *Поэт*

Поэт — издалека заводит речь.  
Поэта — далеко заводит речь.

Планетами, приметами... окольных  
Притч рытвинами... Между да и нет  
Он, даже разлетевшись с колокольни,  
Крюк выморочит... ибо путь комет —

Поэтов путь. Развеянные звенья  
Причинности — вот связь его! Кверх лбом —  
Отчаётся! Поэтовы затмения  
Не предугаданы календарем.

Он тот, кто смешивает карты,  
Обманывает вес и счет,  
Он тот, кто спрашивает с парты,  
Кто Канта наголову бьет,

Кто в каменном гробу Бастилий  
Как дерево в своей красе...  
Тот, чьи следы всегда простыли,  
Тот поезд, на который все

Опаздывают...  
— ибо путь комет —  
Поэтов путь — жжя, а не согревая,  
Рвя, а не возвращивая — взрыв и взлом, —  
Твоя стезя, гривастая кривая,  
Не предугадана календарем!

Цветаева М. Сочинения: В 2 т. М., 1980. Т.  
1. С. 116, 237, 317.

## **В.Берестов**

### *Портрет*

Блокада. Ночь. Забитое окно.  
Мерцающих коптилок тусклый свет.  
Из мрака возникает полотно —  
Художник пишет женщины портрет.

Она сидела, голову склоня,  
И думала в голодном полусне:  
«Вот я умру... а что-то от меня  
Останется на этом полотне».

А он писал в мерцании огня  
И думал: «На войне как на войне.  
Пусть я умру! Но что-то от меня  
Останется на этом полотне».

## **4. Концепт «творчество» в истории искусства**

«Творческий дух — основа природы человека: именно он имеет решающее значение для нашего интеллекта и эмоционального состояния», — подчеркивается в Программе ЮНЕСКО по образованию в области искусств<sup>269</sup>.

---

<sup>269</sup> Бюро информации общественности metobpі. Художественное образование [Электрон. ресурс] – Режим доступа: [unesco.org/culture/lea](http://unesco.org/culture/lea)

В связи с этим актуализируется комплексное исследование концепта «творчество» в изобразительном искусстве. *Творчество трактуется как художественный текст изобразительного искусства.*

При изыскании данного вопроса мы исходим из определения концепта: концепт — смысловое значение имени знака, то есть содержание понятия, объём которого есть предмет этого имени. Концепт — содержание понятия, то же, что и смысл. Заместительная функция концепта символична, поэтому *художественный концепт – это всегда «символ в искусстве».*

Первостепенное значение в изучении истории и теории вопроса имели труды И. Канта, Г.-В.Ф. Гегеля, Н.А. Бердяева, Ш. Бодлера, Г. Гиргинова, О. А. Кривцуна, Б.С. Мейлаха, З. Фрейда, Ф.В. Шеллинга, К.Г. Юнга и др.

В контексте философского учения о творчестве данный вопрос претерпевает различные трактовки в зависимости от историко-культурной эпохи. Характерным для современного периода стал синтез различных подходов: феноменологического, синергетического, культурологического, деятельностного, ценностно-смыслового, личностного.

Процесс творчества являет собой психически напряжённую внутреннюю деятельность, в которую вплетены рационалистические предпосылки познания предмета, а также различные психологические механизмы: чувства и эмоции, эйдетическая память, фантазия и воображение, интуиция и вдохновение, сознательное и бессознательное, эмпатическая способность.

Процесс творчества необычайно обширен. Однако в нём выявляются сферы специфического плана. К числу таких сфер относится концепт «творчество» в изобразительном искусстве.

Раскрыть особенности творческого процесса позволяет *мастерская — «творческая лаборатория художника».* Понятие «мастерская» — явление итальянского Возрождения. Трактаты итальянских мастеров искусства (Ч. Ченнини, Л. Гиберти, Л.Б. Альберти, Пьеро делла Франческа, Леонардо да Винчи, Д. Вазари и др.) дают представление о технологической составляющей процесса художественного творчества и ценный материал при исследовании работы в мастерских.

Мастерская — это обитель вдохновения художника; её стены хранят тайнства побед творца, мучительные этапы поисков идеальной художественной формы. Она является отображением потаенного мира художника, философии его жизнетворчества.

Назначение мастерской анализируется в различных аспектах на примере работ Давида Тенирса Младшего «Живописец в своей мастерской» (1641); Кошера Леона Матье «Интерьер мастерской Давида» (1814); Яна Вермера Делфтского «Аллегория живописи» (1666–1667), Гюстава Курбе «Ателье» (1855), Фредерика Базиля «Мастерская на улице Кондамин» (1870), Анри Фантен-Латура «Мастерская в Батиньоле» (1870), Пабло Пикассо «Художник и модель», Марка Шагала «Мастерская» (1910), Рауля Дюфи «Мастерская в Гавре» (1929) и др.

В картине «Мастерская на улице Кондамин» Жан Фредерик Базиль запечатлел собственную просторную студию, расположенную в Париже в районе Batignolles, являющуюся местом средоточия таких знаменитых художников как Эдуард Мане, Огюст Ренуар, Клод Моне, Эдмонд Мэйтр, а также французского писателя Эмиля Золя. Известно, что Фредерик Базиль, выходец из благополучной католической семьи банкира, помогал на первых этапах становления художников, в будущем известных как импрессионисты. Атмосфера творчества во всем: в игре на фортепиано, в разговорах обитателей мастерской, обсуждающих живописное полотно, в произведениях, уставленных по периметру комнаты. Это некое воплощение чего-то нарождающегося, предчувствие нового в мире живописи, позже именуемое «импрессионистская» революция, возникшая благодаря силам участников группы, изображенной на полотне.

Живописное произведение Жана Дезире Гюстава Курбе «Ателье» — изображение собственной мастерской художника. Картина в контексте творчества художника интересна тем, что отойдя от камерного решения своих композиций, живописец изображает себя в центре мастерской, а это значит в центре социальной жизни, где он — творец, приносящий плоды своего творчества обществу.

Своеобразен «образ мастерской» Марка Шагала, представленный в «Автопортрете с музой» («Видение»). Это процесс творческого вдохновения, тот самый момент, когда муза «посещает» художника и покровительствует его творчеству. Цветовые отношения решены таким образом, что в композиции угадывается форма песочных часов как намек на быстротечность минут наслаждения творческого полета мысли и фантазии в состоянии вдохновения.

Токболат Тогусбаев в картине «Пьедестал художника» (1985) собирает в пространстве своей мастерской приметы аульного и городского быта вокруг листа бумаги с изображением вольного бега лошадей и «мирового дерева» (комнатное растение с широкими листьями), расположенных на круглом столе в центре композиции. Женщина в красном, с лицом таинственного идола, занимается рукоделием. Ее крепкая фигура удерживает в равновесии это плотно заселенное и динамичное пространство. По диагонали от нее — спящий ребенок. В верхней части композиции — черно-белое изображение Махамбета, поэта и воина. Справа виден горный пейзаж, словно «входящий» внутрь комнаты. Слева за стеклом балконной двери стоят две женщины, в молчании вглядывающиеся в синеву небес. Тут и там видны фрагменты декоративных ковров с мотивами казахского орнамента. На маргиналиях этого сложного и прекрасного мира изображена фигура художника, который, бросая взгляд на простирающуюся перед ним картину жизни, с трепетом рисует на темном холсте светлое лицо девушки. Вот они, атрибуты искусства: семья, аул и природа внутри городской квартиры — мастерской живописца.

Исторический процесс эволюции художественного творчества обусловил переход от изображения мастерских, являвшихся своего рода «автопортретом

жизнетворчества художника», непосредственно, к самому жанру *автопортрета как творческого феномена*.

Обратимся к этимологии понятия «автопортрет». В Толковом словаре русского языка (С.И. Ожегов, Н.Ю. Шведова) находим: автопортрет — портрет, написанный с самого себя. В последующем данный термин, не найдя дальнейшего развития, был заменен термином «рефлексия» и развит в работах Ф. Аквинского, Р. Декарта, Г. Лейбница, Л. де К. Вовенарга, И. Канта, И. Фихте, С. Кьеркегора, Х.Ортега-и-Гассета, М. Мамардашвили, где главной проблемой стала личностная рефлексия.

Процесс написания автопортрета определяется желанием самопознания художником самого себя и выявление своего отношения к окружающему миру.

Автопортрет, как правило, пишется в переломные моменты в судьбе художника. Показательны в контексте истории изобразительного искусства различные грани автопортрета как рефлексии художника.

*Автопортрет — выражение представления о статусе художника и искусства в целом, об уникальности личности творца и его предназначении.* Таков «Автопортрет» Альбрехта Дюрера (1498): «Я не ремесленник, я — художник, свободный человек» — в этом концепция ренессансного автопортрета.

Ренессанс — это время энергичных и жадных до жизни всесторонних людей — «*Homo universales*», с индивидуалистическим культом, жаждой славы, чутких к красоте форм, проникнутых артистизмом, заменившем им мораль. Идеал совершенной гармонической личности художника воплощен в «Автопортрете» (1506) Рафаэля Санти — классика итальянского Ренессанса.

*Автопортрет — отражение состояния художника, его самочувствования.* Автопортрет занимает особое место в романтическом искусстве, понимается как самое «романтическое» в романтическом портрете. Свойственное романтикам увлечение автопортретным жанром было близко творчеству Отто Рунге. Немецкий художник запечатлел свой образ в групповом портрете «Мы троим» (1805). Ранний «Автопортрет с черной собакой» (1842–1844) Жана Дезире Гюстава Курбе свидетельствует о мечтательности художника, его романтическом видении мира, поскольку именно в эту эпоху пробуждается интерес к отдельной личности. Г.Курбе изображает себя, обращенным к зрителю. Но как он на него смотрит — взгляд сверху вниз отчетливо демонстрирует возвышенное состояние души художника и его мировоззренческие установки человека новых идей.

Автопортреты возникали в определенный период жизни и были как бы необходимым следствием его. Этот период жизни, как правило, имел поворотное значение в судьбе и искусстве мастера. Автопортрет возникал в «критической» ситуации: О.А.Кипренский «Автопортрет с альбомом в руках» (1823); автопортреты А.Г.Варнека, А.О.Орловского, К.П.Брюллова («Автопортрет», 1848) и др.<sup>270</sup>.

<sup>270</sup> Турчин В.С. Эпоха романтизма в России. М., 1981. С. 183 – 207.



*Автопортрет — самопознание художника.* Автопортреты Винсента ван Гога, написанные им в последние пять лет своей жизни, — пример тому. Переживая одиночество, художник все больше погружается в мир собственных размышлений, тем самым заполняя недостатки общения с окружающими «беседами с самим собой». Единственным собеседником, помимо самого себя, был брат Тео. В одном из своих писем к брату Винсент ван Гог скажет о своем «Автопортрете» (1889): «...мой портрет... я надеюсь, ты увидишь, что лицо мое умиротвореннее, хотя мне кажется, что мой образ неуловим»<sup>271</sup>.

*Автопортрет — выражение творческого кредо.* Эжен Делакруа, глава европейского романтизма, в своем автопортрете (1837), говоря словами Ш. Бодлера, передал «поразительную силу гения, неисчерпаемого в своем новаторстве»<sup>272</sup>.

*Автопортрет — неотделимая составляющая житнетворчества художника.* Философский автопортрет «Размышление» казахстанского художника Ерлана Айтнуарова своего рода осознание смысла своего бытия. Его размышления всецело сопряжены с историей народа, национальным духом, он ощущает себя частью этноса. Вдумчивый взгляд будто бы пытается проникнуть в смысл своего предназначения, отыскать вопросы, касающиеся осмысления художником роли своего творчества.

*Автопортрет — проявление вдохновенной деятельности художника.* Это ощущение пронизывает творческие работы В.Э. Борисова-Мусатова («Автопортрет с сестрой», 1898), Н.С. Гончаровой («Автопортрет с желтыми лилиями», 1907), Марка Шагала («Автопортрет», 1908) и др.

*Автопортрет — личностная рефлексия художника.* Замечательна лучшая, по мнению современников, картина Виктора Попкова «Работа окончена» (1972). Действительно, в ней найдена точная интонация в передаче духовного состояния человека как бы на одной пронзительной ноте. Это некий автопортрет художника, в котором передано состояние творца по завершении работы. Мастер изобразил себя в забытии, в тяжелом тревожном сне, обессиленным от работы. Мертвенные серо-зеленые «тающие» цвета городского пейзажа, разбиваемые зыбкими светло-желтыми цветами огней, создают тревожное ощущение. Нервно-экспрессивный протяженный мазок в небе, в зданиях и на улице наполняет портрет-картину «осозанием» тревоги, повисшей в ночном мире. Удивительное чувство незащищенности дополняется чувством одиночества. Данный автопортрет — личная рефлексия художника, размышление о хрупкости человека, противостоящего бездонному миру.

Итак, автопортрет — *внутреннее освобождение художника*, которым разрешается потребность творческой индивидуальности «в исповеди», желание поделиться глубоким переживанием, ярким впечатлением,

---

<sup>271</sup> Pascal Bonafoux. Van Gogh: Self Portraits with accompanying letters from Vincent to his brother Theo/ Translated by Daniel Simon. Paris. 1989. С. 107.

<sup>272</sup> Бодлер Ш. Об искусстве / Пер. с фр. Н. Столяровой, Л. Липман. М. 1986. С. 19.

многозначительной идеей.

На основе исследований в области теоретической и эмпирической истории искусства, психологии художественного творчества можно резюмировать: проблема осмысления концепта «творчество» в изобразительном искусстве является перспективным изысканием в современном искусствоведении и теории творчества.

## **5. Психология романтического автопортрета в изобразительном творчестве**

*Познай самого себя — это хороший философский совет, но ему гораздо труднее следовать...*

Т.Готье

*Более наблюдать самого себя при всех случаях, особенно при всех примечательных явлениях, при переменах в образе мыслей и чувствования.*

А.Зиновьев

Преимущественное развитие портрета в романтизме первой трети XIX века связано с тем повышенным интересом, который испытывали художники к отдельной человеческой личности, к непосредственному ее изображению вне каких-либо профессиональных и социальных рамок. Вместе с тем характер распространения романтического портрета в русском обществе был связан и с пониманием важности задач портретного искусства. Портрет был памятью об определенном человеке, помогал сохранить для потомства его черты.

Для романтизма была важна проблема идеала. Именно в свете романтического идеала формируется тип человека, интересного «своим духовным обликом»: «портрет—характер» в романтическом искусстве имеет идеальный характер. Образ художника как субъекта творчества доминировал в романтическом портрете и породил особый жанр автопортрета. Проблема романтического автопортрета в поэтике романтизма разработана сравнительно мало (А.Н.Бенуа, В.С.Турчин, Н.Н.Калитина). Поэтому представляется важным выделить основные линии этой проблематики. Прежде всего отметим тот факт, что появление жанра автопортрета симптоматично для романтического искусства с его культом художника, с утверждением личности художника и его культурного кредо. Романтический автопортрет никогда не фиксировал точно внешность художника; его задачи иные — показать настроение человека, его духовное самочувствие в наиболее сложные моменты жизни — в период подъема (О.Кипренский «Автопортрет в розовом шейном платке», 1808) или спада душевных сил (К.Брюллов «Автопортрет», 1848). Эмоциональная концепция автопортрета, его «эмпирическая психология» усиливалась живописно-пластическими приемами: укрупнением деталей, их выделением путем цветового и фактурного контраста, необычным освещением, таинственным романтическим «сфумато», свободой мазка. Особенно часто романтики прибегали к условному приему увеличения масштабов фигуры и головы в границах холста.

Романтический портрет — это, как правило, портрет «в натуре». Вместе с тем каждый новый портрет, скажем О.Кипренского, не похож на предыдущие. Множественность образов художника в искусстве связана с замыслом «плюралистичности», многогранности личности в романтизме, вечным стремлением к идеальному и бесконечному. Вероятно, поэтому, автопортреты романтиков часто интуитивно складываются в серию, своего рода, «портрет-биографию». Временное начало, которое растянулось в автопортретах, «портрет-биография» сводил к одному образу, который может «раскрыть человека, живущего длящейся жизнью, чувствующего, думающего»<sup>273</sup>.

Глубинное свойство образа человека эпохи романтизма — его духовная утраченность, особая «недосказанность» (К.Брюллов «Портрет Н.Кукольника»; Э.Делакруа «Портрет Ф.Шопена»). Атмосфера незавершенности образа определялась самой действительностью — человек мучился проблемами, искал смысл жизни, идеал в творчестве.

Иллюстрация к теоретическому рассуждению.

...Уже много месяцев в больших окнах мастерской знаменитого Карла Брюллова, глядящих на Неву, не видно вечерами света. Уже семь долгих месяцев художник прикован к постели изнурительной болезнью. В борьбе с недугом прошли томительные дни петербургской осени, когда серый сумрак недвижно висит над городом и коротенький день кажется малым мгновением между бесконечно длинными ночами. Болезнь вынуждала к уединению. Уединение вело к сосредоточенности. Брюллов той зимой 1848 года мало говорил и много размышлял. В этом году минет сорок девятый, последний перед полувековым юбилеем, год его жизни. Он еще не знает, что путь его близок к концу, что отведенного ему времени осталось так немного. Но прожито уже почти столетие, а провидение, послав болезнь, как будто позаботилось о том, чтобы предоставить возможность для осмысления прошедшего. В воображении вставали картины былого, услужливая память воскрешала мельчайшие подробности эпизодов далекого детства, академических лет, жизни в благословенной Италии.

С весенним прибавлением дня недуг стал отступать. В тот апрельский день, когда Брюллову впервые позволили встать с постели, он нетвердыми шагами подошел к большому зеркалу. Устало опустился в вольтеровское кресло, что стояло в спальне против трюмо. В первое мгновение лицо, глянувшее на него из пустой зеркальной глубины, показалось совсем чужим. И не только потому, что болезнь обострила черты, покрыла лицо синеватой бледностью. Удивительнее было другое: казалось, исчез покров обыденности, спала маска ровной безразличной светскости — наедине с самим с собой это было излишне. Обнажились и резко проступили следы уединенных размышлений, напряженной духовной жизни многих одиноких дней<sup>274</sup>. «Брюллов потребовал мольберт, картон, наметил на картине асфальтом свою голову и просил Корицкому

---

<sup>273</sup> Турчин В. Эпоха романтизма в России. К истории русского искусства первой трети XIX столетия. М., 1981. С. 206.

<sup>274</sup> Леонтьева Г.К. Карл Брюллов (Жизнь в искусстве). Л., 1983. С. 3, 4.

приготовить к следующему утру палитру... Впоследствии я узнал от самого Брюллова, что он употребил на использование своего портрета два часа», — вспоминал М.Железнов<sup>275</sup>.

Рассказ Железнова вносит существенные поправки в получившую большое распространение легенду о том, что автопортрет был создан Брюлловым в 3/4 часа (Л.М.Жемчужников), без всякой предварительной разработки.

Так родилось одно из самых главных произведений Брюллова.

Автопортрет, написанный во время болезни, — подлинная биография художника, трагически сознающего силу и вместе с тем ограниченность осуществления своих творческих возможностей. В устало откинувшейся на спинку кресла фигуре остро ощущается не столько болезненное состояние, сколько бесконечное душевное изнеможение. Разметавшиеся пряди золотистых волос как бы создают вокруг головы ореол драматизма. Уголок воротника белой рубашки светлым пятном выделяется на общем фоне цветовой гаммы, подчеркивая заострившиеся черты лица художника. Горечью полна душа художника, но еще чувствуется в его облике неустанная устремленность его творческой природы. Поэтому такая напряженность во взгляде его глубоко запавших синих глаз, так нервно бьется пульс в опущенной руке. Сделав карандашом эскизы для живописного автопортрета, художник шел от первых беглых наблюдений к осложнению и углублению раскрытия интенсивной внутренней жизни. Образную выразительность портрета усилил горячий колорит, взятый в предельной светосиле. Золотисто-теплое излучение подмалевка создало свето-воздушную среду, в которой рельефно проступают голова и руки. Широкие, свободные мазки, уверенно лепящие форму, вызывают впечатление мгновности исполнения.

Автопортрет получил глубоко философский смысл: «Мою жизнь можно уподобить свече, которую жгли с двух концов и по середине держали калеными клещами», — говорил художник. Но это не просто портрет художника, написанный им самим с гениальной виртуозностью. В пристрастном разговоре с самим собой он как будто подводит итог творческих исканий, размышлений, собственной творческой жизни. Больше того: кажется, что глядя на себя, он видит сквозь собственные черты свое поколение.

Внутреннее напряжение и безграничная усталость, возвышенное благородство и горечь разочарования, сила духа и смирение — все это многообразие психологии чувств схвачено брюлловской кистью, «из глубины душевных сил».

## **6. Любовь и творчество**

Обостренное чувство любви к миру и к женщине на протяжении столетий и по настоящее время находится в центре внимания исследовательской

---

<sup>275</sup> Железнов М.И. Избранные письма К.П.Брюллова. Женева, 1867. С. 23; Цит по кн.: Ацаркина Э.Н. К.П.Брюллов. Жизнь и творчество. М., 1963. С. 243.

деятельности и отражается в работах прославленных мастеров изобразительного искусства.

Обычно проводят параллель между личной жизнью художника и его творчеством, не видя точек соприкосновения этих двух взаимовлияющих сфер. Названная проблема, предполагающая изучение личности художника не только в рамках творческого процесса, но и за пределами искусства как человека со своей самобытной судьбой, образом жизни, постоянно уходила из поля зрения исследователей. Всевозможные «увлечения» художника, его возлюбленные в обыденной жизни оставались уделом либо эпистолярного наследия, либо мемуарной литературы. Однако решающим фактором, влияющим на формирование эстетического вкуса, мировоззрения, творческого видения становится личная жизнь художника (или ее отсутствие).

Роль феномена любви в творческой деятельности художника, влияние ее на мотивацию выбора сюжета, на формирование своеобразия художника предполагает изучение скрытых, но прочных форм сопряженности творческого дара художника и его личной жизни, — большая философская и психологическая проблема. Исследовательский интерес усиливается тем, что творческий процесс не является изолированной, замкнутой сферой, а составляет единое целое с жизненным процессом деятеля искусства. Творческая и бытийная активности художника сопряжены с целями одного типа: создание произведения искусства, изобретения благоприятных для этого условий, способствующих художественному открытию.

Зачастую феномен любви является отправной точкой творчества; испытанные переживания и эмоции художника — стимул для создания произведения искусства. Полагаем, что тему любви как мотивацию художественного творчества необходимо рассматривать многосторонне.

Одна из граней этой темы: *любовь — источник вдохновения.*

Обратимся к житнетворчеству Марка Шагала (1887 – 1985), одного из самых известных представителей авангарда в искусстве XX века. Свою главную живописную натуру, единственную музу, благодаря которой был создан знаменитый «летающий» образ, Беллу Розенфельд художник будет писать в течение многих лет и после ее смерти. В присутствии своей возлюбленной М.Шагал испытывал невиданное чувство невесомости, отрыва от реальности, парения и покоя, что вдохновило его на создание глубоко метафоричных произведений, изображающих их вместе безмятежно парящих в небе – это их совместный с Беллой полет, их ликование любви – метафора достигнутой свободы, обретенного счастья («День рождения», «Над городом», «Прогулка») <sup>276</sup>.

Черты возлюбленной художника узнаваемы в лицах почти всех изображенных им женских персонажей: «Голубые любовники», «Розовые любовники», «Серые любовники» — лики всех персонажей имеют определенную схожесть, прообразом для которых послужили Белла и сам

---

<sup>276</sup> Золотарева Л.Р. История искусств. «Художественная картина мира». Караганда. 1996. С. 56.

художник. Само чувство любви предстает в изумительном дивном облике, что воспринимается как подлинное поэтическое откровение. В «Зеленых любовниках» тончайшие оттенки синего, розового и зеленого пронизаны светом, он как бы струится изнутри. Вся цветовая гамма составляет «поэтическое сердце картины».

Таким образом, *возлюбленная была источником вдохновения для художника и самых поэтических созданных им образов, «любовным архетипом» персонажей всех последующих работ.*

*Женщину как первообраз — «любовный архетип»* мы можем рассмотреть на примере творчества выдающегося австрийского живописца конца XIX – начала XX века Густава Климта (1862 – 1918); из картины в картину он переносит один и тот же образ женщины. Преодолевая консерватизм официального искусства, Г.Климт смог создать свой индивидуальный, ни с кем несравнимый художественный стиль, вызывая повышенный интерес публики.

Основной темой его творчества были характерные женские образы, откровенная чувственность и сознание собственной притягательности которых не только пленяет, но и поражает своей прямоотой, абсолютно не свойственной тому времени. Основываясь на фрейдовскую символику, художник пытался представить чувственность как освобождающую силу, контрастирующую с научным знанием и его ограниченным детерминизмом. В мнимой пассивности его женщин неизменно присутствует что-то роковое, судьбоносное.

Но кто является прообразом, чьи черты мастер придает всем героиням своих творений. О жизненных фактах Г.Климта не сохранилось достоверной информации; он не был публичным человеком, а свою личную жизнь держал в тайне. «Кто желает что-нибудь обо мне знать..., должен пристально разглядеть мои картины»<sup>277</sup>. Есть предположение, что эта женщина Эмилия Флеге, знакомство с которой произошло в начале 1890-х годов<sup>278</sup>.

Возможно, лик возлюбленной художника отложился в его подсознании, как идеал женской красоты, став архетипичным для всех созданных художником образов. Следовательно, реализовывая свой творческий потенциал, мастер бессознательно воспроизводит этот архетип в своем творчестве.

В изобразительной деятельности некоторых художников один и тот же поэтический образ переходит из одной картины в другую. Так, в творчестве Виктора Борисова-Мусатова (1870 – 1905) *возлюбленная предстает как поэтическая спутница произведений.*

Задумчиво-печальное выражение одухотворенного лица «мусатовской» девушки, ее образ стал почти нарицательным. Главная муза художника, его

---

<sup>277</sup> Климт Густав [Электрон. ресурс]. — Режим доступа: [https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%BB%D0%B8%D0%BC%D1%82\\_%D0%93%D1%83%D1%81%D1%82%D0%B0%D0%B2](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%BB%D0%B8%D0%BC%D1%82_%D0%93%D1%83%D1%81%D1%82%D0%B0%D0%B2)

<sup>278</sup> Жиль Нере. Густав Климт. Д. 2000. С. 17.

супруга Елена Александрова, хрупкая и необыкновенно чуткая с печальными большими глазами, напоминая художнику мадонн Сандро Боттичелли, способствовала обретению художником душевной гармонии. Картины Борисова-Мусатова — особая форма его своеобразной мечты, в которых художник создавал мир красоты и поэзии, полагая, что именно они могут сделать человека счастливым («Спящая девушка», «Дама», «Последний луч»). По этой причине проникновенный меланхоличный образ Елены, так горячо любимой художником, присутствует во всех портретных работах мастера. «Некоторые лица имеют ясно земные черты, и в то же время все они не реальны, не портретны. Все они странно изменены, как изменяется действительность во сне или воспоминаниях», — так рассуждает друг В.Э. Борисова-Мусатова и его первый биограф, писатель и искусствовед Владимир Константинович Станюкович.

В житнетворчестве Карла Павловича Брюллова (1799 – 1852) *предметом любования, страстности* была Юлия Павловна Самойлова, ставшая для него идеалом, покорила художника своей независимой натурой и красотой. Ее лицо почти на всех картинах мастера: «подчинение единому канону красоты ведет к похожести героев самых различных произведений»<sup>279</sup>. Воспевая образ возлюбленной, К.Брюллов создает шедевры русского искусства. В картине «Последний день Помпеи» Ю.Самойлова изображена трижды: с кувшином на голове, упавшей на землю и виде матери, прижимающей к себе дочерей. Однако, Ю.Самойлова для художника не только объект поклонения, но и стимул в творчестве: презрев мнение света, графиня протягивает руку помощи в трудный для К.Брюллова жизненный период. В благодарность за самоотверженный поступок своей возлюбленной Брюллов создает несколько парадных портретов графини. «Портрет Ю.П.Самойловой с Джованниной Пачини и арапкой» и «Портрет графини Юлии Павловны Самойловой, удаляющейся с бала с приемной дочерью Амацилией Пачини» образуют своего рода диптих, посвященной знаменитой красавице. В картинах красота Ю.Самойловой в самом расцвете, ее облик полон чувства собственного достоинства, гордости, торжества, в то время как остальные персонажи служат для нее лишь фоном. «Брюллову удалось, вероятно, благодаря особенному его отношению к изображаемому лицу выразить столько огня и страсти, что при взгляде на нее, сразу становится ясной «сатанинская» прелесть его модели»<sup>280</sup>.

Юлия Самойлова на протяжении всей творческой биографии К.Брюллова играет определенную роль в ее эволюции: *возлюбленная вдохновляет и побуждает к созданию произведений искусства*.

Более двадцати пяти раз яркий представитель экспрессионизма Амедео Модильяни (1884 – 1920) изображает главную женщину своей жизни и творчества Жанну Эбютерн. Сдержанно, но удивительно верно художник передает эмоциональное состояние модели, ее внутренний драматизм. Вопреки решительному противодействию родителей девятнадцатилетняя

<sup>279</sup> Леонтьева Г.К. Карл Брюллов. Л., 1976. С. 66.

<sup>280</sup> Леонтьева Г.К... С. 80.

Жанна разделяет с художником все тяготы его нелегкой жизни; для Модильяни она – воплощение благородного достоинства и духовной красоты, центральная модель в его творчестве. «Есть что-то избыточно личное в портретах Жанны Эбютерн, особая душевная распахнутость, черты, которые дозволено видеть лишь одному человеку в особые минуты»<sup>281</sup>. С огромной любовью и восхищением Модильяни передает образ возлюбленной в ее многочисленных портретах, характерной особенностью которых является вытянутая шея — знак гордости, возвышенности, вместе с тем смирения. В миндалевидных глазах любовь смешивается с отчаянием, ощущается предчувствие неизбежной катастрофы, ведь Модильяни был неизлечимо болен<sup>282</sup>.

На примере творчества Пабло Пикассо, неразрывная связь любовной привязанности и художественного стиля которого легко прослеживается, мы можем заявить о том, что *любовь влияет на творческое своеобразие*. Так, под влиянием супруги Ольги Хохловой, кубистическая манера письма, свойственная художнику для того периода творчества, сменяется классической, а олицетворяющую сюрреализм Франсуазу Жило смещает Жаклин Рок, царствующую в живописи художника последних лет — период абстрактного искусства. Таким образом, со сменой «музы» наступает новый этап в художественной деятельности Пикассо и наоборот, возлюбленная является отражением и воплощением новых творческих исканий художника.

Связь с художницей и профессиональным фотографом Дорой Маар (их знакомство состоялось в 1936 году) для художника также не прошла бесследно. Дора внесла огромный вклад в исследовательский фонд, увековечив динамику создания всемирно признанного шедевра «Герника» (включая многочисленные этюды), над которым Пикассо работает в это время<sup>283</sup>.

Известная немецкая художница, спутница жизни Василия Кандинского (1866 – 1944) Габриэле Мюнтер сохранила большую коллекцию, дающую представление о настроениях, творчестве и жизни не только своего любимого человека, но и многих деятелей авангардного искусства в Германии начала XX века. Она причастна к организации выставки «Габриэле Мюнтер — годы с Василием Кандинским» в Мюнхене в музее Ленбаххаус, в которой богатое эпистолярное наследие, документы, полотна, эскизы и фотографии в период с 1902 по 1914 годы (годы их совместной жизни), рассказывают о жизнетворчестве Василия Кандинского.

Следует сказать, что многие идеи, композиции и пейзажи, нашедшие отражение на полотнах и рисунках В.Кандинского, были выполнены гораздо позже с фотографий, сделанных именно Габриэле Мюнтер во время многочисленных совместных поездок за границу.

---

<sup>281</sup> Жанна и Амедео [Электрон. ресурс]. — Режим доступа: <http://www.ug.ru/archive/102>

<sup>282</sup> Виленкин В.Я. Амедео Модильяни. М., 1989. С. 133.

<sup>283</sup> Пенроуз Роланд. Пикассо. М., 1999. С. 136.



Итак, благодаря любви и порой самоотверженности спутницы жизни художника сохранено многообразное творческое, документальное и эпистолярное наследие. Возлюбленная оказалась не только музой, но и *хранительницей его памяти — творчества.*

Другая грань любви: *«опора» в жизнетворчестве — стимул художественной деятельности.* Возлюбленная является неотъемлемой частью на пути становления художника, ограждая от бытийных трудностей, тем самым предоставив мастеру возможность сконцентрироваться исключительно на творчестве.

Художественное становление порой немислимо без поддержки, влияния или опекуинства. Для Сальвадора Дали (1904 – 1989) союз с практичной Гала в творческом и бытийном плане оказался идеальным: «Утром Сальвадор совершает ошибки, а во второй половине дня я их исправляю», — говорила Гала. Супруга держала художника под финансовым и творческим прессом, настояла на том, чтобы Дали занимался не только картинами и рекламой, но и прикладным искусством: разрабатывал модели шляпок, пепельниц, оформлял витрины магазинов. В свою очередь, Гала взяла на себя все бытовые трудности: совмещала в себе должности секретаря, менеджера, продюсера; именно она увела Дали из-под эстетического контроля А.Бретона и других сюрреалистов.

Следовательно, в тандеме с супругой создается империя «Дали» — Гала переводит талантливость Дали на высший уровень — гениальность.

Гала как создатель, идейный вдохновитель, жизненная опора самого известного представителя сюрреализма Сальвадора Дали сыграла решающую роль в его творчестве, а значит и в авангардном искусстве.

Таким образом, проявление любви как составной части в создании произведения искусства выражено разносторонне и разнообразно.

Выявление роли любви как источника мотивации в художественном творчестве и определение роли возлюбленной в жизнетворчестве художника позволяет резюмировать: любовь, возлюбленная — это

- стимул для творчества;
- любовный архетип, первообраз;
- поэтический спутник творения;
- источник вдохновения, муза;
- предмет любования, страстности;
- «опора» в жизнетворчестве;
- хранительница его памяти – творчества.

### *Контрольные вопросы*

1. Творчество как тема истории художественной культуры
2. Творческая личность эпохи Ренессанса в контексте «Эстетических фрагментов» Ф.Петрарки
3. Художник и творчество в зарубежной новелле
4. Проблема творчества в поэзии

5. Концепт «творчество» в истории искусства
6. Психология романтического автопортрета в изобразительном творчестве
7. Любовь и творчество



## РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

### Раздел 1. Учебные издания

1. Авдулова Т.П. Психология игры: современный подход: Учеб. пособие для вузов. — М.: Академия, 2009. — 203 с., ил., табл.
2. Бабаева Ю.Д. Психология одаренности детей и подростков: Учеб. пособие для вузов / Под ред. Н.С. Лейтеса. — М.: Academia, 2000. — 332 с.
3. Басин Е.Я., Крутоус В.П. Философская эстетика и психология искусства: Учеб. пособие. — М.: Гардарики, 2007. — 287 с.
4. Баушев В.Н. Психология восприятия зрительной информации: Учеб. пособие. — Ленинград: МИПК ЛИТМО, 1990. — 27 с., ил.
5. Борзенкова И. В. Психология творчества: Учеб. пособие. — Курск: Изд-во РОСИ, 2002. — 68 с.
6. Бычков В.В. Эстетика: Учебник для вузов. — М.: Академ. Проект, 2009. — 452 с. — (Gaudeamus).
7. Гарифуллин Р.Р. Психология художественного творчества: Учеб. пособие. — М.: Ин-т общегуманитар. исслед., 2004. — 139 с.
8. Гиппенрейтер Ю.Б. Введение в общую психологию: Учеб. пособие для вузов. — М.: АСТ, 2013. — 351 с.
9. Глушко В. П., Старцев А.В. Школа гениальности: Учеб. пособие по эвристике. — Алматы: Дәуір, 2005. — 592 с.
10. Громов Е.С. Природа художественного творчества: Кн. для учителя. — М.: Просвещение, 1986. — 237с.
11. Гуревич П.С. Психоанализ: Учеб. пособие. — М.: ЮНИТИ, 2007. — 479 с.
12. Гуревич П.С. Философская антропология: Учеб. пособие. — М.: Вестник, 1997. — 443 с. (Серия «Universa»).
13. Деркач А.А. Развитие Я-концепции руководителя в управленческой деятельности: Учеб.-метод. пособие. — М.: Рос. акад. гос. службы при Президенте РФ, Моск. открытый соц. ун-т, 2001. — 39 с.
14. Ермолаева-Томина Л.Б. Психология художественного творчества: Учеб. пособие для вузов. — М.: Акад. Проект, 2003. — 302 с., ил. (Gaudeamus).
15. Ждан А.Н. История психологии от античности до наших дней: Учеб. для вузов. — М.: Акад. Проект: Трикста, 2012. — 586с. (Gaudeamus).
16. Жұмасова К.С. Психология: Учеб.пособие. — Астана: Фолиант, 2010. — 296 с.
17. Зейгарник Б.В. Теории личности в зарубежной психологии: Учеб. пособие для вузов — М.: Изд-во МГУ, 1982. — 128 с.

18. Золотарева Л.Р. Психология художественного творчества: Учеб.пособие для вузов. — Караганда: Изд-во КарГУ, 2001. — 396 с., табл., ил.
19. Золотарева Л. Р. Психология художественного творчества: Электрон. учеб. — Караганда: Изд-во КарГУ, 2006. Свид. о гос. рег. №324 от 12.09.2006.
20. Золотарева Л.Р. Психология художественного творчества: Курс лекций на электрон. носителе — Караганда: КарГУ, 2010. Авт. договор №6721 от 2010.
21. Ильин Е.П. Психология индивидуальных различий: Учеб. пособие для вузов. — СПб.: Питер, 2011. — 700 с., ил., табл.
22. История психологии. XX век / Под ред. П.Я. Гальперина, А.Н. Ждан. — М.: Академ. Проект. — Екатеринбург: Деловая кн., 2005. — 829с.
23. Козырева А.Ю. Лекции по педагогике и психологии творчества. — Пенза: Науч.-метод. центр Пензен. гор. отд. образования, 1994. — 344 с.
24. Кривцун О.А. Эстетика: Учебник. — М.: Аспект Пресс, 2001. — 434 с. (Разделы VI «Психология искусства», VII «Художник»).
25. Лурия А.Р. Основы нейропсихологии: Учеб. пособие для вузов. — М.: Academia, 2004. — 380 с. (Classicus).
26. Марцинковская Т.Д. История психологии: Учеб. для вузов. — М.: Академия, 2015. — 543 с.
27. Мелхорн Г., Мелхорн Х.Г. Гениями не рождаются: Общество и способности человека: Кн. для учителя / Пер. с нем. Г. В. Яцковской. — М.: Просвещение, 1989. — 159 с.
28. Николаенко Н.Н. Психология творчества: Учеб. пособие. — М.: Речь, 2005. — 208 с.
29. Овчинников В.Ф. Творческая личность в контексте русской культуры: Учеб. пособие. — Калининград: КГУ, 1994. — 86 с.
30. Орлова С.Н. Психология. Креативная психопедагогика: Учеб. пособие. — Красноярск: СибГТУ, 2009. — 116 с., ил.
31. Пендикова И.Г. Архетип и символ в рекламе: Учеб. пособие для вузов. — М.: ЮНИТИ, 2008. — 302 с.
32. Петрушин В.И. Психология и педагогика художественного творчества: Учеб. пособие для вузов. — М.: Академ. Проект, 2008. — 490 с.
33. Психология индивидуальных различий: Хрестоматия / Под ред. Ю.Б. Гиппенрейтер, В.Я. Романова. — М.: АСТ: Астрель, 2008. — 715 с., ил., табл.
34. Психология художественного творчества: Хрестоматия / Сост. К.В.Сельченко. — Минск: Харвест, 1999. — 752 с.
35. Рождественская И.В. Психология художественного творчества: Учеб. пособие. — СПб.: СПбГУ, 1995. — 270с.

36. Синкевич И.А. Психология художественного творчества: Учеб. пособие. — Мурманск: Мурманск. гос. пед. ун-т, 2008. — 237 с., ил.
37. Сорокин Б.Ф. Философия и психология творчества: Науч.-метод. пособие для аспирантов и молодых преподавателей. — Орел: Орл.гос. ун-т, 2000. — 104 с.
38. Тихомиров О.К. Психология мышления: Учеб. пособие для вузов. — М.: Академия, 2008. — 287с., ил. (Classicus).
39. Хрестоматия по психологии художественного творчества / Ред. и сост. А.А.Гройсман. — М.: Магистр, 1998.— 200 с.
40. Щадрин Н.С. Психология личности: Учеб.пособие. — Павлодар: Кереку, 2009. — 72 с.
41. Чернецкая Н.И. Психология творчества: Учеб. пособие. — Иркутск: Изд-во Иркут. гос. ун-та, 2010. — 197 с., ил.
42. Ярошевский М.Г. История психологии, от античности до середины XX века: Учеб. пособие для вузов. — М.: Академия, 1997. — 409 с.

**Раздел 2. Художественное творчество как философско-эстетическая и психологическая проблема (общетеоретические труды)**

43. Абульханова-Славская К.А. Деятельность и психология личности. — М.: Наука, 1980. — 335 с.
44. Аксенова О.В., Алешня С.В., Бушуев Н.Н. Философия творчества: Моногр. / Под общ. ред. А.Н. Лоцилина, Н.П. Францужовой. — М.: РФО, 2002. — 142 с.
45. Басин Е.Я. Психология художественного творчества. — М.: Знание, 1985. — 64 с.
46. Берхин Н.Б. Общие проблемы психологии искусства. — М.: Знание, 1981. — 64 с.
47. Бердяев Н.А. Философия творчества, культуры и искусства: В 2 т. / Сост., примеч. Р.А.Гальцева. — М.: Искусство, 1994. Т 1. — 287 с.
48. Боров Ю. Б. Эстетика. — М.: Политиздат, 1988. — 496с.
49. Боров Ю.Б. Эстетика: Отношение к действительности. Творчество. Произведения. Природа. Природа и виды искусства. Художественный процесс. Обращение с искусством. — М.: Русь – Олимп, 2005. — 829 с.
50. Бранский В.П. Искусство и философия: Роль философии в формировании и восприятии художеств. произведения на примере истории живописи. — Калининград: Янтар. сказ, 1999. — 703 с.
51. Величковский Б.М. Современная когнитивная психология. — М.: Прогресс, 1987. — 357с.
52. Выготский Л.С. Психология искусства. — М.: Искусство, 1986. — 576 с.

53. Гадамер Е.Г. Актуальность прекрасного /Пер. с нем. А.В.Лаврухина — М.: Искусство, 1991. — 366 с.
54. Гегель Г.-В.Ф. Эстетика: В 4 т. — М.: Искусство, 1968. —Т. 1. — 312 с.
55. Гройсман А.Л. Психология: личность, творчество, регуляция состояний. — М.: Издат. дом Магистр-Пресс, 1998. — 436 с.
56. Давыдова Г.А. Творчество и диалектика. — М.: Наука, 1976. — 175 с.
57. Золотарева Л.Р. Культурно-образовательные аспекты курса «Психология художественного творчества» // Современные технологии обучения – основа профессиональной подготовки: Сб. науч. тр. — Караганда: Изд-во КарГУ, 2000. — С. 113 – 122.
58. Золотарева Л.Р. Научно-педагогическое обоснование содержания учебника «Психология художественного творчества» в структуре гуманитарного образования // Учебник третьего тысячелетия: создание, издание и распространение: Материалы III междунар. науч-практ. конф. — Алматы: Атамура, 2003. — С. 298 – 302.
59. Искусствознание и психология художественного творчества: Сб. ст. ВНИИ искусствознания / Отв. ред. А.Я.Зись, М.Г. Ярошевский. — М.: Наука, 1988. — 350 с.
60. История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Т. 1. Античность, средние века, Возрождение. — М.: Акад. худож. СССР, 1962. — 682 с.
61. Каган М.С. Эстетика как философская наука. — СПб.: ТО-ОТК Петролис, 1997. — 544 с.
62. Коллингвуд Р.Д. Принципы искусства: Теория эстетики. Теория воображения. Теория искусства / Пер. с англ. А.Г. Ракина. — М: Яз. рус. культуры, 1999. — 325 с.
63. Колумбаев Б.Е. Третий человек: (поиск, установление, преодоление человеческого в человеке). — Алма-Ата: Казахстан, 1992. — 272 с.
64. Лилов А. Природа художественного творчества / Пер. с болг. — М.: Искусство, 1981. — 479 с.
65. Лотман Ю.М. Об искусстве. — СПб.: Искусство, 2000. — 704 с.
66. Лотман Ю.М. Семиосфера: Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров: Ст. Исслед. Заметки. — СПб.: Искусство-СПБ, 2004. — 703 с.
67. Лук А.Н. Психология творчества. — М.: Наука, 1978. — 127 с.
68. Марциновская Т.Д., Ярошевский М.Г. 50 выдающихся психологов мира. — М.: Межд. пед. академия, 1995. — 192 с.
69. Мастера искусства об искусстве: В 7 т. — М.: Искусство, 1967. — Т. 4. — 750 с.
70. Моляко В.А. Психология творческой деятельности. — М.: Знание, 1978. — 46 с.
71. Пекелис В.Д. Твои возможности, человек! — М.: URSS: Ленанд, 2015. — 306 с., ил.

72. Печчеи Аурелио. Человеческие качества / Пер. с англ. О.В. Захаровой; общ. ред. и вст. ст. Д.М. Гвишиани. — М.: Прогресс, 1985. — 312 с.
73. Праздников Г.А. Процесс художественного творчества. — Л.: Знание, 1977. — 40 с.
74. Пономарев Я.А. Психология творчества. — М.: Наука, 1976. — 302 с., ил., табл.
75. Пономарев Я.А. Психология творения. — М.: Моск. психол.-соц. ин-т; Воронеж: МОДЭК, 1999. — 475 с., ил.
76. Семашко И.И. 100 великих женщин. — М.: Вече, 2001. — 576 с.
77. Семиотика и художественное творчество: Сб. статей / Отв. ред. Ю.Я. Барабаш. — М.: Наука, 1977. — 368 с.
78. Тейяр де Шарден П. Феномен человека / Пер. с фр. — М.: Изд-во АСТ, 2012. — 381 с.
79. Шиллер Ф. Письма об эстетическом воспитании человека // Идеи эстетического воспитания. Антология: В 2 т. / Сост. В.П. Шестаков. — М.: Искусство, 1973. — Т. 2. — 368 с., ил.
80. Якобсон П.М. Психология художественного творчества. — М.: Знание, 1971. — 48 с.

### **Раздел 3. Художественное творчество в теории психоанализа**

81. Бассин Ф.В. Проблема «бессознательного»: (О неосознаваемых формах высш. нервной деятельности) / Акад. мед. наук СССР. — М.: Медицина, 1968. — 468 с.
82. Бессознательное: дискуссия продолжается: Сб. ст. / Под общ. ред. А. Прангишвили. — М.: Прогресс, 1989. — 373 с.
83. Гартман Э. Сущность мирового процесса, или философия бессознательного: бессознательное в явлениях телесной и духовной жизни / Пер., предисл. и введ. А.А. Козлова. — М.: ЛЕНАНД, 2014. — 321 с.
84. Грановская Р.М. Психология в примерах. — СПб.: Речь, 2007. — 256 с.
85. Левчук Л.Т. Психоанализ и художественное творчество. — Киев: Вища шк., 1980. — 160 с.
86. Поройков С.Ю. Архетипические психологические типы. — М.: ИНФРА-М, 2011. — 597 с., ил.
87. Психоанализ и искусство: Сб. ст. / Сост. Е.А. Спиркина. — М.: Когито-Центр, 2011. — 183 с.
88. Рансьер Ж. Эстетическое бессознательное / Сост. и пер. с фр. В.Е. Лапицкого. — СПб.: Machina, 2004. — 126 с.
89. Фернандес Д. Дерево до корней: Психоанализ творчества / Пер. с фр. Д. Соловьева. — СПб.: ИНАПРЕСС, 1998. — 237 с., ил.

90. Фрейд З. Психология бессознательного: Сб. произведений / Сост., науч. ред., авт. вст. ст. М.Г.Ярошевской. — М.: Просвещение, 1990. — 448 с.
91. Фрейд З. Художник и фантазирование / Пер. с нем.; под ред. Р.Ф.Додельцева, К.М. Долгова. — М.: Изд-во «Республика», 1995. — 400 с., ил.
92. Шерозия А.Е. Психика. Сознание. Бессознательное: К обобщ. теории психологии. — Тбилиси: Мецниереба, 1980. — 171 с.
93. Юнг К.Г. Архетип и символ / Пер. с нем. — М.: Ренессанс, 1991. — 297с., ил.
94. Юнг К.Г. Психологические типы / Пер. с нем. С. Лорие. — М.: АСТ : Университет. кн., 1998. — 713 с.
95. Юнг К.Г. Психология бессознательного: Пер. с нем. — М.: Назрань: АСТ, 1998. — 397с.
96. Юнг К.Г. Сознание и бессознательное / Пер. с нем. В. Бакусева. — М.: Акад. Проект, 2013. — 177 с.
97. Юнг К.Г., Нойман Э. Психоанализ и искусство. — М.: Рефл-бук, Ваклер, 1998. — 304 с.
98. Юнг К.Г., фон Франц М.-Л., Хендерсон Дж.Л., Якоби И., Яффе А. Человек и его символы / Под общ. ред. С.Н.Сиренко. — М.: Серебряные нити, 1997. — 368с., ил.

#### **Раздел 4. Личность и творчество**

99. Баткин Л. М. Леонардо да Винчи и особенности ренессансного творческого мышления. — М.: Искусство, 1990. — 413 с., ил.
100. Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих: В 5 кн. / Пер. А.И.Венидиктова и А.Г.Габричевского; под ред. А.Г.Габричевского. М.: Искусство, 1956 — 1971. — Т. 5. — 786 с.
101. Дубинский Н. Женщина в жизни великих и знаменитых людей. — М.: Книговек, 2010. — 528 с.
102. Жоли Г. Психология великих людей / Пер. с фр. — М.: URSS , 2014 — 344 с.
103. Кубеев М.Н. 100 великих людей, изменивших мир. — М.: Вече, 2010. — 255 с., ил.
104. Куттер П. Любовь, ненависть, зависть, ревность. Психоанализ страстей / Пер. с англ. С.С. Панкова. — М: София, 2004. — 253 с.
105. Майкл Х. Харт. 100 великих людей. — М.: Вече, 1998. — 544 с.
106. Матейко А. Условия творческого труда / Пер. с пол. Д.И.Иорданского. — М.: Мир, 1970. — 300 с.
107. Мэй Р.Р. Человек в поисках себя / Пер. с англ. А. Багрянцевой. — М.: Ин-т общегуманит. исслед., 2012. — 223 с.
108. Мусский С.А. Сто великих людей. — М.: Вече, 2014. — 472 с., ил.



109. Неизвестный Калмыков и другие: Альбом (на каз., рус., англ. яз.) / Сост. Н.А.Полонская. — Алматы, 1996. — 200 с., ил.
110. Психология и психоанализ любви: Хрестоматия / Ред. сост. Д.Я. Райгородский. — Самара: Бахрах-М, 2002. — 686 с.
111. Столин В.В. Самосознание личности. — М.: Изд-во Моск. ун-та, 1983. — 285с., табл.
112. Яковлева Е.Л. Психология развития творческого потенциала личности. — М.: Флинта, 1997. — 274 с.

### **Раздел 5. Субъект художественного творчества**

113. Баландин Р.К. 100 великих гениев. — М.: Вече, 2004. — 480 с.
114. Гальтон Френсис. Наследственность таланта: Законы и последствия. — М.: Мысль, 1996. — 272 с.
115. Гончаренко Н.В. Гений в искусстве и науке. — М.: Искусство, 1991. — 432 с.
116. Грузенберг С.О. Гений и творчество: основы теории и психологии творчества. — М.: URSS , 2009 — 253 с.
117. Закс Л.А. Художественное сознание. — Свердловск: Изд-во УрГУ, 1990. — 212 с.
118. Коровин В.И. Художественный талант. — М.: Знание, 1980. — 48 с.
119. Мансуров Е. Психология творчества: вневременная родословная таланта. — М.: Алгоритм, 2014. — 446 с.
120. Нордау М. Психофизиология гения и таланта / Пер. М.Н. Тимофеевой; под ред. В.В. Битнера — СПб.: Вестник знания, 1908. — 67 с.
121. Овчинников В.Ф. Репродуктивная и продуктивная деятельность как фактор творческого развития человека. — М.: Высш. шк. , 1984. — 87 с.
122. Овчинников В.Ф. Феномен таланта в русской культуре. — Калининград: Янтар.сказ, 1999. — 356 с.
123. Теплов Н.В. Что такое культура и что такое гениальность с точки зрения развития культуры. — М.: Ист. о-во при Моск. ун-те, 1902. — 50 с.
124. Шопенгауэр А. Собр. соч.: В 6 т. О гении; О безумии. — Т. 2. — СПб.: В.И. Губинский, 1886. — С. 315 – 336.
125. Эккерман И.П. Разговор с Гете в последние годы его жизни / Пер. с нем. Н.Ман. — М.: Худож.лит., 1981. — 707 с.
126. Эфроимсон В.П. Гениальность и генетика. — М.: Рус. мир, 1998. — 543 с.

### **Раздел 6. Личностное основание художественного творчества**

127. Алексеев Н.Г., Ладенко И.С. Направления изучения рефлексии // Проблема рефлексии. Современные комплексные исследования. — Новосибирск, 1987. — С. 3 – 12.
128. Арнхейм Р. Искусство как терапия // Новые очерки по психологии искусства. — М., 1994. — С. 272 – 295.
129. Басин Е.Я. Психология художественного творчества. — М.: Знание, 1985. — 64 с.
130. Басин Е.Я. Творчество и эмпатия // Вопросы философии. — 1987. — № 2. — С. 54 – 66.
131. Басова А.Г. Понятие эмпатии в отечественной и зарубежной психологии // Молодой ученый. — 2012. — №8. — С. 254 – 256.
132. Бердяев Н.А. Самопознание. — СПб.: Азбука, 2013. — 413 с.
133. Библер В.С. Мышление как творчество. Введение в логику мысленного диалога. — М.: Директ-Медиа, 2014. — 327 с.
134. Богоявленская Д.Б. Интеллектуальная активность как проблема творчества / Отв. ред. и авт. предисл. Б.М. Кедров. — Ростов-на-Дону Изд-во Рост. ун-та, 1983. — 173 с., ил.
135. Большаков А.В. Самопознание: о смысле жизни и счастья. — Ростов-на-Дону: Феникс, 2014. — 158 с.
136. Вейтгеймер М. Продуктивное мышление / Пер. с англ.; вст. ст. В. П. Зинченко; общ. ред. С.Ф. Горбова, В.П. Зинченко. — М.: Прогресс, 1987. — 335 с., ил.
137. Вилюнас В. Психология эмоций: Хрестоматия: учеб. пособие для вузов. — М.: Питер, 2007. — 496 с., ил., табл.
138. Гаврилова Т.П. Понятие эмпатии в зарубежной психологии (исторический обзор и современное состояние проблемы) // Вопросы психологии. — 1975. — № 2. — С. 150 – 155.
139. Додонов Б.И. Эмоция как ценность. — М.: Политиздат, 1978. — 272 с.
140. Изард К.Э. Психология эмоций / Пер. с англ. В. Мисник, А. Татлыбаева. — М.: Питер, 2006. — 460 с., ил.
141. Кравченко Ю.Е. Психология эмоций: классические и современные теории и исследования. — М.: Форум, 2012. — 542 с., ил., табл.
142. Станиславский К.С. Работа актера над собой. — М.: Искусство, 1985. — 479 с.
143. Суворов Н.Н. Пути создания художественного образа (Роль воображения в художественном творчестве). — М.: Знание, 1987. — 64 с.
144. Ухтомский А.А. Интуиция совести: Письма. Записные книжки. Заметки на полях. — СПб.: Петербург. писатель, 1996. — 528 с.
145. Фейенберг Е.Л. Две культуры. Интуиция и логика в искусстве и науке. — М.: Изд-во «Век 2», 2004. — 228 с.
146. Экман П. Психология эмоций / Пер. с англ. В. Кузин. — М.: Питер, 2014. — 239 с., ил.

## **Раздел 7. Творческая биография художника**

147. Басин Е.Я. Творческая личность художника. — СПб.: Алетейя, 2015. — 88 с.
148. Дали С. 50 магических секретов мастерства / Пер. с англ. Н.Матяш. — М.: Эксмо-Пресс, 2001. — 192 с., ил.
149. Дали С. Дневник одного гения. — М.: Эксмо, 2008. — 464 с.
150. Джумагельдинова М.Н. Одиночество как философская проблема // Казахстан и Евразийское пространство в социогуманитарном измерении. — Караганда: Изд-во КарГУ, 2006. — С. 41 – 44.
151. Золотарева Л.Р. Творческая биография художника как культурно-эстетическая и психологическая проблема: проект авторской лекции // Актуальные проблемы современности: Междунар. сб. науч. тр. Вып. 1. — Караганды: Болашак – Баспа, 2004. — С. 293 – 296.
152. Мусский С.А. Сто великих скульпторов. — М.: Вече, 2002. — 480 с.
153. Реймерс Г. В тени гениев: Жены и музы. 20 портретов / Пер. со швед. и коммент. Н. Е. Френкель. — М.: Искусство, 1993. — 174 с., ил.
154. Розинер Ф. Я. Искусство Чюрлениса: Жизнь. Личность. Живопись. Музыка. Поэзия. Философия творчества. — М.: Изд. центр «Терра», 1993. — 406 с., ил.
155. Самин Д.К. 100 великих архитекторов. — М.: Вече, 2000. — 592 с.
156. Суздальев П. К. Врубель: Проблемно-монографическое исследование жизни и творчества М.А.Врубеля. — М.: Сов. художник, 1991. — 368 с., ил.

## **Раздел 8. Процесс художественного творчества**

157. Анохин П.К. О творческом процессе с точки зрения физиологии // Художественное творчество. — М., 1983. — С. 259 – 262.
158. Волкова Е.В. Производство искусства в мире художественной культуры. — М.: Искусство, 1988. — 240с.
159. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. — СПб.: Искусство, 1998. — 215 с.
160. Мейлах Б.С. Процесс творчества и художественное восприятие: комплексный подход: опыт, поиски, перспективы. — М.: Искусство, 1985. — 318 с.
161. Психология процессов художественного творчества: Сб. ст. / Отв. ред. Б.С. Мейлах, Н.А. Хренов. — Ленинград: Наука, 1980. — 285 с.
162. Художественное творчество и психология: Сб. ст. АН СССР ВНИИ искусствознания Мин-ва культ. СССР / Отв. ред. А.Я. Зись, М.Г.Ярошевский. — М.: Наука, 1991. — 189 с.

## **Раздел 9. Психология художественного восприятия**

163. Волков Н.Н. Восприятие искусства. — М.: Искусство, 1985. — 281 с.
164. Волков Н.Н. Художественное восприятие. — М.: Просвещение, 1997. — 281 с.
165. Кандинский В.В. О духовном в искусстве. — М.: Архимед, 1992. — 107с.
166. Кирсанова Н.Н. Художественное взаимопонимание как средство воздействия искусства // Искусство как фактор комплексного подхода к воспитанию. — Свердловск, 1978. — С. 63 – 69.
167. Крупник Е.П. Психологическое воздействие искусства. — М.: Институт Психологии РАН, 2000. — 236 с., ил., табл.
168. Раппопорт С.Х. От художника к зрителю. Как построено и как функционирует произведение искусства. — М.: Сов. художник, 1978. — 237с.
169. Творческий процесс и художественное восприятие: Сб. / АН СССР, Науч. совет по истории мировой культуры, Комис. комплекс. изуч. худож. творчества / Отв. ред. Б.Ф. Егоров. — Ленинград: Наука. Ленингр. отд-ние, 1978. — 278 с.
170. Узнадзе Д.Н. Экспериментальные основы психологии установки. — Тбилиси: Изд-во Акад. наук Груз. ССР, 1961. — 210 с.
171. Целмс Е.И. Художественное переживание в процессе восприятия искусства. — Рига: Изд-во Латв. гос. ун-та, РГУ, 1974. — 24 с.
172. Шестаков В.П. Проблемы восприятия в теориях эстетического воспитания США и Англии // Искусство и дети. — М.: Искусство, 1969. — С. 220 – 260.
173. Шор Ю.М. Художественное переживание как процесс // Методологические проблемы современного искусствознания. Вып. 3. — Ленинград, 1980. — С. 32 – 38.

#### **Раздел 10. Педагогические аспекты художественного творчества**

174. Ананьев Б.Г. Избранные психологические труды: В 2 т. — М.: Педагогика, 1980. — Т.1. — 232 с. — Т. 2. — 288с.
175. Ананьев, Е.Г. Индивидуальное развитие человека и константность восприятия / Е.Г. Ананьев, М.Д. Дворяшина, Н.А. Кудрявцева. — М.: Просвещение, 1998. — 334 с.
176. Ананьев Б.Г. Личность, субъект деятельности, индивидуальность // Избранные психологические труды: В 2 т. — М.: Педагогика, 1980. — Т 1. — С. 124 – 178.
177. Ананьев Б.Г. Психология чувственного познания. — М.: Наука, 2001. — 277 с., ил., табл.

178. Андреев В.И. Диалектика воспитания и самовоспитания творческой личности: Основы педагогики творчества. — Казань: Изд-во Казан. ун-та, 1988. — 236 с., ил.
179. Бакушинский А.В. Исследования и статьи. — М.: Сов. художник, 1981. — 351 с.
180. Василюк Ф.Е. Психология переживаний. — М.: Изд-во Моск. ун-та, 1984. — 200 с.
181. Венгер Л.А. Педагогика способностей. — М.: Знание, 1973. — 96 с., ил.
182. Волкова Е.В. О специфике эстетического воздействия искусства на личность // Произведение искусства в мире художественной культуры. — М.: Искусство, 1988. — С. 143 – 201.
183. Воспитание к свободе: Педагогика Р.Штейнера: Из опыта междунар. движения вальфдорф. школ (Текст Ф.Карлгрен). — М.: Персифаль: Изд-во Моск. Центр. Вальфдорф. пед., 1995. — 267 с.
184. Выготский Л.С. Педагогическая психология / Под. ред. В. В. Давыдова. — М.: Педагогика, 1991. — 480 с.
185. Выготский Л.С. Воображение и творчество в детском возрасте. — СПб.: Союз, 1997. — 96 с.
186. Голдстейн Д. Творческая личность: как использовать сильные стороны своего характера для развития креативности / Пер. с англ. С. Кировой. — М.: Манн, Иванов и Фербер, 2014. — 402 с., ил., табл.
187. Грановская Р.М. Творчество и преодоление стереотипов. — СПб.: Изд-во ОМС, 1994. — 180 с.
188. Демин В.П. Воспитание чувств. — М.: Знание, 1980. — 56 с., ил.
189. Ильин Е.П. Психология творчества, креативности, одаренности. — СПб.: Питер, 2009. — 433 с.
190. Клименко В.В. Психологические тесты таланта. Семейный альбом. — Харьков: Фолио, Кристалл, 1996. — 212 с.
191. Кон И.С. В поисках себя: Личность и ее самосознание. — М.: Прогресс, 1990. — 367 с.
192. Кон И.С. Открытие «Я». — М.: Прогресс, 1983. — 327 с.
193. Кузин В.С. Психология живописи. — М.: ОНИКС, 2005. — 304 с.
194. Леонгард К. Акцентуированные личности / Пер. с нем. В. Лещинской. — М.: ЭКСМО-Пресс, 2001. — 446 с.
195. Леонтьев А.Н. Деятельность, сознание, личность. — М.: Смысл, 2005. — 431 с., ил.
196. Мелик-Пашаев А.А. Педагогика искусства и творческие способности. — М.: Знание, 1981. — 96 с.
197. Пиаже Ж. Избранные психологические труды: Психология интеллекта. Генезис числа у ребенка. Логика и психология / Пер. с фр.; предисл. В. А. Лекторского и др. — М.: Просвещение, 1969. — 659 с.
198. Пономарев Я.А. Психология творчества и педагогика. — М.: Педагогика, 1976. — 280 с., ил.

199. Ротенберг В.С., Аршавский В.В. Поисковая активность и адаптация / Отв. ред. П.В. Симонов. — М.: Наука, 1984. — 193 с.
200. Симонов П.В., Ершов П.М. Темперамент, характер, личность. — М.: Наука, 1984. — 163 с.
201. Толстых А.В. Искусство понимать искусство: Психол. коллаж. — М.: Педагогика, 1990. — 159 с., ил.
202. Шевырев А.В. Технология творческого решения проблем (эвристический подход), или Книга для тех, кто хочет думать головой. — Белгород: Крестьян. дело, 1995. — 210 с.
203. Экслайн В. Развитие личности в игровой терапии / Пер. с англ. В. Никандровой. — М.: Апрель Пресс: ЭКСМО-Пресс, 2000. — 249 с.
204. Эльконин Д.Б. Психология игры. — М.: ВЛАДОС, 1999. — 358 с.

## **Раздел 11. Психология творчества в архитектурно- дизайнерской деятельности**

205. Адаскина Н.Л. Формальный метод в художественной пропедевтике как преломление творческой концепции / Тр. ВНИИТЭ-28: Техническая эстетика. Теоретические концепции и творческие школы в дизайне. — М., 1984. С. 8 – 23.
206. Арнхейм Р. Динамика архитектурных форм / Пер. с англ. В.Л. Глазычева. — М.: Стройиздат, 1984. — 193 с., ил.
207. Бархин Б.Г. Метод работы зодчего: Из опыта сов. архитектуры. 1917 – 1957 гг. — М.: Стройиздат, 1981. — 216 с., ил.
208. Бархин Б.Г. Методика архитектурного проектирования. — М.: Стройиздат, 1993. — 436 с., ил.
209. Вёльфлин Г. Истолкование искусства. — М.: Дельфин, 1922. — 37 с.
210. Вёльфлин Г. Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве / Пер. с нем. А.А. Франковского; вст. ст. Р. Пельше. — М.: Изд-во В. Шевчук, 2013. — 289 с., ил.
211. Витрувий. Десять книг об архитектуре / Пер. с лат. Ф.А. Петровского. — М.: КомКнига, 2005. — 320 с.
212. Геращенко Л. Психология рекламы: Учеб. пособие. — М.: АСТ: Астрель; Владимир: ВКТ, 2008. — 299 с., ил., табл.
213. Глазычев В.Л. Поэтика городской среды // Эстетическая выразительность города. — М., 1986. — С. 130–157.
214. Гропиус В. Границы архитектуры / Пер. А.С. Пинскер, В.Р. Аронова, В.Г. Калиша; сост., науч. ред. и предисл. В.И.Тасалова. — М.: Искусство, 1971. — 287 с.
215. Гуревич П.С. Психология рекламы: историко-аналитическое и философское содержание: Учеб. пособие для вузов. — Ростов-на-Дону: Феникс, 2009. — 459 с., табл.

216. Жилкина М.С. Психология рекламы и поведение потребителей: индивидуально-типологический подход: Моногр. — М.: Компания Спутник+, 2009. — 140 с., ил., табл.
217. Забельшанский Г.Б., Минервин Г.Б., Раппапорт А.Г., Сомов Г.Ю.. Архитектура и эмоциональный мир человека. — М.: Стройиздат, 1985. — 207 с., ил.
218. Зайцев А.И. Графика и архитектурное творчество. — М.: Стройиздат, 1979. — 160 с., ил.
219. Ле Корбюзье. Архитектура XX века / Пер. с фр.; под ред. К.Т.Топуридзе. — М.: Прогресс, 1977. — 303 с., ил., табл.
220. Лебедев-Любимов А.Н. Психология рекламы. — М.: Питер, 2006. — 384 с., ил., табл.
221. Лернер Г. И. Психология восприятия объемных форм (по изображениям). — М.: Изд-во МГУ, 1980. — 135 с., ил.
222. Линч К. Образ города / Пер. с англ. В. Л. Глазычева. — М.: Стройиздат, 1982. — 328 с., ил.
223. Маркова Е.В. Психология рекламы: Учеб. пособие для вузов. — М.: Форум, 2014. — 147 с., ил., табл.
224. Мастера архитектуры об архитектуре: Зарубеж. арх. конца XIX – начала XX вв.: Избр. отрывки из писем, статей, выступлений и трактатов / Сост. и авт. предисл. А.В. Иконников; под общ. ред. А.В. Иконникова. — М.: Искусство, 1972. — 590 с., ил.
225. Мастера искусства об искусстве: Избр. отрывки из писем, дневников, речей и трактатов: В 7 т. / Под общ. ред. А.А. Губера и др. — М.: Искусство, 1965 – 1970. — Т 1 – 7.
226. Мастера советской архитектуры об архитектуре: Избр. отрывки из писем, статей, выступлений и трактатов: В 2 т. / Под общ. ред. М. Г. Бархина. — М.: Искусство, 1975. — 1350 с.
227. Мокшанцев Р.И. Психология рекламы: Учеб. пособие для вузов. — М.: ИНФРА-М, 2011. — 231 с., табл.
228. Пилипенко В.Р. Психологические аспекты проектирования предметного мира // Вопр. психол. — 1988. — № 1. — С. 107–114.
229. Психология и психоанализ рекламы: личностно-ориентированный подход: Хрестоматия: учеб. пособие. — Самара: Бахрах-М, 2007. — 718 с., ил.
230. Резепов И.Ш. Психология рекламы и PR: Учеб. пособие. — М.: Дашков и К°, 2009. — 222 с., табл.
231. Розенблюм Е.А. Художник в дизайне: Опыт работы Центр. учеб.-эксперим. студии худож. проектирования на Сенеже. — М.: Искусство, 1974. — 174 с., ил.
232. Сабитов А.Р., Бахмутов Ю.И., Буткеева Е.В., Турганбаева Л.Р. Мнимые архитектурные пространства. — Алматы, 2000. — 300 с., ил.

233. Самохин В.Н. Психологические аспекты художественного творчества в эстетике Р.Арнхейма // Проблемы художественного творчества. — М., 1975. — С. 156–206.
234. Степанов А.В., Иванова Г.И., Нечаев Н.Н. Архитектура и психология: Учеб. пособие для вузов. — М.: Стройиздат, 1993. — 295 с., ил.
235. Тимофеев М.И. Психология рекламы: Учеб. пособие. — М.: РИОР: ИНФРА-М, 2014. — 223 с. ил., табл.
236. Ткачиков И.Н. Архитектурная психология. — Киев: Знание, 1980. — 23 с.
237. Хан-Магомедов С.О. Проблемы динамической формы в творческих концепциях 20-х годов // Тр. ВНИИТЭ–33: Техническая эстетика. Композиционные средства и приемы художественной выразительности в дизайне. — М., 1982. — С. 82–98.
238. Хан-Магомедов С.О. Психоаналитический метод Н.Ладовского — основа пропедевтической дисциплины «Пространство» во ВХУТЕМАСе — ВХУТЕИНе // Техническая эстетика. — 1982. — № 4. — С. 27–32.

## **Раздел 12. Визуальная проблематика восприятия**

239. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие / Пер. с англ. — М.: Архитектура-С, 2007. — 391 с., ил.
240. Гибсон Дж. Экологический подход к зрительному восприятию / Пер. с англ. Т.М. Сокольской; общ. ред. и вст. ст. А.Д. Логвиненко. — М.: Прогресс, 1988. — 461 с., ил.
241. Грегори Р.Л. Глаз и мозг: Психология зрительного восприятия / Предисл. и общ. ред. А.Р. Лурия и В.П. Зинченко. — М.: Прогресс, 1970. — 269 с., ил.
242. Жуковский В.И., Пивоваров Д.В. Зримая сущность (визуальное мышление в изобразительном искусстве). — Екатеринбург: Изд-во УрГУ, 1991. — 284 с.
243. Розин В.М. Визуальная культура и восприятие. Как человек видит и понимает мир. — М.: Эдиториал УРСС, 1996. — 224 с.
244. Рубер Г.О. О закономерностях художественного визуального восприятия. — Таллинн: Валгус, 1985. — 260 с.

## **Раздел 13. Исследования в области психологии художественного творчества**

245. Валентайн К. Психология красоты: Результаты экспериментальных исследований / Пер. с англ.; под ред. и предисл. Н.Д.Виноградова. — Л.; М.: Пучина, 1926. — 136 с.
246. Дорфман Л.Я. Эмоции в искусстве: Теоретические подходы и эмпирические исследования. — М.: Смысл, 1997. — 424 с., ил.



247. Кулюткин Ю.Н. Эвристические методы в структуре решений. — М.: Педагогика, 1970. — 231 с.
248. Натадзе Р.Г. Воображение как фактор поведения: Эксперим. исследование. — Тбилиси: Мецниереба, 1972. — 184 с.
249. Пушкин В.Н. Эвристика — наука о творческом мышлении: эвристическая деятельность человека и проблемы современной науки // Хрестоматия по психологии: учеб. пособие / Сост. В.В. Мироненко; ред. А.В. Петровский. — М.: Просвещение, 1977. — С. 270 – 277.
250. Розет И.М. Психология фантазии: Эксперим.-теорет. исслед. внутр. закономерностей продуктив. умств. деятельности. — Минск: Университетское, 1991. — 196 с.
251. Романова Е.С., Потемкина О.Р. Графические методы психологической диагностики. — М.: Дидакт, 1991. — 256 с.
252. Семенов И.Н., Степанов С.Ю. Проблема предмета и метода психологического изучения рефлексии // Исследование проблем психологии творчества. — М., 1983. — С. 154 – 182.
253. Щукина Т.С. Эстетическая оценка в профессиональных суждениях об искусстве (содержание, понятие, специфика, функция) // Критерии и суждения в искусствознании. — М.: Сов. художник, 1986. — С. 96 – 124.

#### **Раздел 14. Творчество как тема истории художественной культуры**

254. Ахматова А. Сочинения: В 2 т. Стихотверения и поэмы / Сост. и примеч. М.М. Кралина. — М.: Худож. лит, 1990. — Т. 1. — 240 с.
255. Блок А.А. Об искусстве / Сост. вст. ст. и примеч. Л.К. Долгополова. — М.: Искусство, 1980. — 503 с.
256. Искусство и художник в зарубежной новелле XIX века: Сб.: Переводы / Сост. И. С. Ковалева; авт. вст. ст. Ю.В. Ковалев. — Ленинград: Изд-во ЛГУ, 1986. — 492 с., ил.
257. Искусство и художник в зарубежной новелле XX века: Сб.: Перевод / Сост. И. С. Ковалева; вст. ст. В. Е. Балахонова. — СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 1992. — 686 с., ил.
258. Искусство и художник в русской прозе первой половины XIX века: Сб. произведений / Сост. и авт. коммент. А.А. Карпов; авт. вст. ст. В.М. Маркович. — Ленинград: Изд-во ЛГУ, 1989. — 560 с., ил.
259. Пастернак Б. Собр. соч.: В 5 т. — М.: Худож. лит., 1989. — Т. 1. — 752 с.
260. Пушкин А.С. Собр. соч.: В 8 т. — М.: Худож. лит, 1967. — Т. 1 – 3. Т. 1. – 351с. Т. 2. – 398 с. Т. 3 – 455 с.
261. Цветаева М. Стихотворения. Поэмы / Вст.ст., сост. и комм. А.А.Саакянц. — М.: Правда, 1991. — 688 с.

262. Эдгар По. Избран. произведения: В 2 т. / Пер. с англ; сост. и вст. ст. В. Неделина и А. Николукина. — М.: Худож.лит., 1972. — Т.1. — 415 с.

### **Интернет – ресурсы по психологии художественного творчества**

263. Бернс Р. Развитие Я-концепции и воспитание [Электрон. ресурс] – Режим доступа: [http://sbiblio.com/biblio/archive/berns\\_rasvitie/](http://sbiblio.com/biblio/archive/berns_rasvitie/)
264. Вдохновение и интуиция: Сб. ст./ Сост. Н.В. Гончаренко [Электрон.ресурс] – Режим доступа: [www.aquaun.ru](http://www.aquaun.ru)
265. Восприятие архитектурного пространства и архитектурной среды в современной архитектуре [Электрон. ресурс] – Режим доступа: <https://repository.enu.kz/bitstream/handle/123456789/2251/IsinaAZ-Vospriyatie-architekturnogo-prostranstva.pdf>
266. Зарецкая Е.Н. Психология рекламы [Электрон. ресурс] – Режим доступа: <http://psyfactor.org/lib/psyrecl.htm>
267. Крыловский К. Психология рекламы [Электрон. ресурс] – Режим доступа: [www.ideaura.com](http://www.ideaura.com)
268. Ладовский Н.А. Психологическая лаборатория архитектуры [Электрон. ресурс] – Режим доступа: <https://modernistarchitecture.wordpress.com/2010/10/24/>
269. Нельсон Р. Креатив – искусство прагматика, или... Как сотворить «продающую» рекламную идею [Электрон. ресурс] – Режим доступа: <http://referat.abc-english-grammar.com/ref.php?id=58315>
270. Орлов В.В. Трактат о вдохновенье, рождающем великие изобретения [Электрон. ресурс] – Режим доступа: <http://fanread.ru/book/4228405/>
271. Психология художественного творчества: Хрестоматия/ Сост. К. Сельченко [Электрон.ресурс] – Режим доступа: [www.aquaun.ru](http://www.aquaun.ru)
272. Теплов Б.М. Способность и одаренность [Электрон. ресурс] – Режим доступа: [http://library.by/portalus/modules/psychology/readme.php?archive&id=1161291900&start\\_from&subaction=showfull&ucat=19](http://library.by/portalus/modules/psychology/readme.php?archive&id=1161291900&start_from&subaction=showfull&ucat=19)
273. Теплов Б.М. Проблемы индивидуальных различий [Электрон. ресурс] – Режим доступа: <http://verling.ru/bookings/pg-demidova/2%C2%A0%C2%A0%C2%A0%C2%A0-teplov-bm>
274. Шуванов В.И. Психология цвета в рекламе: <http://psyfactor.org/lib/color9.htm>

## **ПРИЛОЖЕНИЯ**



## Краткое содержание трагедии Софокла\* «Эдип-царь»

«Эдип-царь» — в этой трагедии рассказывается о судьбе Эдипа, сына фиванского царя Лая и Иокасты.

Лаю была предсказана смерть от руки собственного сына. Он приказал проколоть ноги младенцу и бросить на горе Кифероне. Однако раб, которому было поручено убить маленького царевича, спас ребенка, и Эдип (что в переводе с греческого значит «с опухшими ногами») был воспитан коринфским царем Полибом. Уже будучи взрослым, Эдип узнав от оракула, что он убьет отца и женится на матери, ушел из Коринфа, считая коринфских царей и царицу своими родителями. По дороге на родину в Фивы, он в ссоре убил неизвестного старика, который оказался Лаем. Эдипу удалось освободить Фивы от чудовища Сфинкса. За что он был избран царем Фив и женился на Иокасте, вдове Лая, то есть на собственной матери. В течение многих лет Эдип пользовался заслуженной любовью народа. Производит на свет со своей неведомой ему матерью двух сыновей и двух дочерей. Но вот в стране случился мор.

Город потрясен мором: гибнут люди, скот, посевы. Оракул (Аполлон) объявил, что причина этого несчастья в том, что среди граждан есть убийца, которого следует изгнать. Эдип всеми силами стремится найти преступника, не зная, что им является он сам. В поисках убийцы ему помогает истолкователь оракула жрец Тиресий. Тиресий уклоняется от требования назвать имя убийцы. У Эдипа возникает мысль, что Тиресий сам участвовал в преступлении. И лишь после этого обвинения жрец вынужден открыть истину. Когда Эдипу стала известна истина, он ослепил себя, считая, что это заслуженная кара за совершенное им преступление. Страдания страшнее смерти: он преступен перед родителями, перед своими детьми, рожденными в греховном браке. За эту вину, хотя и невольную, он жестоко себя наказывает.

В трагедии «Эдип-царь» Софокл ставит один из важнейших вопросов своего времени — воля богов и свободная воля человека. Свободная воля человека и обреченность его — в этом главное противоречие трагедии «Эдип-царь».

Фрейд З. Царь Эдип и Гамлет (Из книги «Толкование сновидений») // Художник и фантазирование / Пер. с нем.; под ред. Р.Ф.Додельцева, Г.М.Долгова. М.: Республика, 1995. С. 17–19.

---

\* Софокл — великий греческий трагик (около 496–406 гг. до н.э.).

## Как учились мастера итальянского Возрождения

Верроккьо, Мантенья, Леонардо да Винчи, Микеланджело. Величайшие гении. Какие яркие индивидуальности и как сильно они отличаются друг от друга. Что же объединяет между собой непревзойдённых мастеров того времени, которое носит название эпохи Возрождения? Не только новое, по сравнению со средними веками, — интерес к античности, иная тематика и духовная насыщенность произведений. В основе творчества каждого — новый профессиональный метод обучения изобразительному искусству в мастерских.

В средние века к художникам относились как к ремесленникам. В эпоху Возрождения короли и папы стали оспаривать их друг у друга, соблазняя роскошными заказами. Однако художники продолжали подобно ремесленникам входить в корпорации или цехи, и первые годы их обучения искусству ничем не отличались от обучения какому-либо ремеслу. Многие известные скульпторы, например, флорентийцы Лоренцо Гиберти и Лука делла Роббиа, начинали в качестве золотых дел мастеров и обучались у ювелиров. Часто мастерство художника, как и ремесло, передавалось из поколения в поколение — вспомним семьи флорентийских скульпторов делла Роббиа и венецианских живописцев Беллини.

Итак, каким же образом молодой человек мог начать заниматься изобразительным искусством? Согласно легенде Джотто, например, был пастухом и, развлекаясь, рисовал овец на песке. Рисунок заметил живописец Чимабуэ, его будущий учитель. Но это легенда, а все происходило так: родители или друзья заинтересовавшегося искусством мальчика (которому, как правило, было около десяти лет) приносили известному мастеру его работы. Если художник видел, что подросток не лишен способностей, брал его к себе в ученики.

Период обучения обычно длился не менее трех лет. Большую часть времени начинающий художник проводил в мастерской учителя, а иногда и жил там. Мастер брал на себя обязательство содержать его за свой счет. Вначале жизнь ученика была монотонной, и работа напоминала труд подручного. С первых же дней начинающему показывали, как делать левкас, смешивая гипс, клей и воду, как наносить этот грунт на доску или холст, как готовить штукатурку под фреску. Ученик должен был растирать и смешивать краски. Все это требовало большой точности и аккуратности.

Постепенно он начинал заниматься непосредственно рисованием и живописью, копируя работы учителя и ставшие образцами произведения других художников, участвовал в создании картона — подготовительного рисунка для картины или фрески, получал советы и указания как от самого мастера, так и старших, более опытных учеников. Учитель считал необходимым для своих воспитанников каждодневные упражнения. Великий

Донателло на вопрос, каков же лучший метод обучения искусству, всегда отвечал: «В искусстве делать и переделывать означает совершенствоваться».

Наконец наступал долгожданный для молодого художника день: учитель поручал ему сделать часть фона картины, над которой в то время трудился. Затем ученику доверялись все более сложные и ответственные части фрески или картины, вместе с другими он писал даже целые фигуры. Вспомним картину Андреа Верроккьо «Крещение Христа». Изображенный слева ангел был написан его учеником, юным Леонардо да Винчи. И тогда же было признано, что начинающий художник превзошел своего учителя. Иногда из всей композиции только центральная группа принадлежала кисти мастера. В некоторых случаях картины были целиком написаны учениками, учитель лишь продумывал композицию и делал картон, а по окончании слегка проходил кистью по наиболее важным деталям. Чаще всего мастер нуждался в помощи учеников, когда делал фреску, так как ее нужно было закончить, прежде чем высохнет штукатурка.

Постепенно мастерские стали давать все более разностороннее художественное образование. В мастерской Андреа Верроккьо наряду с живописью, ваянием, рисунком, литейным и строительным делом изучались анатомия, оптика, математика, перспектива. И именно здесь начали свою творческую деятельность Леонардо да Винчи, Пьетро Перуджино, Лоренцо ди Креди — яркие и совершенно непохожие друг на друга живописцы. Хотя для молодых художников учитель был основным авторитетом и наставником и вдохновлял их своим творчеством, индивидуальность воспитанников никоим образом не подавлялась, поскольку они, усвоив методику мастера, развивали на ее основе свои собственные способности. Именно эта методика и была стержнем обучения. Случалось, что даже не особенно выдающиеся, средней руки художники давали в своей мастерской такое образование, что из нее выходили настоящие мастера. Так, Андреа Мантенья был учеником малозначительного живописца Франческо Скварчоне, но тот сумел привить юноше любовь к античному искусству, открыл в нем великий талант. С другой стороны, художники с не очень большими способностями, выходя из мастерской, становились добротными профессионалами. В этом одна из самых важных причин общего высокого уровня изобразительного искусства того времени.

Приведем цитату из книги Джовио, итальянского историка XVI века. Он описывает метод преподавания Леонардо да Винчи, что дает нам представление о характере обучения в мастерских XV–XVI веков. По словам Джовио, Леонардо строжайше запрещал ученикам до времени пользоваться кистью и красками, «разрешая им лишь выбирать и старательно перерисовывать свинцовым карандашом бессмертные образцы древнейших произведений, передавать простейшими штрихами силы природы и контуры тел, которые предстают перед нашими глазами в столь разнообразных движениях. Еще он хотел, чтобы они вскрывали трупы и внимательно изучали соединения и сочленения мышц и костей, а также работу сухожилий; обо всем

об этом он сам очень тщательно составил книгу с изображениями отдельных конечностей с целью не допустить, чтобы в его мастерской рисовали что-либо несхожее с природой, то есть не допустить, чтобы жадные умы молодых людей были привлечены очарованием кисти и колдовством красок прежде, чем они научатся при помощи чрезвычайно полезных упражнений изображать предметы с правильными пропорциями, даже не имея их перед глазами». В связи с этим Джовио замечает: «Нужно следить, чтобы... неоперившиеся птенцы, с еще неокрепшими крыльями, не торопились полететь до времени...».

В ту эпоху в первую очередь учили самому главному творческому методу, осмыслению задачи, последовательности в работе. Сам Леонардо писал в своей «Книге о живописи», ставшей практическим руководством для последующих поколений: «Юноша должен прежде всего учиться перспективе; потом — мерам каждой вещи; потом — копировать рисунки хорошего мастера, чтобы привыкнуть к хорошим пропорциям членов тела; потом с натуры, чтобы утвердиться в основах изученного; потом рассматривать некоторое время произведения руки различных мастеров; наконец — привыкнуть к практическому осуществлению и работе в искусстве».

Конечно, художественное образование не ограничивалось рамками мастерской и не заканчивалось, когда воспитанники уходили от учителя. Они постоянно занимались самосовершенствованием, стремились к познанию нового. Мантенья, например, уже в зрелом возрасте продолжал интересоваться вопросами перспективы, изучать математику и оптику, обращаясь к трудам ученых, знакомиться с эстетическими трактатами своих современников. Благотворное влияние художников друг на друга — тоже своеобразная школа мастерства. На творчество того же Мантеньи не могли не повлиять венецианцы Якопо и Джованни Беллини, флорентийцы Донателло, Андреа дель Кастаньо и Паоло Уччелло, работавшие одновременно с ним в родной Падуе. А на Пьеро делла Франческа, который в зрелые годы считался «монархом живописи» и был образцом для подражания, огромное влияние оказали произведения Джотто, Мазаччо, Уччелло, теоретические труды Брунеллески и Альберти. Итальянец Антонелло да Мессина знал учеников великого нидерландского мастера Ван Эйка. Он перенял у них технику масляной живописи, распространив ее затем в Венеции.

В качестве еще одного примера проследим, как формировалась творческая личность Микеланджело. Тринадцати лет он поступил в мастерскую живописца Доменико Гирландайо. В 15 лет сделал маску сатира, которая привлекла внимание просвещенного флорентийского правителя Лоренцо Медичи, большого мецената и разносторонне образованного человека.

Юный Микеланджело перешел в художественную школу при дворе Лоренцо, где стал обучаться под руководством Бертольдо ди Джованни, ученика Донателло. Там познакомился с собранием античного искусства, мог общаться с видными поэтами и философами-гуманистами из окружения

Лоренцо, копировал росписи Джотто и Мазаччо. Когда Микеланджело попал в Болонью, он был поражен произведениями скульптора Якопо делла Кверча, а приехав в Рим, увидел там найденные незадолго до того шедевры античности — статую Лаокоона и так называемый Бельведерский торс. Все это оказало большое влияние на дальнейшее развитие мастера.

Мы видим, что в эпоху Возрождения художники, получив хорошую профессиональную подготовку, начинали самостоятельную творческую деятельность в очень юном возрасте. И они не переставали учиться на протяжении всей жизни. Совершенствовалось их мастерство, развивались взгляды на искусство, менялась манера исполнения. Но школа, пройденная в юности, была прочной основой для дальнейшего творчества.

Архипова Е. Как учились мастера итальянского Возрождения // Юный художник. 1986. №1. С. 14–17.



**Задания  
для самостоятельной творческой работы обучающихся**

**Творческие проекты**

**Творческий проект № 1  
Психология детства художника**

1. Ч.Валиханов (1835–1865)
2. А.Кастеев (1904–1973)
3. А.Сыдыханов (1937–2011)
4. С.Калмаханов (род. 1940)
5. Леонардо да Винчи (1452–1519)
6. Рафаэль Санти (1483–1520)
7. А.Иванов (1776–1848)
8. К.Брюллов (1799–1852)
9. А.Саврасов (1830–1897)
10. И.Репин (1844–1930)
11. В.Серов (1865–1911)
12. М.Врубель (1856–1910)
13. Н.Рерих (1874–1947)
14. М.Шагал (1887–1985)
15. З.Серебрякова (1884–1967)
16. К.Петров-Водкин (1878–1939)
17. М.Нестеров (1862–1942)
18. П.Корин (1892–1967)
19. К.Моне (1840–1926)
20. А.Модильяни (1884–1920)
21. Э.Мунк (1863–1944)
22. П.Гоген (1848–1903)
23. Тулуз де Лотрек (1864–1901)
24. П.Пикассо (1881–1973)
25. С.Дали (1904–1989)

*Психология детства скульптора*

26. Микеланджело Буонарроти (1475–1564)
27. Лоренцо Бернини (1598–1680)
28. Сергей Коненков (1874–1971)
29. Генри Мур (1898 – 1986)

**Творческий проект № 2  
Мастерская художника**

1. Леонардо да Винчи (1452–1519)
2. Альбрехт Дюрер (1471–1528)
3. Губерт (ум. 1426) и Ян ван Эйки (1390–1441)
4. Иероним Босх (ок. 1450/60–1516)
5. Микеланджело да Караваджо (1573–1610)
6. Рембрандт Харменс ван Рейн (1606–1669)
7. Питер Пауль Рубенс (1577–1640)
8. Тициан (1485/90–1576)
9. Эжен Делакруа (1798–1863)
10. Каспар Давид Фридрих (1774–1840)
11. «Прерафаэлиты» (1848)
12. «Назарейцы» (1809)
13. Импрессионисты (1874)
14. Эдгар Дега (1834–1917)
15. «Наби» (1880–нач. 1900)
16. Винсент ван Гог (1853–1890)
17. Поль Сезанн (1839–1906)
18. Пабло Пикассо (1881–1973)
19. Сальвадор Дали (1904–1989)
20. Анри Матисс (1869–1954)
21. Фернан Леже (1881–1955)
22. Херлуф Бидstrup (род. 1912)
23. Николай Рерих (1874–1947)
24. Константин Коровин (1858–1908)
25. В.Э.Борисов-Мусатов (1870–1905)
26. «Голубая роза» (1907)
27. «Бубновый валет» (1910)
28. Василий Кандинский (1866–1944)
29. Казимир Малевич (1878–1935)
30. Марк Шагал (1887–1985)
31. Павел Филонов (1883–1941)

### **Творческий проект № 3** **Творческий портрет архитектора, дизайнера**

1. Йозеф Мария Ольбрих (1867 – 1908) — австрийский архитектор, дизайнер, мастер модерна, автор выставочного здания Венского сецессиона.

2. Виктор Орта (1861 – 1947) — бельгийский архитектор, дизайнер, один из основателей стиля модерн (Art Nouveau) в архитектуре.

3. Антонио Гауди (1852 – 1926) — испанский (каталонский) архитектор, дизайнер, большинство фантастических работ которого возведено в Барселоне.

4. Гектор Гимар (1867 – 1942) — французский архитектор и дизайнер, представитель стиля модерн; создатель знаменитых входных павильонов парижского метро.

5. Чарлз Ренни Макинтош (1868 – 1928) — выдающийся шотландский архитектор и дизайнер, один из родоначальников стиля модерн, оказавший влияние на формирование рационализма в архитектуре Европы.

6. Лазарь Лисицкий (1890 – 1941) — русский, советский художник, дизайнер, архитектор, также широко известный как «Эль Лисицкий».

7. Ле Корбюзье (настоящее имя Шарль Эдуард Жаннере, 1887 – 1965) — выдающийся французский архитектор швейцарского происхождения, теоретик архитектуры, живописец, дизайнер.

8. Алвар Аалто (1898 – 1976) — финский архитектор и дизайнер, крупнейшая фигура в архитектуре Финляндии, «отец модернизма» в Северной Европе, один из основоположников современной школы дизайна.

9. Виктор Вазарели (1906 – 1997) — французский художник, график и скульптор венгерского происхождения, ведущий представитель направления «оп-арт».

10. Антонио Сант-Элиа (1888 – 1916) — итальянский архитектор.

11. Этторе Соттсасс (1917 года – 2007) — известный итальянский архитектор и дизайнер. Занимался дизайном мебели, ювелирных украшений, стеклянных изделий, светильников и офисного оборудования.

12. Филипп Старк (род. 1949) — известный французский дизайнер, дизайнер интерьеров и потребительских товаров серийного производства.

13. Эйлин Грей (1878 – 1976) — французский дизайнер, одна из первых начала делать мебель из металлических трубок.

14. Соня Делоне или Терк-Делоне (настоящее имя Сара Ильинична (Элиевна) Штерн; 1885 – 1979) — французская художница-абстракционистка, дизайнер.

15. Раймонд Лоуи (1893 – 1986) — мастер промышленного дизайна, автор логотипов промышленных образцов.

16. Тимо Сарпанева (1926 – 2006) — дизайнер, яркий представитель последовательного финского модернизма.

17. Рон Арад (род. 1951) — наиболее известный дизайнер современности.

## **Задания по развитию творческого мышления**

### **1. Тематика творческих работ реферативного характера**

#### Раздел I

1. Особенности развития и формирования личности художника (дизайнера, архитектора)
2. Особенности зрительной памяти и представлений у художника (дизайнера, архитектора)
3. «Варьета» глаза в теории Леонардо да Винчи
4. Особенности художественного мышления
5. Воображение и художественное творчество
6. Искусство как знаковая система
7. Символ в искусстве
8. Пространство античной культуры
9. Семантика мифа в искусстве
10. Проблема свободы художественного творчества
11. В.Кандинский. О духовном в искусстве (анализ)
12. Тема полета в творчестве Марка Шагала
13. «Психология детства» и ее отражение в творчестве художника
14. Творческий метод художника
15. Гармония как эстетическая категория
16. Пропорция как эстетическая категория
17. Особенности визуального мышления
18. Визуальное мышление художника и зрителя (на примере шедевров изобразительного искусства)
19. Экологический подход к зрительному восприятию
20. З.Фрейд: концепция творческого процесса
21. Специфика творчества в проектной деятельности (архитектора, дизайнера)

### **2. Темы реферативных и творческих работ для архитекторов и дизайнеров**

#### Раздел II

1. Первобытные представления о пространстве
2. Представления о пространстве и его восприятию в Древнем мире
3. Психологичность античной архитектуры
4. Вопросы психологии архитектуры в теории Витрувия Марка Поллиона
5. Психологические аспекты восприятия пространства в архитектуре средневековья
6. Эмоциональное воздействие пространства храма святой Софии в Константинополе
7. Восприятие пространства в творчестве мастеров Возрождения

8. Акустические загадки древних храмов
9. Динамика архитектурных форм в концепции Р.Арнхейма
10. Психологические аспекты художественного творчества в эстетике Р. Арнхейма
11. Архитектура и эмоциональный мир человека
12. Восприятие архитектурных форм
13. Зарубежная архитектура в русской поэзии конца XIX–начала XX века
14. Литературное и историческое описание архитектурных памятников и пространств
15. Проблема цвета в архитектурном образовании
16. Графика и архитектурное творчество
17. Психотехническая лаборатория архитектуры Н.А.Ладовского
18. Образ города как экзистенциальное пространство (по К.Линчу)
19. Мастера архитектуры об архитектурном творчестве
20. Взгляд дизайнера на поп-арт, оп-арт
21. В мастерской архитектора
22. В мастерской дизайнера
23. Психология восприятия архитектурных объектов
24. Знаково-символические структуры образного мышления (в архитектуре и дизайне)
25. Архитектура как система конвенциональных знаков
26. Цвет в архитектуре
27. Ф.Леже — дизайнер
28. Восприятие «ленд-арт»

### **3. Творческие задания для дизайнеров и архитекторов**

1. Восприятие архитектурной формы: анализ и описание памятников архитектуры
2. Иллюзионистическая живопись — «квадратура» (иллюзорные изображения архитектуры в истории культуры)
3. Упражнения с использованием живописных и графических работ
4. Архитектурные фантазии
5. Упражнения с использованием литературных описаний архитектурных памятников и пространств
6. Упражнения интегрированного характера

### **4. Автопортрет как образ индивидуальности художника**

Автопортреты Леонардо да Винчи, А.Дюрера, П.Рубенса, П.Сезанна, В.Ван Гога, П.Гогена, А.Модильяни, Э.Мунка, М.Шагала, П.Пикассо, С.Дали, О.Кипренского, З.Серебряковой, К.Петрова-Водкина, В.Попкова, Е.Романовой и др.

Основные вопросы

1. Автопортрет как образ индивидуальности художника.
2. Выражение через автопортрет взглядов художника на специфику творчества, его представления о статусе художника и искусства в целом, об уникальности личности творца и его предназначении.

### **5. Анализ картин-«метафор», «ассоциаций»**

1. Эль Греко. Толедо в грозу
2. Тициан. Святой Себастьян
3. Винсент ван Гог. Красные виноградники в Арле. Ночное кафе в Арле
4. А.Беклин. Остров мертвых
5. Д.Г.Россетти. Дама печали. Грезы
6. К.Д.Фридрих. Пейзажи
7. А.Модильяни. Женские портреты
8. С.Дали. Рождение человека и др
9. М.Врубель. Жемчужина. Портрет С.И.Мамонова
10. К.Малевич. Черный квадрат
11. М.Шагал. Я и деревня
12. К.Сомов. Портрет А.Блока
13. Н.Рерих. Жемчуг исканий
14. В.Борисов-Мусатов. Водоем
15. П.Филонов. Весна
16. В.Бакст. Портрет А.Бенуа
17. К.Петров-Водкин. Сон
18. Н.Гончарова. Лучистые лилии
19. Ф.Малявин. Вихрь
20. Д.Жилинский. Под старой яблоней
21. В.Попков. Двое. Цикл «Мезенские вдовы»
22. Т.Назаренко. Танец
23. А.Матисс. Мастерская художника
24. Г.Курбе. Мастерская художника

### **6. Эссе**

1. Творческие династии в культуре: художники
2. Творческие династии в культуре: дизайнеры
3. Творческие династии в культуре: архитекторы
4. Роль сознательного и бессознательного в творчестве
5. Талант и женщина
6. Наделенность талантом — предуготовленность к судьбе особого рода

### **7. Исследовательский проект**

1. Эдвард де Боно. Шесть шляп мышления: формирование критического мышления
2. Психологический анализ статьи А.Блока «Памяти Врубеля»
3. Психологический анализ книги В. Кандинского «О духовном в искусстве»
4. Формула Г.Айзенка
5. Креативная личность, ее основные характеристики
6. Гениальность: безумие или одержимость?

## **8. Исследование в области психологии художественного творчества**

1. Изыскания в области психологии художественного творчества (интервью, анкета, тесты и др.)
2. Основные психологические школы
3. Методы исследования по психологии художественного творчества
4. Метод проб и ошибок (Э.Торндайк)
5. Метод мозгового штурма. Методика и правила мозгового штурма
6. Синектика как метод поиска новых решений

## **9. Исследование творческой индивидуальности — метод «Интервью с самим собой»**

1. Я — будущий дизайнер, художник, архитектор. Почему я выбрал(а) эту профессию. Психология детства.
2. Условия формирования любви к профессии дизайнера (художника, архитектора).
3. Уровни творческих предрасположений. Способность — одаренность — талант.
4. Работоспособность.
5. Влияет ли профессиональная школа на формирование таланта?
6. Отношение к педагогам, их педагогической системе.
7. Мироззрение и мироощущение — «моя картина мира».
8. Мои индивидуальные различия: тип личности (экстраверт, интроверт), темперамент, умственное развитие, эмоционально-волевая сфера.
9. Мои психофизические свойства: художественная (архитектурная) память, художественное (архитектурное) мышление, интуиция, фантазия, воображение, сознательное, бессознательное, эмоции и чувства, эмпатическая способность.
10. Мои личностные качества: характер, лидерство, чувство предназначения, вера в свои силы и успех, любовь к избранному делу и др.
11. Как вы оцениваете свои профессиональные возможности, своё мастерство (в период учебы)?

**Текстовая таблица по хрестоматии  
«Психология детства художника»**

**Микеланджело Буонарроти:** «... все хорошее в моем таланте получено мною от мягкого климата родного Ареццо; а из молока моей кормилицы извлек я резец и молот, которыми создаю свои статуи...».

**В.Серов.** «... с раннего возраста окружало его искусство — и не только живописное, но и музыкальное, театральное и т.д., и все это бессознательно и глубоко сидело в его мозгу и светилося оттуда вещей мыслью...».

**М.Шагал.** «... Часто грезит наяву и видит сновидения, но при этом точно схватывает все индивидуально неповторимые предметы реальности и воспринимает мир движущимся и красочным...».

**З.Серебрякова.** «Родилась в семье Бенуа, где искусство было наследственным занятием. Дети рождались с карандашом в руке...».

**К.Петров-Водкин.** Касаясь теории происхождения «сферической перспективы» и обосновывая ее психологически, Петров-Водкин раскрывает в своей книге «Пространство Эвклида», что как-то раз в отрочестве, бросившись на траву, я «увидел землю как планету»...

**П.Корин.** «Искусством я начал заниматься не по призванию, а по рождению... Мои деды, прадеды, прапрадеды занимались иконописным искусством. Своих дедов по записям и рисункам я знаю до 17 колена...».

**К.Моне.** «По натуре мальчик был недисциплинирован и школа всегда казалась ему «тюрьмой». Мальчик проводил больше времени у воды и на скамье, чем в классе, наблюдая солнечные



блики. Развлекался, разрисовывая обложки тетрадей карикатурами. В этих забавах он вскоре достиг совершенства...».

**А.Модильяни.** «Гарсен Модильяни была замечательной женщиной и редкостной матерью. В 1885 году она записала в дневнике: «Характер этого ребенка еще недостаточно сформировался, посмотрим еще, что разовьется из этого кокона. Может быть, художник?...»

**Э.Мунк.** «Сильнее всего он был в математике, и доктор Мунк видел в этом будущее Эдварда. Но Карен Бьельстад сказала: «Разве ты не видишь, что у Эдварда способности. Он рисует бесподобно...».

**Ч.Валиханов** был в сущности первым казахским художником, работавшим в области профессионального изобразительного искусства — детские рисунки в Кушмуруне; в Омском кадетском корпусе — курс по архитектуре и графическому черчению; влияние художника А.Померанцева...

**А.Кастеев.** Два важнейших фактора детства: внутреннее созерцание, чувство слияния с природой родной степи и облик матери, большой мастерицы красочных алаша...

**С.Мамбеев.** Рано осиротев, воспитывался у близких родственников, в основном у старшей сестры Анели. Любимым занятием в это время было рисование и копирование портретов...

**А.Сыдыханов.** Через знаковые картины — «Знак кочевника», «Знак Луна–Земля», «Голубая волчица», «Тамга Ахмеда Яссави» и др. — возвращается к зрителю многовековая кочевая степь, взрастившая меня... Знаки-архетипы открыли мне «дорогу к дому, путь к себе...».

**К.Брюллов.** До семи лет Карл был прикован к постели. И самое раннее его воспоминание о себе самом в том, что он рисует, рисует, рисует...

**М.Врубель.** «Почитывает и порисовывает», «набрасывает фантазии карандашом» — играя своими способностями — обнаружили они у него рано в пять лет, театр и музыка занимают его не меньше рисования...».

**Хрестоматийный материал**  
**«Творческие династии в культуре: художники»**

*1. Братья Губерт и Ян ван Эйки*

Губерт ван Эйк (1370 – 18 сентября 1426) — фламандский живописец эпохи Северного Возрождения. Старший брат Яна ван Эйка, обучал того живописи. С начала 1420-х годов жил в Генте.

Ян ван Эйк (ок. 1385 или 1390 – 1441) — фламандский живописец раннего Возрождения, мастер портрета, автор более 100 композиций на религиозные сюжеты, один из первых художников, освоивших технику живописи масляными красками. Ян ван Эйк — творец «фламандской техники живописи».

Братья совместно создали «Гентский алтарь».

*2. Брейтели* — семейство нидерландских (фламандских) живописцев эпохи Возрождения.

Брейгель Питер Старший («Мужицкий») (ок.1525 – 1569) — самый известный художник этой фамилии.

Брейгель Питер Младший («Адский») (1564 – 1638).

Брейгель Ян Старший («Бархатный») (1568 – 1625).

Брейгель Ян (Младший) (1601– 1678).

Брейгель Амбросий (1617– 1675).

Брейгель Абрахам (1631– 1690).

*3. Фамилию Кранах* носило несколько представителей семьи немецких художников:

Лукас Кранах Старший (1472 – 1553) — немецкий художник эпохи Возрождения.

Ганс Кранах (1513 – 1537) — художник, сын Лукаса Кранаха Старшего.

Лукас Кранах Младший (1515 – 1586) — художник, сын Лукаса Кранаха Старшего.

Августин Кранах (1554 – 1595) — художник, сын Лукаса Кранаха Младшего.

Лукас Кранах III (1586 – 1645) — художник, сын Августина Кранаха.

*4. Карраччи* — династия итальянских художников Болонской школы.

Братья Карраччи:

Людовико Карраччи (1555 – 1619).

Агостино Карраччи (1557 – 1602).

Аннибале Карраччи (1560 – 1609).

*5. Аргуновы*

Аргунов Иван Петрович (1729 – 1802) — российский художник. Его сыновья:

Аргунов Николай Иванович (1771 – после 1829) — российский художник.

Аргунов Павел Иванович (1768 – 1806) — архитектор.

Аргунов Яков Иванович (1784 – после 1830) — российский художник.

Аргунов Фёдор Семёнович (1733 – ок. 1768) — архитектор.

#### 6. *Династия Клодт*

Клодт фон Юргенсбург Петр Карлович (1805-1867) — русский скульптор.

Клодт Михаил Петрович (1835 – 1914) — русский живописец, сын П.К. Клодта.

Клодт Михаил Константинович (1832 – 1902) — русский художник-пейзажист, племянник П.К. Клодта.

Клодт фон Юргенсбург, Николай Александрович — (1865 – 1918) – российский живописец-пейзажист, театральный художник, внук П.К. Клодта.

Клодт Евгений Александрович (1867 – 1934) — рисовальщик и художник прикладного искусства, педагог, внук П. К. Клодта.

#### 7. *Васнецовы*

Васнецовы (Васкецовы) — древний вятский род уральского происхождения. В семье священника Михаила Васильевича Васнецова было шестеро сыновей. Николай, Виктор, Пётр, Аполлинарий, Аркадий, Александр.

Васнецов Виктор Михайлович (1848 – 1926) — художник, мастер исторической и фольклорной живописи.

Васнецов Аполлинарий Михайлович (1856 – 1933) — художник, мастер исторической живописи, искусствовед.

Васнецов Александр Михайлович (1861 – 1927) — русский фольклорист, брат художников А.М. Васнецова и В.М. Васнецова.

Васнецов Андрей Владимирович (1924 – 2009) — советский художник-монументалист, внук В.М. Васнецова.

Васнецов Юрий Алексеевич (1900 – 1973) — русский советский график, иллюстратор книг для детей, дальний родственник братьев Васнецовых.

#### 8. *Поленовы*

Поленовы, семья русских художников и архитекторов:

Львов Николай Александрович — архитектор, писатель, музыкант, собиратель фольклора, прадед Василия Дмитриевича Поленова по материнской линии.

Поленов Дмитрий Васильевич, отец Поленова Василия Дмитриевича – известный русский историк, археолог и библиограф.

Поленова Мария Алексеевна, мать Поленова Василия Дмитриевича – портретистка, детская писательница.

Василий Дмитриевич Поленов (1844 – 1927) — выдающийся русский живописец, мастер национального русского пейзажа.

Поленова Елена Васильевна (1850 – 1898) — русский живописец и график, дочь В.Д. Поленова.

#### 9. *Бенуа — Лансере — Серебряковы*

Основатели великих династических линий и их многочисленные потомки, в том числе и ныне живущие художники и скульпторы. Всем известны самые знаменитые представители этих великих династий. Но вряд ли даже знатоки

сразу смогут озвучить генеалогические отношения, существующие между этими династиями.

Из трёх династий *Бенуа — Лансере — Серебряковы* вышла целая плеяда блестящих художников, архитекторов, искусствоведов, оставивших заметный след в истории мировой культуры.

Бенуа Николай Леонтьевич (1813 – 1898) — архитектор, художник.

Бенуа Альберт Николаевич (1852 – 1936) — живописец-акварелист, архитектор, сын Н.Л. Бенуа.

Бенуа Леонтий Николаевич (1856 – 1928) — архитектор, сын Н.Л. Бенуа.

Бенуа Александр Николаевич (1870 – 1960) — художник, историк искусства, художественный критик, сын Н.Л. Бенуа.

Бенуа Екатерина Николаевна (Лансере) (1850 – 1933) — художник, дочь Н.Л. Бенуа.

Лансере Евгений Александрович (1848 – 1886) — скульптор, супруг Е.Н. Бенуа.

Серебрякова Зинаида Евгеньевна (1884 – 1967) — художник, дочь Е.Н. Бенуа (Лансере).

Лансере Евгений Евгеньевич (1875 – 1946) — художник. академик живописи.

Лансере Евгений Евгеньевич (1907 – 1988) — архитектор, художник.

Лансере Николай Евгеньевич (1879 – 1942) — архитектор, художник, историк архитектуры.

Бенуа Альберт Альбертович (1879 – 1930) — акварелист.

Бенуа Альберт Александрович (1888 – 1960) — архитектор, художник.

Бенуа Анна Александровна (1895 – 1984) — художник.

Бенуа (Конский) Александр Александрович (1852 – 1928) — живописец, акварелист.

Бенуа Николай Александрович (1901 – 1988) — художник.

Серебряков Евгений Борисович (1906 – 1990) — архитектор, реставратор.

Серебряков Александр Борисович (1907 – 1995) — художник.

Серебрякова Татьяна Борисовна (1912 – 1989) — театральная художник.

Серебрякова Екатерина Борисовна (1913) — художник.

Бенуа Надежда Леонтьевна (1896 – 1975) — художник.

Бенуа Елена Александровна (1898 – 1972) — художник.

Бенуа Алексей Леонтьевич (1838 – 1902) — архитектор.

Бенуа Юлий Юльевич (1852 – 1929) — архитектор.

Таманян Георгий Александрович (1910 – 1993) — архитектор.

Бенуа ди Стетто Александр Зигфридович (1896 – 1979) — художник.

Шретер Мариана Людвиговна (1902 – 1982) — архитектор.

Шретер Логин Людвигович (1908 – 1988) — архитектор, акварелист.

Зеленков Дмитрий Владимирович (1909 – 1951) — театральная художник.

Лансере Наталья Евгеньевна (1909 – 1994) — архитектор.

Лансере Наталья Николаевна (1910 – 1998) — архитектор.

Бенуа Михаил Константинович (1912 – 1955) — архитектор, художник.  
Лансере Алексей Николаевич (1916 – 2003) — архитектор.  
Виноградова (Бенуа) Нина Александровна (1936 – 1986) — художник.  
Николаев Иван Валентинович (1940) — художник-монументалист.  
Лансере Екатерина Евгеньевна (1952) — художник.  
Лансере Евгений Евгеньевич (1953) — дизайнер.  
Устинов Игорь Петрович (1956) — скульптор.  
Лансере Николай Алексеевич (1958) — архитектор.  
Бенуа Варвара Евгеньевна (1962) — архитектор, художник.  
Николаева Анастасия Ивановна (1962) — художник.  
Лансере Алексей Алексеевич (1964) архитектор.  
Николаева Елизавета Ивановна (1964) — художник, иконописец.  
Глазунов Иван Ильич (1969) — живописец.  
Николаев Матвей Иванович (1970) — иконописец.  
Гурина Татьяна Ивановна (1972) — художник.  
Глазунова Вера Ильинична (1973) — художник.  
Николаева Екатерина Анатольевна (1975) — художник, иконописец.  
Павлинов Павел Сергеевич (1976) — художник.  
Гнучев Василий Федорович (1980) — художник.  
Гнучева Варвара Федоровна (1983) — художник.  
Павлинова Ольга Сергеевна (1983) — художник.  
Лансере Наталья Николаевна (1986) — художник.  
Династия Бенуа — Лансере — Серебряковых внесла исключительный вклад в историю русского и мирового искусства XIX – XX веков.

#### 10. Рерихи

Их имена золотыми буквами вписаны в летопись мировой культуры: Николай Константинович, Елена Ивановна, их сыновья – Юрий Николаевич и Святослав Николаевич. Каждый из них оставил свой неповторимый след в культурном пространстве.

Николай Константинович Рерих (1874 – 1947) — учёный, философ, общественный деятель; живописец, график, театральный художник и монументалист-декоратор; литератор, теоретик искусства.

Елена Ивановна Рерих (1879 – 1955) — увлекалась писательским трудом и живописью, супруга Н.К. Рериха.

Юрий Николаевич Рерих (1902 – 1960) — учёный-востоковед и лингвист, сын Н.К. Рериха.

Святослав Николаевич Рерих (1904 – 1993) — художник, сын Н.К. Рериха.

#### 11. Аканаевы

Особый интерес представляют региональные традиции, генерация талантливой личности в этнокультурной среде.

Аканаевы. Талантливая династия художников известна большинству почитателей изобразительного искусства в Казахстане.

Аканаев Аамандос Атибекович (1948) — родоначальник славной фамильной когорты, мэтр отечественной живописи

Аканаев Бейсебек Атибекович (1954) — брат Аамандоса Аканаева, пришел в живопись довольно поздно.

Аканаев Руслан Аамандосович (1968) — сын Аамандоса Аканаева, окончил оформительский факультет Алматинского художественного училища им. Н.В. Гоголя (ныне Орала Тансыкбаева), живописец, действительный член Академии художеств Республики Казахстан. Виды изобразительного искусства — живопись, графика, скульптура, фотоарт.

Аканаева Ботагоз Аамандосовна (1971) — дочь Аамандоса Аканаева, окончила театрално-декорационный факультет Алматинского художественного училища им. Н.В. Гоголя (1990), театральный декоратор. Действительный член Академии художеств РК. Виды изобразительного искусства — живопись, графика, скульптура, дизайн. Действительный член Международной ассоциации критиков и искусствоведов (АИСА) при ЮНЕСКО (с 1996).

Уразбекова Лаура Сайкеновна (1949) — супруга Аамандоса Аканаева, искусствовед, живописец, работает в стиле трансавангарда. Окончила факультет истории и теории искусств Ленинградского института живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина Академии художеств Российской Федерации (1981), аспирантуру НИИ при Академии художеств СССР (1986), кандидат искусствоведения (2005).

### *12. Есиркеевы*

Семья известных казахстанских живописцев Сарыарки.

Есиркеев Раймкул Есиркеевич (1921 – 1980) — живописец, график, член Союза художников СССР. Специального образования не получил. Один из создателей Карагандинской областной организации Союза художников Казахстана.

Есиркеев Куаныш Раймкулович (1947) — сын Раймкул Есиркеева, окончил Алматинское художественное училище (1968), живописец, член Союза художников Казахстана.

Есиркеев Мейрам Раймкулович (1950) — сын Раймкул Есиркеева, живописец, член Союза художников Казахстана.

### *13. Калмахановы*

Семья известных художников Сарыарки.

Калмаханов Сейтмахан Калмаханович (1940) — основатель династии, окончил Московское Высшее художественно-промышленное училище (1972), живописец, член Союза художников Казахстана, действительный член Академии художеств Республики Казахстан.

Калмаханов Айдархан Сейтмаханович (1972) — старший из сыновей Сейтмахана Калмаханова, скульптор. Получил образование в Алматинском художественном училище им. Гоголя (ныне Орала Тансыкбаева) на отделении художественной керамики, продолжил учебу на художественно-графическом

факультете КарГУ им. Е. А. Букетова. Член Союза художников Казахстана, член-корреспондент Академии художеств РК.

Калмаханов Мадихан Сейтмаханович (1974) — сын Сейтмахана Калмаханова, художник, живописец; окончил Казахскую государственную художественную академию им. Т. Жургенова. Член Союза художников Казахстана, магистр педагогических наук, член-корреспондент Академии художеств РК.

Калмаханов Тайхан Сейтмаханович — младший сын Сейтмахана Калмаханова. Окончил Казахскую государственную художественную академию им. Т. Жургенова, факультет театра и кино. Член Союза художников Казахстана, член-корреспондент Академии художеств РК.



**Хрестоматийный материал**  
**«Творческие династии в культуре: архитекторы»**

1. Адам Роберт (1728–1792) — выдающийся английский архитектор и декоратор, представитель европейского неоклассицизма. Родился в семье известных архитекторов. Вместе с братьями Джоном и Джеймсом работал в мастерской отца.
2. Ардуэн-Мансар Жюль (1646–1708) — выдающийся французский архитектор и градостроитель, представитель классицизма. Родился в Париже в семье зодчих. Внучатый племянник и ученик одного из самых выдающихся архитекторов Франции — Франсуа Мансара, довольно рано начал работать в мастерской деда. В 1668 году Ардуэн добивается разрешения присоединить к своей фамилии фамилию Мансар.
3. Бенуа, семья русских архитекторов и художников середины XIX – начала XX веков.  
 Николай Леонтьевич Бенуа (1813 – 1898) — выдающийся русский архитектор и педагог, родоначальник семьи архитекторов и художников. Окончил Академию художеств (1827 – 1836) с золотой медалью.  
 Леонтий Николаевич Бенуа (1856 – 1928) — выдающийся русский архитектор, общественный деятель, педагог. Представитель семьи архитекторов и художников Бенуа. Сын Н. Бенуа, брат А. Бенуа. Окончил Петербургскую Академию художеств с золотой медалью.
4. Бернини Джованни Лоренцо (1598–1680) — великий итальянский архитектор и скульптор, выдающийся представитель барокко. Родился в Неаполе в семье скульптора Пьеро Бернини.
5. Блондель, семья французских архитекторов, представителей классицизма.  
 Никола Франсуа Блондель (1618–1686) — выдающийся инженер, математик, архитектор, теоретик архитектуры и дипломат.  
 Жак Франсуа Блондель (1705–1774) — племянник Жана Франсуа, виднейший теоретик архитектуры середины XVIII века. Основной вклад семьи Блонделей в историю архитектуры состоит главным образом в развитии архитектурной теории, обосновывающей переход к классицизму.
6. Борромини Франческо (настоящее имя Каstellи Франческо, 1599–1667) — выдающийся итальянский архитектор, один из основоположников высокого барокко. Родился в семье скульптора Б. Каstellи. Его дядя — известный архитектор Карло Мадерно (Мадерна).

7. Бофилл Рикардо (род. 1939) — знаменитый испанский архитектор. Сын архитектора Эмилио Бофилла. Первые уроки получил у отца.
8. Брюллов Александр Павлович (1798–1877) — выдающийся русский архитектор, рисовальщик, акварелист. Представитель позднего классицизма. Брат выдающегося русского художника К. Брюллова. Учился у отца — мастера декоративной резьбы П. Брюлло, затем в Петербургской Академии художеств.
9. Буров Андрей Константинович (1900–1958) — знаменитый русский архитектор. Родился в Москве в семье архитектора Бурова Константина Федоровича.
10. Быковский Михаил Доримедонтович (1801–1885) — знаменитый русский архитектор, педагог, общественный деятель, представитель романтического этапа развития эклектики в русской архитектуре. Сын резчика.  
 Быковский Константин Михайлович (1841–1906) — знаменитый русский архитектор, реставратор, исследователь русского зодчества, педагог, представитель эклектического направления. Родился в Москве в семье архитектора М. Быковского. Обучение архитектурному мастерству началось для него задолго до поступления в Петербургскую Академию художеств.
11. Валлен-Деламот Жан-Батист-Мишель (1729–1800) — французский архитектор, представитель раннего классицизма. Родился во Франции. Учился у своего дяди Ж.Бонделя во Французской Академии архитектуры и во Французской академии в Риме. В 1759 году приглашён И.Шуваловым в Россию для преподавания в Петербургской Академии художеств.
12. Веснины Леонид Александрович (1880–1933), Виктор Александрович (1882–1950), Александр Александрович (1883–1959) — выдающиеся русские советские архитекторы.
13. Габриэль Жак Анж (1698–1782) — выдающийся французский архитектор, один из основоположников классицизма XVIII века. Родился в Париже в семье архитектора Жака Габриэля. Первоначальное образование получил у своего отца. Окончил Академию архитектуры в Париже.
14. Гауди-и-Корнет Антонио (1852–1926) — выдающийся крупнейший представитель «пламенеющего» варианта испанского модерна. Происходил из семьи потомственных каменщиков, проживающей близ Барселоны. Окончил Высшую техническую школу архитектуры.
15. Гинзбург Моисей Яковлевич (1892–1976) — знаменитый русский советский архитектор и теоретик, чьи труды во многом подготовили основу конструктивизма. Родился в Минске в семье архитектора.
16. Данс-младший Джордж (1741–1825) — знаменитый английский архитектор эпохи неоклассицизма. Принадлежал к архитектурной династии Дансов, долгое время работавших в Лондонском Сити.

17. Джилл Ирвинт Джон (1870–1936) — американский архитектор. Родился в семье строителей.
18. Дю Серсо Андруэ Жак (1515–1590) — выдающийся французский архитектор, основатель архитектурной династии, гравер, теоретик архитектуры.
19. Жилярди Дементий (Доменико) Иванович (1785–1845) — выдающийся представитель семьи швейцарских зодчих, работавший в России на рубеже XVIII–XIX веков. Родился в Монтаньоле (Швейцария). Сын архитектора Ивана Дементьевича. Первоначальное обучение получил дома у отца.
20. Ильин Лев Александрович (1880–1942) — русский архитектор. Родился в Тамбове в семье художника-любителя.
21. Казаков Матвей Федорович (1738–1812) — русский архитектор, один из основоположников классицизма в русской архитектуре XVIII века. Родился в Москве. Сын чертежника главного Комиссариата.
22. Камерон Чарльз (1746–1812) — английский архитектор, большую часть жизни проработавший в России. Родился в Лондоне в семье строительного подрядчика. Был связан родственными узами с аристократической семьёй Камеронов из Глендэссери, что повлияло на характер его образования. В 1799 году приглашен в Россию.
23. Кваренти Джакомо Антонио (1744–1817) — итальянский архитектор, работал в России, яркий представитель классицизма XVIII века. Родился близ Бергамо в семье художников. В 1780 году был приглашен в Россию, где стал придворным архитектором Екатерины II.
24. Ле Корбюзье (настоящее имя Шарль Эдуард Жаннере, 1887–1965) — выдающийся французский архитектор швейцарского происхождения, теоретик архитектуры, живописец, дизайнер. Уроженец Ла-Шо-де-Фона, принадлежал к старинной семье гравёров и художников.
25. Леблон Жан Батист Александр (1679–1719) — французский архитектор, представитель рококо. Родился в Париже в семье живописца и гравёра, державшего лавку по продаже эстампов. Начальное образование получил у отца и дяди, архитектора Жерара — управителя герцога Орлеанского. Ученик Ж.Мансара и А.Ленотра. В 1716 году был приглашён Петром I в Россию.
26. Лебретон Жиль (1500–1553) — французский архитектор, представитель Ренессанса. Родился в семье французских зодчих.
27. Лево Луи (1612–1670) — французский архитектор, ведущий представитель барокко, основоположник французского классицизма второй половины XVII века. Родился в семье главного королевского смотрителя в Фонтенбло. Первоначально учился у своего отца.
28. Ленотр Андре (1613–1700) — французский архитектор, мастер садово-паркового искусства, представитель классицизма. Ленотр родился в Париже в семье главного садовника Тюильри. Его дед также был садовником.

29. Лоос Адольф (1870–1933) — выдающийся австрийский архитектор. Родился в Брно, в Моравии. Сын каменщика.
30. Мадерна Карло (1556–1629) — итальянский архитектор, в произведениях которого намечается переход от раннего барокко к зрелому. Родился в кантоне Тичино (Швейцария). С 1570-х годов начал работать под руководством брата матери — архитектора Д.Фонтаны в Риме.
31. Мик Ришар (настоящая фамилия Мьег, 1728–1794) — французский архитектор, представитель классицизма. Родился в семье строителей, выходцев из Эльзаса. Первоначально обучался у отца, затем был учеником Ф. Блонделя.
32. Монферран Август Луи Леже Рикар де (Анри Луи Огюст Рикар де, 1786–1858) — знаменитый французский архитектор, декоратор и рисовальщик, работал в России. Родился во Франции в предместье Парижа. Отец зодчего — учитель верховой езды, а затем директор Королевской академии в Лионе. Дед — мостостроитель. Монферран окончил Королевскую специальную школу архитектуры.
33. Нееловы, династия русских архитекторов XVIII века.  
Василий Иванович Неелов (1721/22–1782) — знаменитый русский архитектор, представитель раннего классицизма, глава династии архитекторов Нееловых, один из первых создателей пейзажных парков в России.  
Илья Васильевич Неелов (1745–1793) — русский архитектор, представитель классицизма. Сын В.И. Неелова. Учился в Петербургской Академии художеств в живописном, а затем в архитектурном классах.
34. Никитин Петр Романович (1726–1784) — русский архитектор XVIII века. Родился в Москве. Сын известного русского живописца Романа Никитина. В 1716–1721 годах обучался в качестве одного из первых пенсионеров Петра I во Флоренции, в Академии художеств. Вместе с ним во Флоренции обучался его старший брат Иван Никитин — выдающийся автор многочисленных портретов Петра I.
35. Палладио ди Пьетро Андреа (1508–1580) — выдающийся итальянский архитектор эпохи Возрождения. Родился, предположительно, в Падуе в семье каменщика. Мальчиком работал резчиком по камню.
36. Перре Огюст (1874–1954) — французский архитектор, представитель рационализма, одним из первых применивший железобетонные конструкции. Родился в Брюсселе в семье строителя. Работал в семейной фирме, основанной отцом.
37. Пиано Ренцо (род. 1937) — итальянский архитектор. Представитель направления «хай-тек». Родился в Генуе, в семье строителей.
38. Пизано Никола (1210/25–1278/84) — выдающийся скульптор и архитектор, один из основоположников тосканского Проторенессанса.

- Пизано Джованни (1245/50–1314) — итальянский скульптор и архитектор Проторенессанса. Сын Н. Пизано, учился в мастерской отца.
39. Пиранези Джованни Баттиста (1720–1778) — знаменитый художник, гравёр, архитектор, теоретик архитектуры. Родился близ Венеции в семье каменщика.
40. Порта Джакомо делла (около 1547–1602) — выдающийся итальянский архитектор, представитель позднего Возрождения. Родился в Риме в семье скульптора, от которого унаследовал необычное чувство детали. Ученик Микеланджело и Виньолы.
41. Растрелли Франческо Бартоломео (1700–1771) — выдающийся русский архитектор итальянского происхождения. Родился, предположительно, в Париже. Первоначальное образование получил под руководством отца-скульптора Бартоломео Карло Растрелли.
42. Ренвик Джеймс (1818–1895) — американский архитектор. Родился в семье инженера. По окончании Колумбийского колледжа вместе с отцом работал на строительстве железной дороги.
43. Сааринен Элиэль (Готлиб) (1873–1950) — крупнейший финский архитектор начала XX века, работавший в Финляндии и в США. Основоположник направления национального романтизма в финской архитектуре.
- Сааринен Ээро (1910–1961) — американский архитектор. Родился в Финляндии в городе Киркконумми. Его отец выдающийся финский архитектор и градостроитель, основоположник направления национального романтизма в архитектуре северных стран конца XIX–начала XX века — Э.Сааринен; мать была скульптором.
44. Сангалло, семья итальянских архитекторов, состоявшая в основном из представителей семей Джамберти и Кордиани.
- Джулиано да Сангалло (настоящее имя Джулиано Джамберти, 1445–1516) — итальянский архитектор эпохи Возрождения. Джулиано вырос в семье известного флорентийского резчика по дереву и мастера интарсии Франческо Джамберти. Обучался искусству резьбы по дереву у своего отца и Франческо ди Джованни (Франчоне).
- Антонио да Сангалло-старший (настоящее имя Антонио Джамберти, 1453–1534) — итальянский архитектор и инженер эпохи Возрождения. Родился во Флоренции в семье известного флорентийского мастера резьбы по дереву и интарсии Франческо Джамберти, который и передал ему традиционное для семьи ремесло.
- Антонио да Сангалло-младший (настоящее имя Антонио Кордиани, 1483–1546) — итальянский архитектор эпохи Возрождения. Родился во Флоренции. Племянник архитекторов Джулиано да Сангалло и Антонио да Сангалло-старшего. До 20 лет делал художественную мебель. К архитектуре обратился под влиянием дяди — архитектора Джулиано да Сангалло.

45. Серлио Себастьяно (1475–1555) — итальянский архитектор и теоретик архитектуры позднего Возрождения, создатель получившего огромную популярность в XVI–XVIII веках трактата об архитектуре. Будучи сыном болонского художника Бартоломео, Серлио обучался как художник.
46. Диего де Силоэ (1495–1563) — испанский архитектор и скульптор, представитель испанского Возрождения, родоначальник классицизма в Испании. Уроженец Бургоса. По-видимому, сын и ученик знаменитого мастера платереско Хилиа де Силоэ. До 1519 года работал в Италии, где испытывал влияние Микеланджело и флорентийской школы.
47. Скамоцци Винченцо (1552–1616) — итальянский архитектор, наиболее известный последователь Палладио. Родился в Виченце в семье плотника и архитектора Джованни Скамоцци.
48. Солари, семья итальянских архитекторов, инженеров и скульпторов. Солари Гуинифорте (1429–1481) — итальянский архитектор, инженер, скульптор, работал в Милане и других городах, Ломбардии в середине XV века. Сын и ученик архитектора Джованни Солари (1410–1481) и отец Пьетро Антонио Солари. Солари Пьетро Антонио (после 1450–1493) — итальянский архитектор, инженер, скульптор, работавший в Москве в 1490–1493 годах над возведением кремлевских стен и башен. Родился в Милане, сын архитектора Гуинифорте Солари.
49. Таут Макс (1884–1967) — немецкий архитектор функционалистического направления. Родился в Кенигсберге. Брат известного функционалиста Бруно Таута.
50. Тессин, семья шведских архитекторов XVII века, представителей барокко. Никодемус Тессин-старший (1615–1681). Фламандец по происхождению. Начинал как фортификационный инженер, но вскоре стал строить особняки шведской аристократии и королевские дворцы. В 1646 году был назначен королевским архитектором. Никодемус Тессин-младший (1654–1728) — сын Никодемуса-старшего. Тессин-младший учился у своего отца и завершил образование в Риме и в Париже.
51. Филарете Антонио (настоящее имя Антонио Аверлино, 1400–1469) — итальянский архитектор, скульптор и теоретик архитектуры, сыгравший выдающуюся роль в развитии архитектуры раннего Ренессанса. Родился во Флоренции в семье мастера-резчика.
52. Фишер фон Эрлах Иоганн Бернхард (1656–1723) — австрийский архитектор, крупнейший представитель австрийского барокко, определивший развитие стиля. Родился в Граце в семье скульптора. В 1670 – 1674 годах отправился в Рим совершенствовать своё образование. На его творчество огромное влияние оказал Лоренцо Бернини.

53. Фьораванти, семья итальянских архитекторов XV века.  
Бартоломео Фьораванти.  
Фьораванти ди Ридольфо.  
Фьораванти Аристотель (около 1415 – около 1485) — знаменитый итальянский архитектор, работавший в России и сыгравший большую роль в развитии русской архитектуры XV – XVI веков. Родился в Болонье, сын зодчего Фьораванти ди Ридольфо. После смерти отца работал вместе с дядей Бартоломео Фьораванти.
54. Чурригера, семья испанских скульпторов и архитекторов XVII – XVIII веков, представителей испанского барокко, создателей стиля чурригереско — «испанского барокко».  
Хосе Бенито Чурригера (1665 – 1725) — зодчий и скульптор, самый известный представитель фамилии.  
Хоакин Чурригера (1674 – 1724) — архитектор, брат и помощник Хосе Бенито. В основном работал вместе с братом, но строил и самостоятельно.

Приложение 7

**Тестовые задания\***  
**по курсу «Психология художественного творчества»**

*1. Наука о художественном творчестве исключает следующие аспекты:*

- A) философско-культурологические
- B) эстетические, искусствоведческие
- C) социологические
- D) психолого-педагогические

---

\* Учитывая специфику психологии художественного творчества, автор отходит от традиционной схемы составления тестов.

Е) рационалистические

2. *Эстетические теории о природе художественного творчества, не характерные для XX века:*

- А) иррациональные предпосылки художественного творчества (А. Бергсон)
- В) художественное творчество — знак смерти и приумножение опыта (А. Камю)
- С) романтические
- Д) структуралистские и постструктуралистские
- Е) экзистенциалистские теории

3. *Дисциплина «психология художественного творчества» не изучает:*

- А) творческий процесс
- В) рациональное мышление
- С) объективные и субъективные факторы творческого процесса
- Д) восприятие произведений искусства
- Е) творческую лабораторию художника (метод, мастерство)

4. *Предметом психологии художественного творчества (ПХТ) как самостоятельной дисциплины является:*

- А) творческий метод художника
- В) творческая мастерская
- С) понятие творчества как процесса
- Д) учение о субъекте художественного творчества
- Е) само художественное творчество

5. *Объектом изучения психологии художественного творчества является:*

- А) само художественное творчество
- В) творческая лаборатория художника
- С) понятие творчества как процесса
- Д) учение о субъекте художественного творчества
- Е) творческий метод художника

6. *Для художественного творчества не специфично:*

- А) художник исходит из личного опыта
- В) подчеркивает в творчестве свое настроение, свои пристрастия
- С) художник исходит из внеличного опыта
- Д) личностное отражение
- Е) художественно-образное познание

7. *Методы, которые мало используются в психологии художественного творчества:*

- А) наблюдение, психологический эксперимент
- В) психологический анализ



- С) биографический метод
- Д) анкетирование
- Е) метод проектирования

8. *Наименее используемый метод в исследованиях по психологии художественного творчества:*

- А) тестирование
- В) психологический анализ произведений искусства
- С) импровизация
- Д) творческие проекты
- Е) математическое моделирование

9. *Понятие «творчество» не определяет:*

- А) сфера свободы человека
- В) способ культурной самореализации
- С) архетипы
- Д) создание новых ценностей
- Е) проявление человеческой индивидуальности

10. *Сущностной характеристикой творчества по Г.А. Праздникову является:*

- А) действие, направленное к созданию нового
- В) способность к самодвижению, саморазвитию, саморегулированию
- С) закон экономии сил в мышлении
- Д) нереализованное влечение
- Е) «коллективное-бессознательное»

11. *В природе происходит процесс:*

- А) созидание
- В) развитие
- С) творчество
- Д) перевоплощение
- Е) творение духа

12. *Специфика художественного творчества по Платону:*

- А) способность к «одержимости», имеющей божественное начало
- В) активно-деятельностная сторона творчества
- С) отождествление искусства и ремесла
- Д) подражание природе
- Е) способность переживания аффекта

13. *Античное понятие «techne» включает:*

- А) ремесло и наука
- В) творчество
- С) ремесло, наука, искусство

- D) наука и искусство
- E) искусство и философия

*14. Категория, с которой не связывалась проблема восприятия в учениях античных философов:*

- A) гармония
- B) мера
- C) симметрия
- D) соразмерность
- E) количественность

*15. Древние греки в понятие «катарсис» вкладывали следующий смысл:*

- A) очищение
- B) растворение
- C) вечность
- D) трагедия
- E) апокалипсис

*16. Эстетик, который понимал творчество как «самодвижение духа»:*

- A) Р. Шлегель
- B) Гегель
- C) И. Кант
- D) Ф. Шиллер
- E) И.В. Гете

*17. Психолог, давший определение: «Творчество выступает как механизм развития, как взаимодействие, ведущее к развитию»:*

- A) П.М. Якобсон
- B) Л.С. Выготский
- C) Я.А. Пономарев
- D) З. Фрейд
- E) К.Г. Юнг

*18. Характерной чертой талантливой личности не является:*

- A) устойчивость интереса к делу
- B) ограниченный диапазон знаний
- C) интенсивность генерирования идей
- D) огромная целеустремленность
- E) творческий универсализм

*19. Философ, который считал, что «талант — дар божественного Эроса»:*

- A) Платон
- B) Аристотель
- C) И.В. Гете

- D) И. Кант
- E) Сократ

20. Понятие «талант» исключает следующее:

- A) природный дар
- B) творческая энергия
- C) пассивность
- D) «преодоление сопротивления»
- E) работоспособность

21. Теорию генетической обусловленности (наследственности) талантности разрабатывал:

- A) Ч. Ломброзо
- B) Ф. Гальтон
- C) А. Один
- D) Й. Рензулли
- E) Г. Россолимо

22. Суждение, что «талант — это феномен нормального человека, а гениальность — аномального» выражается в концепции:

- A) Ф. Гальтона
- B) Й. Рензулли
- C) З. Фрейда
- D) Ч. Ломброзо
- E) Э.Нойманна

23. Концепция «гения» впервые разрабатывается:

- A) в эстетике Древнего Востока
- B) в эстетике античности
- C) в эстетике Ренессанса
- D) в эстетике романтизма
- E) в эстетике символизма

24. Особенность, не характерная для гениальной личности:

- A) «способность творить чудеса» («сверхъестественное»)
- B) высокая эмпатическая способность
- C) ореол исключительности
- D) наличие чувства грядущего
- E) подражание образцам

25. Философ, который утверждал, что «сила гения — в самодвижении Духа»:

- A) Ф. Шеллинг
- B) Ф. Шлегель
- C) И.В. Гете

- D) И. Кант
- E) Г.Гейне

26. *Индивидуальные качества, не способствующие развитию таланта:*

- A) самосознание
- B) физическое и духовное нездоровье
- C) энергия
- D) чувство предназначения
- E) потребность в успехе

27. *Качества, тормозящие развитие творческой личности:*

- A) характер
- B) интуиция
- C) вера в свои силы
- D) физическое здоровье
- E) страх и неуверенность в себе

28. *Фактор, не способствующий совершенствованию талантливой личности:*

- A) бесконечный самопоиск
- B) внутренние комплексы
- C) «взаимоотношения» с Космосом
- D) внутренняя целеустремленность
- E) преодоление сопротивления

29. *Условие, не помогающее формированию творческой личности:*

- A) природный дар, ценностные ориентации родителей
- B) профессиональная школа
- C) среда
- D) субкультура
- E) социальная усредненность

30. *В психологию творчества З. Фрейда не входит следующее:*

- A) побудительные мотивы и механизмы художественного творчества
- B) реализация «неудовлетворенных желаний»
- C) «коллективное бессознательное»
- D) стимулы художественного творчества
- E) произведение искусства как символ состояния психики художника

31. *В «фрейдистскую историю искусства» не вошло имя:*

- A) Леонардо да Винчи
- B) Микеланджело
- C) Ф.М. Достоевский
- D) С. Цвейг

Е) М.А. Врубель

32. Понятие «либидо» по Фрейдю не характеризует:

- А) шесть архетипов
- В) энергия, которую излучает пол
- С) сексуальное влечение
- Д) комплексы: Эдипов комплекс, априорная бисексуальность, комплекс агрессивности
- Е) синоним влечения к жизни (Эрос)

33. Типология личности по З. Фрейдю:

- А) «вытесненный» тип
- В) интровертированный
- С) экстравертированный
- Д) мечтательный
- Е) ясновидец

34. Механизмы, не характерные для сновидений по З. Фрейдю:

- А) сгущение
- В) смещение
- С) вторичная обработка
- Д) наглядное изображение мысли и высказываний
- Е) экстраверсия

35. З. Фрейд в работах по художественному творчеству сконцентрировал внимание на следующем:

- А) психология художественного текста
- В) семантика произведения искусства
- С) психология художественной личности
- Д) герменевтическая интерпретация
- Е) эмпатия

36. Содержание психоаналитических исследований К.Г. Юнга исключает исследующее:

- А) самость
- В) архетипы
- С) сублимация
- Д) экстраверсия
- Е) интроверсия

37. В систему архетипов К.Г. Юнга не входит:

- А) Тень
- В) Анима
- С) Дух

- D) Мать и дочь
- E) Эдипов комплекс

38. Психолог, который утверждал, что «достоинства произведения искусства состоят в его возможностях выражать глубины всеобщего духа»:

- A) З. Фрейд
- B) К.Г. Юнг
- C) А.Н. Веселовский
- D) А.А. Потебня
- E) Л.С. Выготский

39. В характеристику архетипов по К.Г. Юнгу не входит:

- A) всеобщие образы, формы, идеи
- B) доопытные знания
- C) бессознательные мыслеформы
- D) врожденная структура
- E) либидо

40. «Визионерский» тип творчества по К.Г. Юнгу не определяет:

- A) проникновение художника с помощью символов, языка искусства в природу мироздания, в душу культуры
- B) отражение личного опыта индивидуальных комплексов
- C) взгляд в скрытые основы человеческой души
- D) постижение онтологической сущности мира
- E) потрясающее прозрение

41. Типология личности по К.Г. Юнгу исключает:

- A) экстравертированный тип
- B) интровертированный тип
- C) «вытесненный» тип
- D) субъективное психологическое тип ставит выше объективного
- E) ориентация типа на объективно данное

42. Понятие «самость» по К.Г. Юнгу не характеризуется:

- A) «центр личности»
- B) «вся окружность, охватывающая и сознательное, и бессознательное»
- C) ощущение психической целостности
- D) центр энергетического поля
- E) исключительно сознательное

43. Сюрреалисты объявили своим кумиром:

- A) Ф. Ницше
- B) З. Фрейда
- C) К.Г. Юнга

- D) Э. Нойманна
- E) Ч. Ломброзо

44. Теорию «вчувствования» не разрабатывал:

- A) И.Г. Гердер
- B) В.Вундт
- C) Т. Липпс
- D) Л.С. Выготский
- E) Я.А. Пономарев

45. В понятие «психологические механизмы художественного творчества» не входят:

- A) чувства и эмоции
- B) образная память
- C) фантазия и воображение
- D) интуиция и вдохновение
- E) веризм, документальная точность

46. Роль сознания в творческом процессе не проявляется в следующем:

- A) экстатическое, вакхическое состояние
- B) контролирует цель, сверхзадачу творчества
- C) организует самоконтроль
- D) помогает художнику провести критический анализ творчества
- E) дает возможность оценить черновой вариант произведения

47. Психолог, утверждавший, что «эмоции искусства есть умные эмоции... они разрешаются преимущественно в образах фантазии»:

- A) А.Н. Леонтьев
- B) А.Н. Лук
- C) Л.С. Выготский
- D) Я.А. Пономарев
- E) С.Л. Рубинштейн

48. Психолог, разработавший учение о восприятии, чувстве, воображении и фантазии:

- A) Л.С. Выготский
- B) Т. Липс
- C) В. Вундт
- D) В. Христансен
- E) Я.А. Пономарев

49. Фактор, который не характеризует роль эмоций в творческом процессе:

- A) мотивируют потребности
- B) мобилизуют творческую энергию

- С) организуют мышление и действия художника
- Д) стимулируют интерес
- Е) стимулируют рациональное мышление

*50. Психолог, исследовавший эмоцию интереса:*

- А) К.Э. Изард
- В) П.М. Якобсон
- С) Я.И. Пономарев
- Д) Л.С. Выготский
- Е) А.Н. Леонтьев

*51. Роль интереса как важнейшей мотивации художественного творчества не характеризуется следующим:*

- А) обеспечивает работоспособность
- В) определяет мысли и воспоминания художника
- С) вызывает воодушевление и память
- Д) насущно необходим для творчества
- Е) определяет репродуктивное мышление

*52. Термин «эмпатия» в психологию ввел:*

- А) С.Л. Рубинштейн
- В) С. Маркус
- С) Е.Я. Басин
- Д) Э. Б. Титченер
- Е) К.Э. Изард

*53. Понятие «эмпатия» исключает:*

- А) вчувствование
- В) вдохновение
- С) жизнь в образе
- Д) интроекция
- Е) идентификация

*54. Проблемы эмпатии в художественном творчестве в настоящее время исследует:*

- А) К.Э. Изард
- В) М.С. Каган
- С) Е.Я. Басин
- Д) П.М. Якобсон
- Е) Ю.Б. Борев

*55. Понятие «механизмы эмпатии» исключает следующее:*

- А) проекция
- В) интроекция



- С) идентификация
- Д) «вживание»
- Е) социальная обстановка

56. В определение «рефлексия» не входит:

- А) процесс самопознания субъектом внутренних психических актов и состояний
- В) каким субъект видит самого себя
- С) фобии
- Д) внутренний опыт
- Е) самоанализ собственных психических состояний

57. Фантазия — это:

- А) способность к творческому воображению
- В) выброс всех интеллектуальных и физических сил художника
- С) неосознанное знание
- Д) жизнь в образе
- Е) мистическое озарение

58. Бессознательное в творческом процессе находится в центре внимания психоаналитической школы:

- А) К.Г. Юнга
- В) З. Фрейда
- С) К.Э. Изарда
- Д) Б.С. Мейлаха
- Е) А.Р. Лурия

59. «Внутреннее освобождение» как механизм художественного творчества не определяется:

- А) потребность художника в «исповеди»
- В) желание поделиться глубоким переживанием
- С) самовыражение
- Д) потребность в откровении
- Е) «отлет» от жизни

60. Творческую фантазию не характеризует:

- А) вымысел, выдумка
- В) «отлет» от жизни
- С) опосредованная связь с жизнью
- Д) ведущая художественная способность
- Е) создание образов из элементов реальной жизни

61. Творческое воображение не определяет:

- А) вымысел, выдумка

- В) позволяет создать в сознании «живые картины»
- С) продуцирование образов
- Д) преобразование представлений
- Е) создание образов из элементов самой жизни

62. Для творческой интуиции не специфично следующее:

- А) «неосознанное знание»
- В) подготавливает «творческий скачок»
- С) «озарение»
- Д) имеет жизненный материал, который ее питает
- Е) социально- психологическая установка

63. Механизм творческого вдохновения не характеризуется следующим:

- А) предощущение творчества
- В) полный поток творческой энергии
- С) художник поглощен своим предметом
- Д) оживает прапамять
- Е) рождаются прозрения

64. Механизм, который не определяет внимательность как условие успешного творческого процесса художника:

- А) обостренная чувствительность
- В) ясность мысли
- С) рационализм
- Д) быстрота психических реакций
- Е) общий эмоциональный подъем

65. Синестезия как психологическое явление исключает следующее:

- А) взаимосвязь ощущений
- В) переход одного вида ощущений в другой
- С) слияние ощущений
- Д) единое оригинальное ощущение
- Е) мимесис

66. В понятие «синестезия» не входит:

- А) межчувственная, межсенсорная ассоциация
- В) взаимодействие зрения и слуха
- С) «аура» произведения искусства
- Д) «мир ассоциаций» произведения искусства
- Е) сюжет произведения искусства

67. Центральные категории творческого процесса в романтической эстетике исключают:

- А) рациональное познание

- В) вдохновение и ирония
- С) индивидуальный вкус
- Д) интеллектуальная интуиция
- Е) творческое воображение

68. *Художник, отличающийся субъективно-экспрессивным типом мышления:*

- А) Э. Делакруа
- В) М. Шагал
- С) И.Н. Крамской
- Д) П. Пикассо
- Е) Р. Кент

69. *Художник, отличающийся рационалистическим типом мышления:*

- А) П.П. Рубенс
- В) Ж.Л. Давид
- С) Рембрандт
- Д) Д. Веласкес
- Е) ЭльГреко

70. *Художник, не обладавший художественно-аналитическим типом мышления:*

- А) И.Е. Репин
- В) Н.Н. Ге
- С) В.Г. Перов
- Д) В.Е. Маковский
- Е) М.А. Врубель

71. *Художественно-аналитический тип художественного мышления характеризуется:*

- А) преобладает «эмоцио» над «рацио»
- В) единство «идеи» и «образа» (аналитический и чувственный элемент)
- С) преобладает «рацио» над «эмоцио»
- Д) преобладает фантазия над опытом
- Е) преобладает интуиция над идеей

72. *Для субъективно-экспрессивного типа художественного мышления характерно:*

- А) преобладание «идеи» над «образом»
- В) преобладание «рацио» над «эмоцио»
- С) преобладание «эмоцио» над «рацио»
- Д) преобладание жизненного опыта над фантазией
- Е) преобладание идеи над интуицией

73. *Рационалистический тип художественного мышления отличает:*

- А) преобладание «эмоцио» над «рацио»
- В) преобладание «рацио» над «эмоцио»
- С) преобладание фантазии над жизненным опытом
- Д) преобладание «образа» над «идеей»
- Е) преобладание интуиции над мировоззрением

74. *Художественно-аналитический тип мышления характерен для художников:*

- А) романтиков
- В) реалистов
- С) классицистов
- Д) импрессионистов
- Е) символистов

75. *Субъективно-экспрессивный тип мышления характерен для художников:*

- А) романтиков
- В) реалистов
- С) классицистов
- Д) импрессионистов
- Е) академистов

76. *Рационалистический тип мышления присущ художникам:*

- А) романтикам
- В) реалистам
- С) классицистам
- Д) импрессионистам
- Е) постимпрессионистам

77. *Тип воображения, которым обладал М.А. Врубель:*

- А) фантастическое
- В) мистическое
- С) параноидное
- Д) критическое
- Е) религиозно-мифологизированное

78. *Мировоззрение художника влияет на творческий процесс посредством:*

- А) мировосприятия
- В) миропонимания
- С) мирозерцания
- Д) мироощущения
- Е) мироотношения

79. *Для своеобразия личности художника не характерно:*

- А) особое, художественно-образное мышление

- В) многосторонняя одаренность
- С) жизненный опыт
- Д) мировоззрение
- Е) коллективный вкус

80. Для жизненного опыта художника не свойственно следующее:

- А) «человеческое» знание художника
- В) самосознание
- С) система оценок реальности
- Д) непосредственное участие в жизненном процессе
- Е) «сторонний» взгляд наблюдателя

81. В характеристику понятия «одиночество» художника не входит:

- А) добровольное уединение
- В) одинокость, отчуждение от своего «я»
- С) позитивное состояние индивидуальности
- Д) здоровое развитие психики
- Е) необходимое условие

82. Самодостаточное состояние «одиночества» не характеризует:

- А) отчасти избирается самим художником
- В) отчасти навязывается ему как условие творческого успеха
- С) носит характер пандемии
- Д) позитивное состояние индивидуальности
- Е) негативное состояние индивидуальности — депрессия

83. «Путь художника — это непрестанное самоотречение» — так утверждал:

- А) Г. Гессе
- В) И. Гете
- С) Ф. Шиллер
- Д) Ван Гог
- Е) М. Врубель

84. Понятие «биография художника как культурно-эстетическая проблема» не охватывает следующее:

- А) биографическое познание эпохи
- В) наделенность талантом как предуготовленность к судьбе
- С) зависимость типов художественных биографий от исторических эпох
- Д) житнетворчество
- Е) коллективное мышление

85. Творческую личность эпохи Ренессанса не характеризует:

- А) односторонность интересов

- В) открытость миру
- С) уединенность
- Д) акцидия
- Е) страсть к самопознанию

86. *Сущность ренессансной индивидуальности не проявляется в следующем:*

- А) непохожесть
- В) ощущение ценности собственной внутренней жизни
- С) душевная глубина
- Д) «недовольство» собой, сомнения
- Е) зависимость от ритуала

87. *«Властителем дум» и пророком провозгласили художника:*

- А) реалисты
- В) классицисты
- С) романтики
- Д) концептуалисты
- Е) академисты

88. *Принцип «подвижничества» как определение предназначения художественной профессии не характерен:*

- А) Ф.М. Достоевскому
- В) И.Н. Крамскому
- С) В.Э. Борисов-Мусатову
- Д) Н.Н. Ге
- Е) Нарциссу

89. *Исходным моментом творческого процесса является:*

- А) конструирование «художественной картины мира»
- В) замысел художественного произведения
- С) накопление жизненного материала
- Д) непрерывное накопление художественных впечатлений
- Е) вынашивание замысла

90. *Роль замысла в творческом процессе не характеризуется следующим:*

- А) озарение, «вспышка»
- В) целостная, но предварительная модель художественного произведения
- С) очертания темы и идеи произведения
- Д) свойственна потенциальная возможность развития знакового выражения
- Е) конструирование художественного мира

91. *Материализация замысла — это сила и функция:*

- А) творческого метода художника
- В) мастерства

- С) интуиции
- Д) фантазии
- Е) художественного видения

92. *Характерным признаком художественного образа не является:*

- А) уникальность, неповторимость
- В) оригинальность
- С) метафоричность, ассоциативность
- Д) замкнутость и открытость; конечность и бесконечность
- Е) однозначность восприятия

93. *Творческому методу не присуще:*

- А) познавательная установка
- В) оценочная установка
- С) созидательная установка
- Д) семантическая установка
- Е) герменевтическая установка

94. *Структура художественного восприятия по Б.П. Юсову не включает следующее:*

- А) социально-психологическая установка
- В) познавательный аспект — эрудиция
- С) сенсорно-эмоциональный аспект — отзывчивость
- Д) аффективный аспект — сопереживание
- Е) соучастие в художественном действии

95. *Для психологии восприятия произведения искусства по Л.С. Выготскому не специфично:*

- А) художественные эмоции и чувства
- В) воображение и фантазия
- С) «умные эмоции»
- Д) «эстетическая реакция»
- Е) «художественное видение»

96. *К механизмам художественного восприятия не относится:*

- А) рецепционная установка
- В) дидактическая установка
- С) эмоциональное переживание и сопереживание
- Д) идентификация — «уподобление», игровой момент
- Е) синестезия, ассоциативность

97. *Исследованием психологического процесса художественного восприятия не занимался:*

- А) Б.П. Юсов

- В) Л.С. Выготский
- С) Б.М. Теплов
- Д) П.М. Якобсон
- Е) Ю.М.Лотман

98. Состоянию «катарсиса» не присущи следующие психологические и эстетические механизмы:

- А) эмоциональная реакция
- В) художественное удовлетворение
- С) разряд мучительных аффектов
- Д) «терапевтическое» воздействие
- Е) волевые механизмы

99. Психологическую концепцию живописи (цвета) разрабатывал:

- А) К. Малевич
- В) В. Кандинский
- С) П. Филонов
- Д) Д.Н. Узнадзе
- Е) М.С. Каган

100. Художественное восприятие как процесс не характеризует:

- А) общение
- В) диалог
- С) сотворчество
- Д) «распредмечивание» образов-знаков
- Е) «отчуждение»

101. Для природы художественного восприятия не свойственно:

- А) особый вид «внутренней» деятельности
- В) апперцепция
- С) особый вид психической деятельности
- Д) репродуктивные и продуктивные процессы
- Е) предметное мышление

102. Предкоммуникативная фаза художественного восприятия характеризуется:

- А) собственные установки реципиента
- В) «распредмечивание», постижение значений «образов-знаков»
- С) диалог
- Д) сотворчество
- Е) художественно-психологическая установка

103. Коммуникативная фаза художественного восприятия не характеризуется:



- A) общение
- B) диалог
- C) сотворчество
- D) постижение «языка» произведения искусства
- E) собственные установки реципиента

*104. Посткоммуникативная фаза художественного восприятия исключает следующее:*

- A) понятия
- B) собственные установки
- C) художественно-психологическая установка
- D) оценки и суждения
- E) мироотношение

*105. Форме художественного произведения не присуще:*

- A) форма – способ организации выражения, передачи и воздействия художественной информации
- B) форма первична по отношению к содержанию
- C) форма вторична, производна от содержания
- D) материализация содержания
- E) форма выражает содержание

*106. Понятие «форма произведения искусства» исключает:*

- A) способ передачи содержания
- B) материализация содержания
- C) вторичное производное от содержания
- D) способ передачи воздействия художественной информации
- E) предчувствие творчества

*107. Доминанта художественной концепции, выражающая авторское отношение:*

- A) сюжет
- B) тема
- C) идея
- D) «внешняя» форма
- E) «внутренняя» форма

*108. «Форма — носительница души, которая тебе одному откроется» — так утверждал:*

- A) П. Гоген
- B) М. Врубель
- C) С. Дали
- D) В. Кандинский
- E) Э.Мунк

109. Автор книги «Основы теории знаков», заложивший основы семиотики:

- А) У. Моррис
- В) Ч. Моррис
- С) Р. Барт
- Д) Ю. Лотман
- Е) М. Бахтин

110. Определение «семиотика искусства» исключает следующее:

- А) пересечение эстетики и семиотики
- В) художественная семантика
- С) наука о художественных знаках и знаковых системах и их значениях
- Д) художественная синтактика
- Е) герменевтика

111. Понятие «художественной семантики в семиотике искусства» не включает:

- А) осмысление знаков в художественной культуре
- В) чтение знаков и выявление их смысла
- С) отношение знаковых систем к человеку и обществу
- Д) влияние знаковых систем на общество
- Е) «герменевтический круг»

112. Функцию, которую не выполняет художественный текст:

- А) интерпретация
- В) передача информации
- С) выработка новой информации
- Д) память
- Е) хранение информации

113. Для художественного «языка» не характерно:

- А) его идеальным значением является художественный образ
- В) является общезначимым
- С) имеет многослойный характер
- Д) при восприятии его значения вызывают различное толкование
- Е) при восприятии его значения вызывают общепринятое значение

114. «Основной элемент культуры — текст», — так утверждает в своей универсальной теории:

- А) Р. Барт
- В) Ю.М. Лотман
- С) Г. Вёльфлин
- Д) М. Вертхеймер
- Е) М. Бахтин

115. Психологию художественного текста тщательно изучал:

- А) А.А. Потебня
- В) Л.С. Выготский
- С) Д.Н. Овсяннико-Куликовский
- Д) Я.А. Пономарев
- Е) П.М. Якобсон

116. Для концепции художественного текста М.М. Бахтина не характерно:

- А) художественный текст как система знаков
- В) высказывание
- С) имеет субъекта - автора
- Д) имеет субъекта - воспринимающего
- Е) художественный текст как код

117. «Именно душа поддерживает картину» — так считал:

- А) А. Модильяни
- В) Э. Мунк
- С) М. Шагал
- Д) С. Дали
- Е) П. Гоген

118. Мысль «Приучите себя рассматривать Вселенную через геометрические формы» высказывал:

- А) С. Дали
- В) К. Малевич
- С) Микеланджело
- Д) Тулуз де Лотрек
- Е) П. Филонов

119. Герменевтический процесс понимания (истолкования) художественного текста исключает следующее:

- А) «первый элемент» — я (личность воспринимающего)
- В) «второй элемент» — авторский текст
- С) вживание в текст
- Д) интерпретация
- Е) композиция

120. Понятие «герменевтика» — это:

- А) наука о понимании и интерпретации текста
- В) высказывание
- С) учение о знаковых системах
- Д) наука об иконических знаках
- Е) наука о символах

121. «Творчество есть сделанность» — такое определение дал:

- А) С. Дали
- В) П. Пикассо
- С) П. Филонов
- Д) П. Гоген
- Е) П. Корин

122. Творческий метод Н.К. Рериха можно определить как:

- А) «сделанность»
- В) фантастический
- С) литературно-исторический
- Д) жизнеподобие
- Е) символистский

123. Для творческого метода Микеланджело не свойственно:

- А) пластический
- В) скульптурно-пластический
- С) мышление объемами
- Д) мышление ваятеля
- Е) мышление цветовыми формами

124. «Зависть прошлых художников всегда служила мне термометром успеха» — так утверждал:

- А) П. Филонов
- В) С. Дали
- С) А. Модильяни
- Д) П. Пикассо
- Е) П. Гоген

125. Условие, не способствующее формированию творческой личности:

- А) дидактика
- В) знакомство с языком художественных форм
- С) впечатления детства
- Д) профессиональная школа
- Е) «музейные уроки»

126. Принцип, который не входит в художественно-педагогическую систему П. Чистякова:

- А) состояние «готовности» к творческой деятельности
- В) открытие интересного
- С) воспитание эмпатической способности
- Д) умение видеть свои ошибки
- Е) копирование старых мастеров начинающими художниками

127. Для художественно-педагогической системы П. Чистякова не присуще следующее:

- А) талант дает бог, а законы лежат в натуре
- В) один для всех закон, а различные способы подхода к разрешению задачи
- С) учет индивидуальности художника
- Д) центральное место отводил мастерской
- Е) «остановки и передышки» в процессе учебы

128. «В творческом деле важно видеть свои ошибки» — такой совет молодому художнику был дан:

- А) А.С. Голубкиной
- В) И.Я. Репиным
- С) В.А. Серовым
- Д) К. Коровиным
- Е) И. Э. Грабарем

129. Понятие «креативность» исключает:

- А) мания
- В) творческие способности, проявляющиеся в мышлении, общении, деятельности
- С) фактор одаренности
- Д) восприимчивость к новым идеям
- Е) дивергентное мышление

130. Условие, не стимулирующее развитие креативности:

- А) ситуация «открытости» или незавершенности
- В) поощрения множества вопросов
- С) акцент на самостоятельных проектах
- Д) стимулирование независимости и ответственности
- Е) отсутствие эмоций

131. Проблемы индивидуальных различий рассматривал:

- А) А.В. Бакушинский
- В) Б.М. Теплов
- С) Н.А. Бердяев
- Д) Р. Арнхейм
- Е) Г. Вёльфлин

132. В составляющие «я – концепции» не входит:

- А) реальное «я»
- В) идеальное «я»
- С) динамическое «я»
- Д) фантастическое «я»

Е) статическое «я»

*133. Теории творчества, которые не разрабатываются в психологии и эстетике:*

- А) психологические и социологические
- В) когнитивные
- С) личностные
- Д) психоаналитические
- Е) импровизированные

*134. Суть личностных теорий творчества не составляет:*

- А) исследование индивидуальности личности
- В) социальное научение
- С) вариативность
- Д) мотивация
- Е) инвариантность

*135. Суть социологических теорий творчества не определяет:*

- А) личность и творчество — продукт социального развития
- В) социализация личности
- С) воспроизводство социального опыта
- Д) социальное научение
- Е) индивидуализация личности

*136. Когнитивные теории разрабатывал:*

- А) Абрахам Маслоу
- В) Жан Пиаже
- С) Джон Уотсон
- Д) Курт Левин
- Е) Макс Вертгеймер

*137. Бихевиористские теории личности разрабатывал:*

- А) Джон Уотсон
- В) М. Вертгеймер
- С) К. Коффка
- Д) Ж. Пиаже
- Е) Лоуренс Кольберг

*138. Психоаналитические теории личности не разрабатывал:*

- А) З. Фрейд
- В) Э. Эриксон
- С) К.Б. Юнг
- Д) А. Адлер
- Е) М. Вертгеймер

139. Гуманистически ориентированные теории личности разрабатывал:

- A) Д. Уотсон
- B) А. Маслоу
- C) М. Вертгеймер
- D) Ж. Пиаже
- E) Курт Левин

140. Природу психики человека с позиций теории целостности не разрабатывает направление:

- A) ассоциативная психология
- B) гештальтпсихология
- C) теория бессознательного
- D) биотропная психология
- E) бихевиоризм

141. Понятие «социотропность» исключает следующее:

- A) психологическая черта личности
- B) ярко выраженная потребность в общественном признании
- C) подражание сверстникам
- D) вовлеченность индивида в межличностные отношения
- E) независимость от социума

142. Психолог, который считал, что «доминирующим чувством в структуре личности является бессознательное чувство беспокойства»:

- A) Карен Хорни
- B) Эрих Фромм
- C) К.Г. Юнг
- D) Зигмунд Фрейд
- E) Альфред Адлер

143. Социологические теории личности разрабатывал:

- A) Карен Хорни
- B) Пьер Жане
- C) Эрих Фром
- D) Абрахам Маслоу
- E) Курт Коффка

144. Гештальтпсихологические теории разрабатывали:

- A) М. Вертгеймер, В. Келер, К. Коффка
- B) К. Левин, К. Линч, В.Гропиус
- C) Карен Хорни, Пьер Жане, Эрих Фром
- D) К. Левин, В. Келер, К. Коффка
- E) М. Вертгеймер, Карен Хорни, Пьер Жане

145. Когнитивные теории творчества не исследуют следующие аспекты:

- A) организация знания в памяти человека
- B) развитие познавательной среды человека
- C) внимание к интеллектуальной сфере
- D) решающая роль знаний в поведении людей
- E) «комплексы»

146. Гуманистические теории творчества не исследуют:

- A) персонализация
- B) коллективное бессознательное
- C) устремленность личности к будущему
- D) самоактуализация
- E) самореализация

147. Топологическая психология не занимается следующим:

- A) исследование влияния «поля» – жизненного пространства
- B) мотивация детерминируется полем
- C) теория «психологического поля»
- D) окружающие предметы имеют определенный заряд (валентность)
- E) гештальт

148. Гештальтпсихология не изучает:

- A) целостный образ
- B) гештальт
- C) структура
- D) форма
- E) эмоциональные переживания

149. Последователем гештальтпсихологии является:

- A) М.С. Каган
- B) Р. Арнхейм
- C) В. Гропиус
- D) Р. Виппер
- E) М.Г Ярошевский

150. Основатель экспериментальной психологии, создавший крупнейшую интернациональную школу:

- A) М.Г. Ярошевский
- B) Вильгельм Вундт
- C) Генрих Вёльфлин
- D) М. Вертгеймер
- E) Р. Арнхейм



151. Фактор восприятия, который не вошел в теорию «психологического поля» гештальтпсихологии:

- А) фактор близости
- В) фактор сходства
- С) фактор общей судьбы
- Д) фактор хорошего продолжения
- Е) дух места

152. Закономерности или образования гештальт не включают:

- А) естественные формы поведения
- В) «хорошие» фигуры
- С) уравновешенные, симметрические фигуры
- Д) экономные фигуры
- Е) устойчивость (константность)

153. Семантический анализ пространственной организации не предусматривает следующее:

- А) соотнесение проектируемого объекта с его смысловыми прототипами
- В) выявление психологических пластов восприятия архитектуры
- С) выявление значимых в смысловом отношении элементов среды
- Д) интерпретация пространства как микромоделей мира
- Е) предметное восприятие среды

154. Ценности, которые не характеризуют архитектурное пространство по Д.Т. Круликовскому:

- А) формальные
- В) художественно-эстетические
- С) сакральные
- Д) исторические, общественные и индивидуальные
- Е) герменевтические

155. Ценности, которые не характеризуют архитектурное пространство по Д.Т. Круликовскому:

- А) технические
- В) естественные - природные и ландшафтные
- С) познавательные
- Д) годологические
- Е) потребительские

156. «Пять пар понятий», отражающих «идею развития видения» разработал:

- А) Р. Арнхейм
- В) Г. Вёльфлин
- С) А. Гильдебранд

- D) Г. Айзенк
- E) Г. Биркгоф

157. Воздействие «прибавочного элемента» на живописное восприятие «нервной системы субъектов» пытался исследовать:

- A) К. Малевич
- B) В. Кандинский
- C) П. Филонов
- D) Ласло Мохой-Надь
- E) Ле Корбюзье

158. Создание «архитектурной психологии» в российской науке 1980-х годов связано с именем:

- A) И.Н. Ткачикова
- B) Н.А. Ладовского
- C) Э. Лисицкого
- D) М.Г. Бархина
- E) В.И. Тасалова

159. Теория психологии архитектуры Н.А. Ладовского не изучает следующее:

- A) научный анализ
- B) аналитический подход к элементам формы
- C) экономия психической энергии при восприятии архитектурного пространства
- D) роль пространства в формировании архитектурной композиции
- E) эмпатия

160. Проблему восприятия архитектурного пространства в рамках функционалистско-рационалистической архитектуры разрабатывал:

- A) А. Бергсон
- B) Ласло Мохой-Надь
- C) И.Н. Ткачиков
- D) В.И. Тасалов
- E) Норберг-Шульц

161. Концепцию новой психологической эстетики архитектуры Ле Корбюзье не характеризует:

- A) антропологический характер архитектуры
- B) «человеческая мера» пространства
- C) эмоциональные формы архитектуры
- D) физиология чувствования
- E) экзистенциальное пространство

162. «Дом — это не только машина для жилья», это «место наших дум и размышлений» — так говорил:

- А) Г. Вёльфлин
- В) Ле Корбюзье
- С) Кевин Линч
- Д) Норберг - Шульц
- Е) Дж. Гибсон

163. Образ города как экзистенциальное (бытийное) пространство интерпретировал:

- А) Ле Корбюзье
- В) Кевин Линч
- С) Г. Вёльфлин
- Д) Ричард Огден
- Е) К. Мельников

164. Пространство бытия по Норбергу-Шульцу обозначает:

- А) психология детства
- В) дух места
- С) жизненный опыт
- Д) перевоплощение
- Е) рационализм

165. В модель учебного творческого процесса проектирования не входит:

- А) ознакомление с местом проектирования
- В) экскурсия, посещение аналогичного объекта
- С) изучение специальной литературы
- Д) графическое и предметное моделирование
- Е) исключительно мыслительный процесс

166. «В обществе будущего живет и творит народ, поголовно увлеченный архитектурой» — эту утопическую идею сформулировал:

- А) Ф.Л. Райт
- В) К. Тангэ
- С) В. Гропиус
- Д) Ле Корбюзье
- Е) У. Моррис

167. Архитектор, у которого «мысленная модель» предшествовала выполнению набросков:

- А) К. Мельников
- В) В. Гропиус
- С) Ле Корбюзье
- Д) Ван де Велде

Е) Ф.Л. Райт

*168. Архитектор, у которого материализация архитектурного образа в набросках сопутствует мыслительному процессу:*

- А) Ф.Л. Райт
- В) В. Гропиус
- С) Ле Корбюзье
- Д) Ч. Макинтош
- Е) К. Мельников

*169. Архитектор, у которого рисунок — романтическое восприятие образной недостаточности реальных проектов:*

- А) Ван де Велде
- В) Ф.Л. Райт
- С) Ле Корбюзье
- Д) К. Мельников
- Е) В. Гропиус

*170. Исследователь, который переносит главный акцент с формы на ее «видение»:*

- А) Макс Люшер
- В) Г. Вёльфлин
- С) А. Гильдебранд
- Д) В. Вундт
- Е) Л. Мохой-Надя

*171. Из проблемы визуального восприятия по Г.Вёльфлину следует исключить:*

- А) представление о художественном видении
- В) идея развития видения
- С) пять пар понятий
- Д) видение обусловлено душевными качествами
- Е) видение обусловлено логическими качествами

*172. Исследователь, разработавший идею: «визуальное восприятие есть схватывание геистальтов»*

- А) В.М. Розин
- В) Р. Арнхейм
- С) Л. Венгер
- Д) В. Зинченко
- Е) Г. Вёльфлин

*173. В особенности визуального восприятия по Р. Арнхейму не входит:*

- А) восприятие пространственное
- В) «психологическая сила»

- С) восприятие есть мышление
- Д) зрение есть восприятие действия
- Е) семиотическое восприятие

*174. Новая научная дисциплина «визуалогия» не должна быть построена на основе:*

- А) психологии
- В) семиотики
- С) искусствоведения
- Д) физиологии
- Е) математики

*175. Для творческого мышления архитектора А. Гауди не характерно:*

- А) экстагическая напряженность
- В) ассоциативность
- С) художественно-архитектурный вкус
- Д) удивительная фантазия
- Е) рациональность

*176. Творческому методу архитектора А. Гауди не присуще:*

- А) конструктивизм
- В) макетирование
- С) непосредственное присутствие на «строительной площадке»
- Д) заимствование геометрического принципа у природы
- Е) «подражание» природе

*177. Психология рекламы исключает следующее:*

- А) психографика рекламного текста
- В) психология света и цвета
- С) психология формы
- Д) психологическое программирование человека
- Е) текст преобладает над визуальным образом

*178. Термин «виртуальный» обозначает:*

- А) возможный, такой, который может и должен проявиться при определенных условиях
- В) воспринимаемый
- С) реальный
- Д) внушающий
- Е) предметный

*179. Термин «реципиент» определяется как:*

- А) квазихудожественный тип
- В) художественный тип

- С) интровертированный тип
- Д) получающий субъект, воспринимающий адресованное ему сообщение
- Е) экстравертированный тип

180. Термин «рецепция» поясняется как:

- А) душевное волнение, страсть,
- В) эмпатия
- С) принятие, прием
- Д) внушение
- Е) аффект

181. Термин «аффект» — это:

- А) эмпатия
- В) внушение
- С) восприятие
- Д) душевное волнение, страсть
- Е) логика

182. Термин «суггестия» — это:

- А) душевное волнение, страсть
- В) перцепция
- С) восприятие
- Д) внушение
- Е) красота

183. Термин «идеомоторный» — это:

- А) идеальный
- В) приводящий в движение, произвольный, неосознанный
- С) истолкованный
- Д) воспринимаемый
- Е) виртуальный

184. В характеристику термина «интерпретация» не входит:

- А) посредничество
- В) истолкование
- С) разъяснение смысла, значения чего-либо
- Д) творческое раскрытие какого-либо произведения
- Е) идентификация

185. За основу самодвижения социальной системы принял влечение человека:

- А) К.Э. Изард
- В) Я.А. Пономарев
- С) З.Фрейд
- Д) И.С. Кон

Е) Р.Штейнер

186. «В человеке как творящем художнике заключен целый мир содержания, которое он похитил у природы» — это высказывание:

- А) И. Канта
- В) Гегеля
- С) Ф. Шиллера
- Д) Д.Г. Байрона
- Е) И.В. Гете

187. «Если бы глаз был живым существом, душою его было бы зрение» (трактат «О душе») — так писал:

- А) Платон
- В) Аристотель
- С) Гомер
- Д) Гераклит
- Е) Геродот

188. Учение о темпераментах впервые разработал:

- А) Гиппократ
- В) Сократ
- С) Аристотель
- Д) Платон
- Е) Апполодар

189. Для античных мыслителей источником всех процессов, происходящих в живом теле, является:

- А) темперамент
- В) душа
- С) ассоциации
- Д) нервы
- Е) мысль

190. Классическое выражение «Предмет двигает ощущение» принадлежит:

- А) Леонардо да Винчи
- В) Л.Б. Альберти
- С) Ф. Брунеллески
- Д) Дж. Виньола
- Е) А. Палладио

191. Автор работы «Предварительные замечания к психологии архитектуры»:

- А) А. Палладио
- В) В. Вундт

- С) Г. Вёльфлин
- Д) Ле Корбюзье
- Е) Н.А. Ладовский

192. Завет «Меняться как можно чаще» дал человеку:

- А) Л.С. Выготский
- В) Б.М. Теплов
- С) Леонардо да Винчи
- Д) Аристотель
- Е) Сократ

193. Для понятия «деятельность» мало характерно следующее:

- А) человеческая активная форма отношения к окружающему миру
- В) целесообразное изменение мира
- С) преобразование мира
- Д) переустройство мира в интересах людей
- Е) интерпретация

194. Продуктивная деятельность не сопряжена со следующим понятием:

- А) интеллект
- В) интуиция
- С) воображение
- Д) методичность
- Е) фантазия

195. Репродуктивная деятельность не сопряжена с таким понятием:

- А) работоспособность
- В) организованная целеустремленность
- С) последовательность
- Д) воспроизведение сохраненного в памяти
- Е) фантазия

196. Философ, который полагал, что «психика, как и вся природа, материальна»:

- А) Платон
- В) Аристотель
- С) Демокрит
- Д) Гераклит
- Е) Сократ

197. Автор книги «Психология творчества и педагогика»:

- А) Л.С. Выготский
- В) А.Н. Лук
- С) Я. А. Пономарев



- D) Б.С. Мейлах
- E) Г.Л. Ермаш

198. Автор книги «В поисках себя»:

- A) М.Г. Ярошевский
- B) И.С. Кон
- C) Б.Г. Ананьев
- D) А.В. Бакушинский
- E) А.Н. Лук

199. Автор книги «Психология искусства»:

- A) Г.А. Праздников
- B) П.М. Якобсон
- C) Я.А. Пономарев
- D) Л.С. Выготский
- E) Аристотель

200. Автор книги «Искусство и визуальное восприятие»:

- A) Г. Вёльфлин
- B) Р. Арнхейм
- C) А.В. Бакушинский
- D) Л.С. Выготский
- E) Б.С. Мейлах

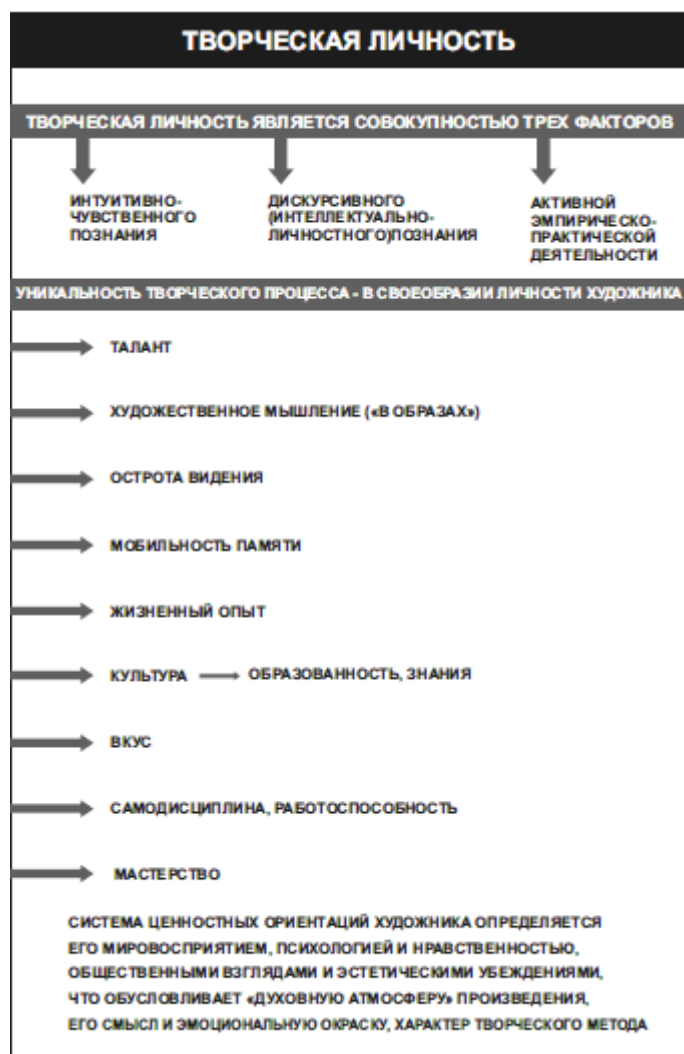
### Ключи правильных ответов

| Номер вопроса | Прав. ответ | Номер вопроса | Прав. ответ | Номер вопроса | Прав. ответ | Номер вопроса | Прав. ответ |
|---------------|-------------|---------------|-------------|---------------|-------------|---------------|-------------|
| 1             | Е           | 51            | Е           | 101           | Е           | 151           | Е           |
| 2             | С           | 52            | D           | 102           | Е           | 152           | А           |
| 3             | В           | 53            | В           | 103           | Е           | 153           | Е           |
| 4             | С           | 54            | С           | 104           | С           | 154           | Е           |
| 5             | А           | 55            | Е           | 105           | В           | 155           | D           |
| 6             | С           | 56            | С           | 106           | Е           | 156           | В           |
| 7             | Е           | 57            | А           | 107           | С           | 157           | А           |
| 8             | Е           | 58            | В           | 108           | В           | 158           | А           |
| 9             | С           | 59            | Е           | 109           | В           | 159           | Е           |
| 10            | В           | 60            | Е           | 110           | Е           | 160           | В           |
| 11            | В           | 61            | А           | 111           | Е           | 161           | Е           |
| 12            | А           | 62            | Е           | 112           | А           | 162           | В           |
| 13            | С           | 63            | А           | 113           | Е           | 163           | В           |
| 14            | Е           | 64            | С           | 114           | В           | 164           | В           |
| 15            | А           | 65            | Е           | 115           | В           | 165           | Е           |
| 16            | С           | 66            | Е           | 116           | Е           | 166           | Е           |
| 17            | С           | 67            | А           | 117           | D           | 167           | А           |
| 18            | В           | 68            | В           | 118           | А           | 168           | С           |
| 19            | А           | 69            | В           | 119           | Е           | 169           | В           |
| 20            | С           | 70            | Е           | 120           | А           | 170           | В           |
| 21            | В           | 71            | В           | 121           | С           | 171           | Е           |
| 22            | D           | 72            | С           | 122           | С           | 172           | В           |
| 23            | С           | 73            | В           | 123           | Е           | 173           | Е           |
| 24            | Е           | 74            | В           | 124           | В           | 174           | Е           |
| 25            | А           | 75            | А           | 125           | А           | 175           | Е           |
| 26            | В           | 76            | С           | 126           | Е           | 176           | А           |
| 27            | Е           | 77            | А           | 127           | Е           | 177           | Е           |
| 28            | В           | 78            | D           | 128           | А           | 178           | А           |
| 29            | Е           | 79            | Е           | 129           | А           | 179           | D           |
| 30            | С           | 80            | Е           | 130           | Е           | 180           | С           |
| 31            | Е           | 81            | В           | 131           | В           | 181           | D           |
| 32            | А           | 82            | Е           | 132           | Е           | 182           | D           |
| 33            | А           | 83            | А           | 133           | Е           | 183           | В           |
| 34            | Е           | 84            | Е           | 134           | В           | 184           | Е           |
| 35            | С           | 85            | А           | 135           | Е           | 185           | С           |
| 36            | С           | 86            | Е           | 136           | В           | 186           | В           |
| 37            | Е           | 87            | С           | 137           | А           | 187           | В           |
| 38            | В           | 88            | Е           | 138           | Е           | 188           | А           |
| 39            | Е           | 89            | В           | 139           | В           | 189           | В           |

|    |   |     |   |     |   |     |   |
|----|---|-----|---|-----|---|-----|---|
| 40 | B | 90  | E | 140 | E | 190 | A |
| 41 | C | 91  | B | 141 | E | 191 | C |
| 42 | E | 92  | E | 142 | D | 192 | C |
| 43 | B | 93  | E | 143 | B | 193 | E |
| 44 | E | 94  | A | 144 | A | 194 | D |
| 45 | E | 95  | E | 145 | E | 195 | E |
| 46 | A | 96  | B | 146 | B | 196 | C |
| 47 | C | 97  | E | 147 | E | 197 | C |
| 48 | A | 98  | E | 148 | E | 198 | B |
| 49 | E | 99  | B | 149 | B | 199 | D |
| 50 | A | 100 | E | 150 | B | 200 | B |

## ГРАФИЧЕСКИЕ ТАБЛИЦЫ

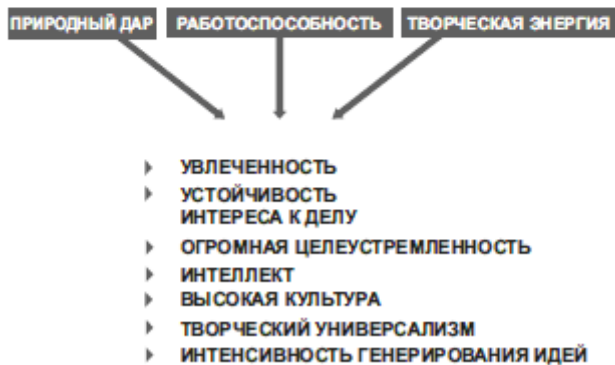




## УРОВНИ ТВОРЧЕСКИХ ПРЕДРАСПОЛОЖЕНИЙ



## СТРУКТУРА ТАЛАНТА



## ФАКТОРЫ И УСЛОВИЯ ФОРМИРОВАНИЯ ТАЛАНТА

ДЕТСТВО → РОДИТЕЛИ → УЧИТЕЛЯ → ОБРАЗОВАНИЕ

ЦЕННОСТНЫЕ ОРИЕНТАЦИИ,  
КУЛЬТУРНЫЙ УРОВЕНЬ

СРЕДА → ШКОЛЫ, ТВОРЧЕСКИЕ СОЮЗЫ, НАУЧНЫЕ КОМПЛЕКТИВЫ

СУБКУЛЬТУРА → В КОТОРОЙ ВРАЩАЕТСЯ ЧЕЛОВЕК

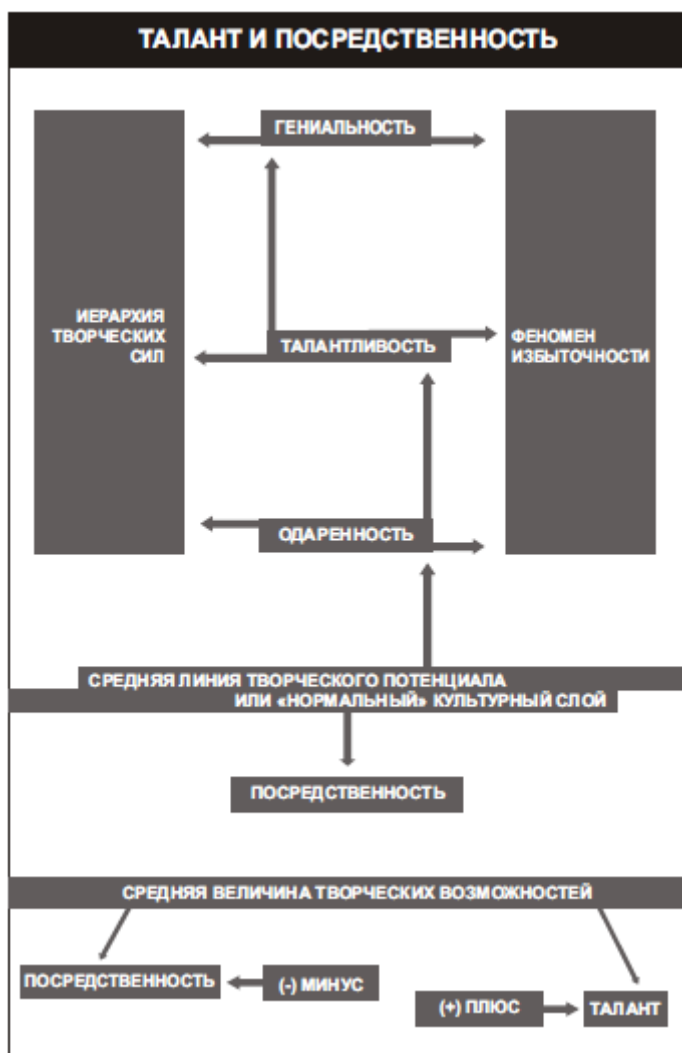
В ЦЕЛОМ КУЛЬТУРА → ЕЕ ХАРАКТЕР

ПРИНАДЛЕЖНОСТЬ → К ТОЙ ИЛИ ИНОЙ ЭТНИЧЕСКОЙ ГРУППЕ

ГЕОГРАФИЧЕСКИЙ, ЛАНДШАФТНЫЙ ФАКТОР

ЛИЧНОСТНЫЕ ФАКТОРЫ ХАРАКТЕРА

САМОСОЗНАНИЕ, СМЕЛОСТЬ,  
ПОТРЕБНОСТЬ В УСПЕХЕ,  
ВЕРА В СВОИ СИЛЫ,  
ЧУВСТВО ПРЕДНАЗНАЧЕНИЯ,  
ЭНЕРГИЯ, ПРЕДОПЛЕНИЕ "СОПРОТИВЛЕНИЯ",  
САМОСОВЕРШЕНСТВОВАНИЕ, ЛИЧНОЕ ОБАЯНИЕ





## СУЩНОСТНЫЕ КАЧЕСТВА ТВОРЧЕСКОЙ ЛИЧНОСТИ «ТВОРЧЕСКОГО ГЕНИЯ» (по ГЕГЕЛУ)

- ВЕДУЩАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ СПОСОБНОСТЬ - **ФАИТАЗИЯ** - ДАР И СКЛОННОСТЬ К «СХВАТЫВАНИЮ ДЕЙТЕЛТЕЛЬНОСТИ И ЕЕ ФОРМ»
- СИЛЬНАЯ **ПАМЯТЬ**
- **ТАЛАНТ** - ЗАЛОЖЕННАЯ СПОСОБНОСТЬ, ПРИРОДНОЕ ДАРОВАНИЕ
- СТИХИЯ ТВОРЧЕСТВА - ТАЛАНТ, ДОВЕДЕННЫЙ ДО **ВИРТУОЗНОСТИ**
- **ВДОХНОВЕНИЕ** - «ВАЖНО, ЧТОБЫ ХУДОЖНИК СЕРЬЕЗНО ЗАИНТЕРЕСОВАЛСЯ ЖИЗНЕННЫМ МАТЕРИАЛОМ И ЧТОБЫ ПРЕДМЕТ ИНТЕРЕСА СТАЛ В ЕГО ДУШЕ ЧЕМ-ТО ЖИВЫМ, ТОГДА ВДОХНОВЕНИЕ ПРИДЕТ САМО СОБОЙ»
- **ВЫСОКОРАЗВИТАЯ ИНТУИЦИЯ**, ДАЮЩАЯ ВОЗМОЖНОСТЬ ПОДГОТОВИТЬ «ТВОРЧЕСКИЙ СКАЧОК»
- **ОРИГИНАЛЬНОСТЬ** КАК ТОЖДЕСТВО ИСТИННОЙ ОБЪЕКТИВНОСТИ И ИНДИВИДУАЛЬНОГО СОЗНАНИЯ, КАК ВОПЛОЩЕНИЕ САМОВЫТНОСТИ В ПРОИЗВЕДЕНИИ ИСКУССТВА СОГЛАСНО ИСТИНЕ, КАК «ЕДИНОЕ СОЗДАНИЕ ЕДИНОГО ДУХА»
- **ПОДЛИННАЯ СВОБОДА** ПРЕДОСТАВЛЯЕТ ГОСПОДСТВО ДУХУ В ИСТИННОМ ТВОРЧЕСТВЕ
- СПОСОБНОСТЬ ГЕНИАЛЬНОГО ХУДОЖНИКА «СООБРАЖАТЬ ИДЕИ НОВЫМ, ВЕЛИКИМ, ПОРАЖАЮЩИМ ОБРАЗОМ»
- ИСТИННОЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ТВОРЕНИЕ ОТРАЖАЕТ **КУЛЬТУРУ** СВОЕГО ВРЕМЕНИ



## ЭМПАТИЯ И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО

ЭМПАТИЯ-греч. *empathia* - СОПЕРЕЖИВАНИЕ;англ.эквивалент  
для нем. *emfuhlung* (ВЧУВСТВОВАНИЕ)Э.Б.ТИТЧЕНЕР, 1909 г.

ВООБРАЖЕННОЕ «Я»

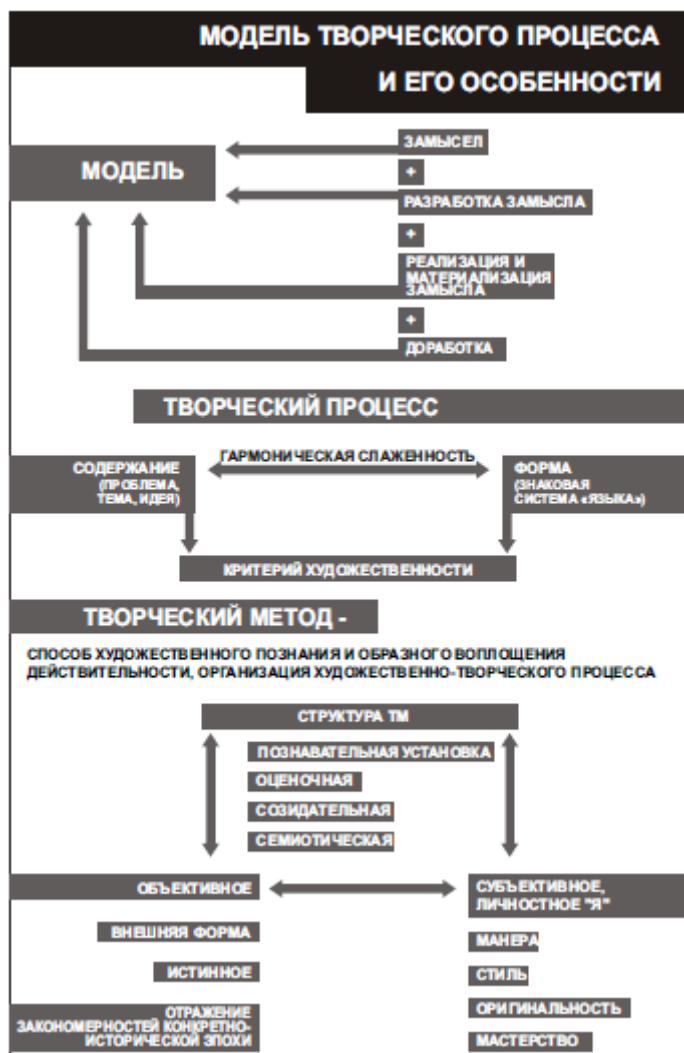
ФАНТАЗИЯ

ДУХОВНОЕ ПЕРЕВОПЛОЩЕНИЕ  
ЛИЧНОСТИ

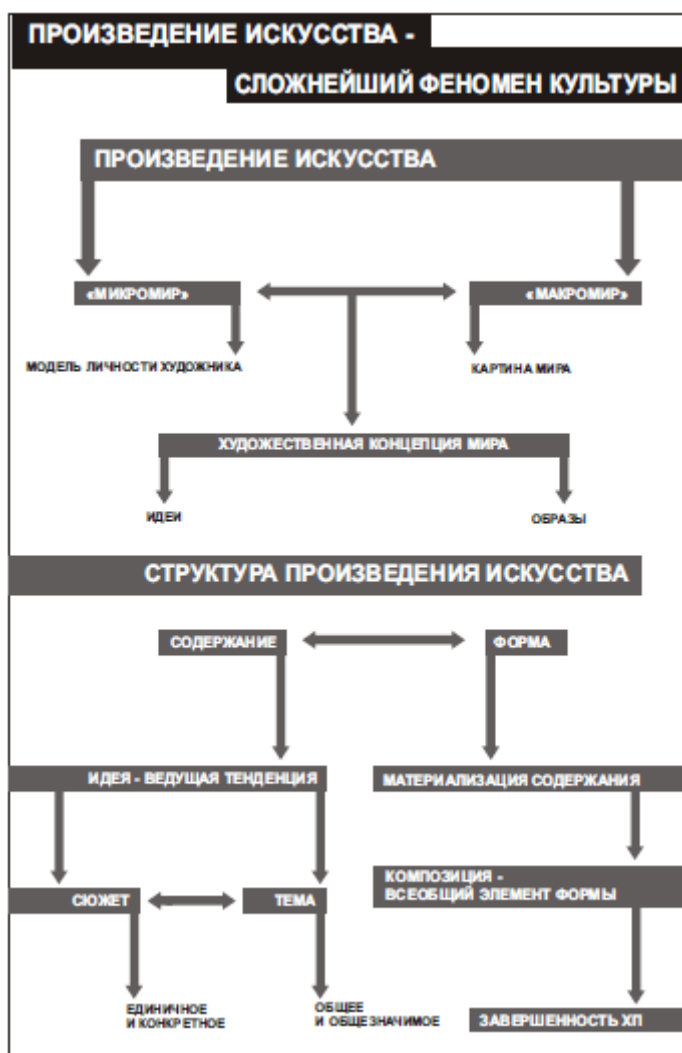
ЭМПАТИЯ-  
УНИВЕРСАЛЬНАЯ ТВОРЧЕСКАЯ СПОСОБНОСТЬ

### МЕХАНИЗМЫ ЭМПАТИИ

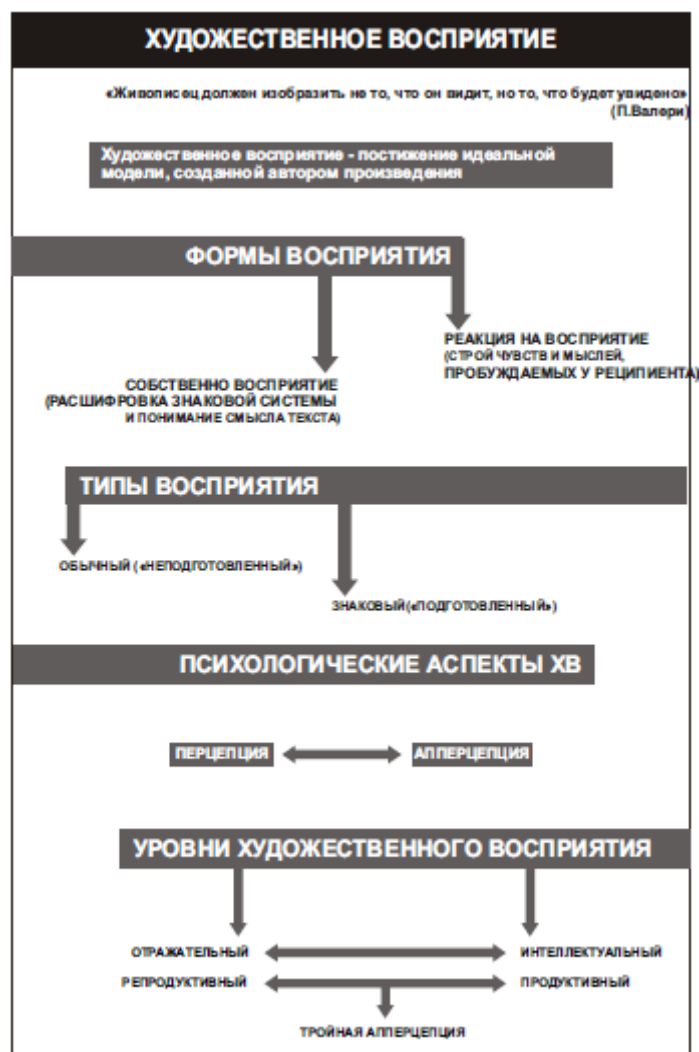




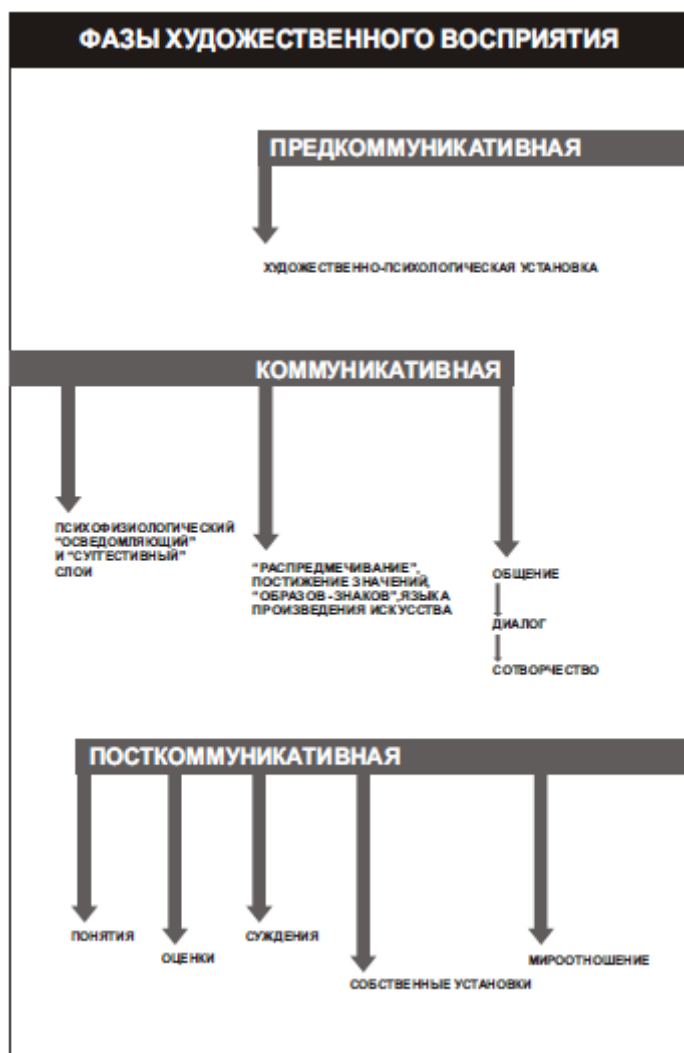


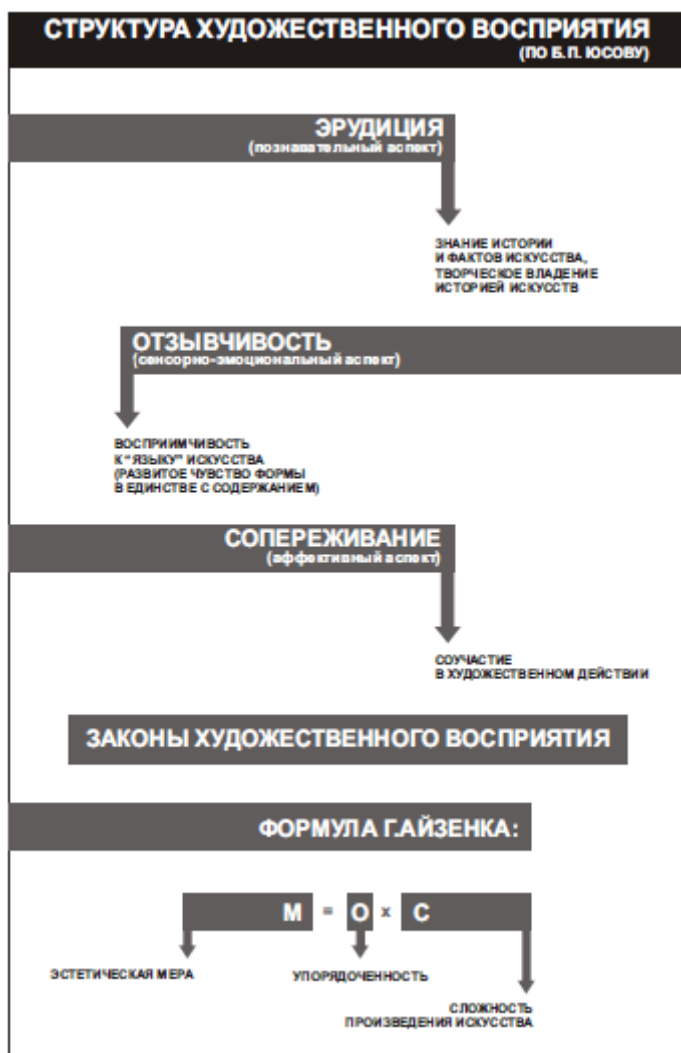


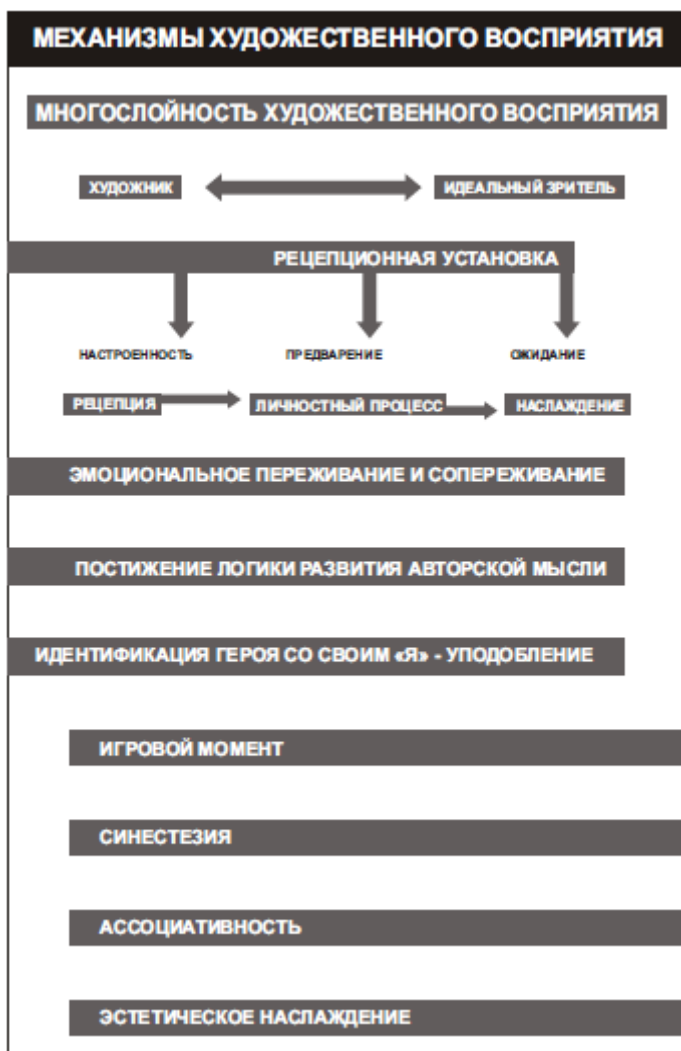












## МЕХАНИЗМЫ ПЕДАГОГИЧЕСКОГО ПРОЦЕССА

### В ЛЮБОМ ВИДЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА

- СОСТОЯНИЕ «ГОТОВНОСТИ» К ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ
- ОБЩИЙ ДЛЯ ВСЕХ «ЗАКОН», НО ИНДИВИДУАЛЬНЫЕ СПОСОБЫ ПОДХОДА К РЕШЕНИЮ ЗАДАЧИ - «ПРЕДУСЛОВИЕ ТВОРЧЕСТВА»
- ОТКРЫТИЕ ИНТЕРЕСНОГО, ЧТОБЫ НЕ ПОЛУЧИЛОСЬ «ВЯЛОЕ УПРАЖНЕНИЕ»
- СВОЕОБРАЗИЮ МАНЕРЫ («ТЕХНИКИ») УЧИТЬ НЕ НУЖНО, ОНА ВОСКОМУ ПРИСУЩА «ПО НАТУРЕ»; САМОВЫРАЖЕНИЕ (П.ЧИСТЯКОВ)
- «СОЦИАЛЬНЫЙ СТАТУС РАЗВИТИЯ» (Л.ВЫГОТСКИЙ); «СИСТЕМА РОСТА» - ФАЗЫ РАЗВИТИЯ (В.ЛОУЕНФЕЛЬД)
- НЕУДОВЛЕТВОРЕННОСТЬ СОБОЙ, РЕФЛЕКСИЯ
- УМЕНИЕ ВИДЕТЬ СВОИ ОШИБКИ - РАЗВИВАЕТ ВКУС, МАСТЕРСТВО
- ВОСПИТАНИЕ ЭМПАТИЧЕСКОЙ СПОСОБНОСТИ (ВЖИВАНИЯ, ВЧУВСТВОВАНИЯ, ПЕРЕВОПЛОЩЕНИЯ) В ХОДЕ СОЗДАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА
- ЭМПАТИЯ КАК СИМПАТИЯ МЕЖДУ ПЕДАГОГОМ И УЧЕНИКОМ
- ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ЧУЖИХ ИДЕЙ; «ДИАЛОГ» С ДРУГИМИ ТВОРЧЕСКИМИ ЛИЧНОСТЯМИ С ЦЕЛЬЮ ВОСХОЖДЕНИЯ К «САМОСТИ», К ТВОРЧЕСКОМУ «Я»

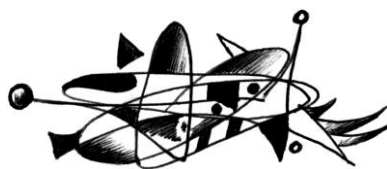
### УСЛОВИЯ ФОРМИРОВАНИЯ

#### ХУДОЖЕСТВЕННО-ТВОРЧЕСКОЙ ЛИЧНОСТИ

##### ПСИХОЛОГИЯ ДЕТСТВА

- ТВОРЧЕСКИЕ ЗАДАТКИ → ЗНАКОМСТВО С ЯЗЫКОМ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФОРМ ←
- ВПЕЧАТЛЕНИЯ ДЕТСТВА → «МУЗЕЙНЫЕ УРОКИ» ←
- СРЕДА - СЕМЕЙНЫЕ ТРАДИЦИИ → «РАЗГЛЯДЫВАНИЕ» НАСТОЯЩИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ←
- РИСУНКИ С ОРИГИНАЛОВ, «ПОДРАЖАНИЕ» ОБРАЗЦАМ ←

## ИЛЛЮСТРАЦИИ



- 1
- 2
- 3

1. Врубель М.А. Голова Демона. 1890 – 1891
2. Врубель М.А. Голова Демона (на фоне гор). 1890 – 1891
3. Врубель М.А. Демон (сидящий). 1890. Эскиз

4. Врубель М.А. Демон (сидящий). 1890
5. Врубель М.А. Летящий Демон. 1899. Не окончено

6. Врубель М.А. Демон стоящий. 1900
7. Врубель М.А. Демон стоящий. 1900. Фрагмент
8. Врубель М.А. Демон поверженный. 1901. Фрагмент
9. Врубель М.А. Демон поверженный. 1901. Эскиз



10. Врубель М.А. Демон поверженный. 1901
11. Врубель М.А. Демон поверженный
12. Врубель М.А. Демон поверженный
13. Врубель М.А. Демон поверженный. 1902

14. Врубель М.А. Демон поверженный. 1902. Фрагмент
15. Врубель М.А. Демон
16. Врубель М.А. Демон поверженный. 1904. Набросок

17. Ракша Ю. Триптих «Поле Куликово». Благословение на битву. Предстояние. Проводы ополчения. 1980

18. Грабарь И.Э. Февральская лазурь. 1904
19. Рерих Н.К. Гонец. Восстал род на род. 1897
20. Рерих Н.К. Заморские гости. 1901 – 1902

21. Дали С. Кисти
22. Дали С. Необходимые краски
23. Дали С. Секрет колориста

24. Дали С. Вдохновение
25. Дали С. Идеальное положение для прекрасного художника

26. Босх И. Человек-дерево. Фрагмент триптиха «Сады земных наслаждений». Ок. 1503 – 1504
27. Дюрер А. Четыре всадника. Из цикла «Апокалипсис». 1498
28. Гоген П. Дух мертвых бодрствует. 1892

29. Калмыков С.И. Автопортрет. 1939  
30. Базиль Ф. Мастерская на улице Кондамин. 1870



31. Брюллов К.П. Автопортрет. Эскиз. 1848
32. Брюллов К.П. Автопортрет. 1848
33. Модальяни А. Дама в шляпе. 1917 – 1918
34. Модальяни А. Жанна Эбютерн в красной шали. 1917

35. Модильяни А. Жанна Эбютерн. 1917 – 1918
36. Модильяни А. Анна Ахматова. 1911
37. Мунк Э. Крик. 1893
38. Мунк Э. Дерево (Дуб). 1903

39. Шагал М. Автопортрет с музой (Видение). 1917 – 1918
40. Шагал М. Художник. Афиша. 1959
41. Шагал М. Художник за мольбертом. 1959 – 1968
42. Шагал М. Вдохновение. До 1963
43. Шагал М. Художник у мольберта. 1959 – 1968

44. Кандинский В. Примеры форм точек. 1922 – 1926
45. Кандинский В. Переложение нотной записи на «язык точек». 1922 – 1926
46. Кандинский В. Примеры различных типов линии. 1922 – 1926

## СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

1. Врубель М.А. Голова Демона. 1890–1891. Бумага на картоне, акварель, прессованный уголь. 23×35,6. М.. Государственная Третьяковская галерея.
2. Врубель М.А. Голова Демона (на фоне гор). 1890–1891. Бумага, акварель черная, белила. 23×36. Киевский государственный музей русского искусства.
3. Врубель М.А. Демон (сидящий). 1890. Эскиз. Бумага, акварель, белила, графитный карандаш. 17×27. Государственная Третьяковская галерея.
4. Врубель М.А. Демон (сидящий). 1890. Холст, масло. 114×211. Государственная Третьяковская галерея.
5. Врубель М.А. Летящий Демон. 1899. Не окончено. Холст, масло. 138,5×430,5. Государственный Русский музей. СПб..
6. Врубель М.А. Демон стоящий. 1900. Картон, графитный карандаш, белила. Киевский государственный музей русского искусства.
7. Врубель М.А. Демон стоящий. 1900. Фрагмент. Бумага, графитный карандаш. М.. Собрание Ю.Б. Данцигер.
8. Врубель М.А. Демон поверженный. 1901. Фрагмент. Бумага, карандаш, чернила. Ташкент. Государственный музей искусств УзССР.
9. Врубель М.А. Демон поверженный 1901. Эскиз. Картон, акварель, белила, графитный карандаш. 27,6×63,9. Государственная Третьяковская галерея.
10. Врубель М.А. Демон поверженный. 1901. Картон, графитный карандаш, белила. Киевский государственный музей русского искусства.
11. Врубель М.А. Демон поверженный. 1901. Бумага, акварель, графитный карандаш, тушь. Государственный Русский музей.
12. Врубель М.А. Демон поверженный. 1901. Эскиз для картины 1902 года. Бумага, акварель, гуашь, бронза. М.. Государственный музей изобразительных искусств им. А.С.Пушкина.
13. Врубель М.А. Демон поверженный. 1902. Холст, масло. 139×387. Государственная Третьяковская галерея.
14. Врубель М.А. Демон поверженный. Фрагмент.
15. Врубель М.А. Демон. Бумага, тушь. Московская область. Музей-усадьба «Абрамцево».
16. Врубель М.А. Демон поверженный. 1904. Набросок. Бумага, графитный карандаш, черная пастель. 23,8×32,7. Государственный Русский музей.
17. Ракша Ю. Триптих «Поле Куликово». 1980. Благословение на битву. Левая часть. Холст, масло. 200×100. Предстояние. Центральная часть. Холст, масло. 200×200. Проводы ополчения. Правая часть. Холст, масло. 200×100. Министерство культуры РСФСР.

18. Грабарь И.Э. Февральская лазурь. 1904. Холст, масло. 141×83. Государственная Третьяковская галерея.
19. Рерих Н.К. Гонец. Восстал род на род. 1897. Холст, масло. 124,7×184,3. Государственная Третьяковская галерея.
20. Рерих Н.К. Заморские гости. 1901–1902. Холст, масло. 85×112,5. Государственная Третьяковская галерея.
21. Дали С. Кисти. Графика.
22. Дали С. Необходимые краски. Графика.
23. Дали С. Секрет колориста. Графика.
24. Дали С. Вдохновение. Графика.
25. Дали С. Идеальное положение для прекрасного художника. Графика.
26. Босх И. Человек-дерево. Фрагмент триптиха «Сады земных наслаждений». Ок. 1503–1504. Дерево, масло. Мадрид. Музей Прадо.
27. Дюрер А. Четыре всадника. Гравюра на дереве. Лист из серии «Апокалипсис». 1498. 39,4×28,1.
28. Гоген П. Дух мертвых бодрствует. 1892. Холст, масло. 73×92. Нью-Йорк. Музей Метрополитен.
29. Калмыков С.И. Автопортрет. 1939. Картон, масло. 74×50. Частная коллекция.
30. Базиль Ф. Мастерская на улице Кондамин. 1870. Холст, масло. 98×128. Музей д'Орсе, Париж, Франция.
31. Брюллов К.П. Автопортрет. Эскиз для автопортрета. 1848. Бумага, графитный карандаш. 16,2×12,9. Государственный Русский музей.
32. Брюллов К.П. Автопортрет. 1848. Картон, масло. 64,1×54. Государственная Третьяковская галерея.
33. Модильяни А. Дама в шляпе. 1917–1918. Холст, масло. 55×38. Париж. Частная коллекция.
34. Модильяни А. Жанна Эбютерн в красной шали. 1917. Холст, масло. 130×81. Лос-Анджелес. Частная коллекция.
35. Модильяни А. Жанна Эбютерн. 1917–1918. Графика (рисунок).
36. Модильяни А. Анна Ахматова. 1911. Графика (рисунок).
37. Мунк Э. Крик. 1893. Цветная литография. Осло. Национальная галерея.
38. Мунк Э. Дерево (Дуб). 1903. Офорт. 61,6×47,5. Осло. Музей Мунка.
39. Шагал М. Автопортрет с музой (Видение). 1917–1918. Холст, масло. 157×140. СПб.. Собрание З.К.Гордеевой.
40. Шагал М. Художник. Афиша к выставке Шагала в музее декоративных искусств в Париже. 1959. Цветная литография. 76,1×55. М.. ГМИИ им. А.С.Пушкина.
41. Шагал М. Художник за мольбертом. 1959–1968. Бумага, наклейка на холст, масло. 55,5×49. Сен-Поль де Ванс. Собрание В.Шагал.
42. Шагал М. Вдохновение. До 1963. Цветная литография. 46,2×32,2. ГМИИ им. А.С.Пушкина.

43. Шагал М. Художник у мольберта (Перед картиной). 1959 – 1968. Холст, масло. 55,5×49. Частная коллекция.
44. Кандинский В. Примеры форм точек. 1922–1926.
45. Кандинский В. Переложение нотной записи на «язык точек». 1922–1926.
46. Кандинский В. Примеры различных типов линий. 1922–1926.

*Вопрос о том, кто интересуется творчеством. И мой ответ — практически каждый. Этот интерес более не ограничивается психологами и психиатрами. Ныне это стало также вопросом национальной и международной политики.*

Абрахам Маслоу

## РЕЗЮМЕ

Второе издание книги **«Психология художественного творчества»** соединяет в себе системность специального вузовского курса и качества научного исследования, является одним из первых изданий по дисциплине, введенной в учебные программы для специальностей «Изобразительное искусство», «Искусствоведение и культурология», «Архитектура» и «Дизайн» в системе университетского образования, в Академиях художеств и Институтах искусств. Она дополняет своим содержанием научно-учебные труды автора «История искусств. Художественная картина мира» (1996), «История искусств Казахстана» (2000), способствуя формированию творческого специалиста, «человека культуры».

Несмотря на то, что существует многовековая традиция изучения психологических механизмов художественного творчества, объединяющая усилия философов, искусствоведов, эстетиков, психологов и педагогов, назрела настоятельная необходимость в новых попытках изучения вопросов, касающихся психологии создания и восприятия художественных ценностей. Этим обуславливается актуальность и культурно-педагогическая целесообразность настоящей книги, отражающей философско-методологический и педагогический подходы к изучению психологии художественного творчества. Центральным в определении предмета психологии художественного творчества является понятие творчества как процесса. Содержание включает 11 самостоятельных глав, в которых систематизирован научно-теоретический материал, обогащенный фактологической насыщенностью, из области истории изобразительного искусства, архитектуры и дизайна.

Исходя из понимания творчества как специфической деятельности по созданию новых ценностей, «никогда ранее не существовавших», в логической последовательности излагаются теоретические вопросы: обзор философско-эстетических и психологических концепций художественного творчества как объекта исследования от античности до современности, в частности, теории психоанализа, психологии искусства Л.С.Выготского. Подчеркивается необходимость специфического дарования субъекта творчества, рассматриваются «тайна» таланта, факторы и условия его формирования. Выявляются личностные основания, психологические механизмы художественного творчества — своеобразие художественного мышления, роль



чувств и эмоций, интуиции, фантазии и воображения, сознания и подсознания, эмпатии как «жизни в образе», обеспечивающие органический характер творческого акта.

На примере «Демонианы» М.Врубеля исследуются этапы творческого процесса, роль замысла и его материализации, творческий метод и мастерство, «секреты» творческой лаборатории художника (Микеланджело Буонарроти, Н.Рериха, П.Филонова, С.Дали).

Теоретический анализ произведения искусства как итога сложного и противоречивого процесса творчества позволяет выявить его структурное, внутреннее формально-содержательное строение, включить семиотику искусства и герменевтику в сферу психологии художественного творчества, рассмотреть произведение искусства как язык и текст, кодирующий художественную информацию через систему знаков. В связи с этим важнейшее место отведено психологии художественного восприятия — акту диалога и сотворчества, роли эмоционально-психологической установки, синестезии — межсенсорной ассоциации.

Основной пафос педагогического раздела книги касается условий воспитания творческой личности, формирования художественного восприятия, создания «эмоционального резонанса» средствами синтеза различных искусств на «уроках творчества».

Учитывая специфику специальностей «Архитектура» и «Дизайн», выделены соответствующие главы, где акцентируются психологическая проблематика архитектуры, особенности творческого мышления и психологии визуального восприятия, универсализм творческой деятельности архитектора и дизайнера.

С целью обогащения эрудиции реципиентов введена глава «Творчество как тема истории художественной культуры» с интересными эстетико-литературными и искусствоведческими фрагментами.

Книга содержит приложение, в котором предлагаются разработки авторских моделей творческих проектов («Психология детства художника, архитектора, дизайнера»), задания для самостоятельной работы («Творческие династии в искусстве»), психологические интервью («Образ — Я»), графические схемы и иллюстрации; список литературы 272 источника.

Универсальное по содержанию научно-учебное издание «Психология художественного творчества» рекомендуется студентам, магистрантам, аспирантам, преподавателям, специалистам.

*Мәселе сол, кім шығармашылықпен әуестенеді. Менің жауабым — әрқайсысы. Бұл қызығушылық енді тек қана психолог пен психиатрлармен шектелмейді. Қазір бұл халықтық және халықаралық саясаттың сұрағы болып табылады.*

Абрахам Маслоу

## ТҰЖЫРЫМ

«**Көркем шығармашылықтың психологиясы**» атты кітап арнайы жоғарғы курс жүйелілігін және ғылыми зерттеудің сапасын біріктіріп, сонымен қатар университет білім жүйесінің, өнер академияларының, институттарының «Бейнелеу өнері», «Өнертану және мәдениеттану», «Сәулет», «Дизайн» мамандықтары үшін оқу бағдамаларына пән ретінде енгізілген бірінші басылымдардың бірі болып табылады. Өзінің мазмұнымен бұл кітап автордың «Өнер тарихы. Әлемнің көркем бейнесі» (1996), «Қазақстан өнер тарихы» (2000) ғылыми-оқулық еңбектерін толықтыра отырып, творчестволық маман, «мәдениетті адам» қалыптастыруға ықпал етеді.

Барлық философтар, өнертанушылар, эстет, психологтар және оқытушылардың күштерін біріктіруші көркем шығармашылықтың психологиялық механизмдерін зерттеудің көпғасырлық дәстүріне қарамастан, көркем құндылықтарды туындау, ұғыну психологиясына қатысты сұрақтарды қайтадан жаңаша пайымдау қажеттілігі туындайды. Көркем шығармашылық зерттеу әдістерін философиялық-әдістемелік және педагогикалық тұрғыдан қамтып көрсетуіне байланысты кітаптың маңыздылығы мен мәдениеттік-педагогикалық орындылығы айқындалады. Көркем шығармашылық психологиясы пәніндегі негізгі анықтауыш — шығармашылық (творчество) түсінігі процесс ретінде болуы. Кітаптың мазмұны 11 дербес тарауды қамтиды, онда бейнелеу өнері, сәулет және дизайн тарихынан ғылыми теориясы келтіріліп, фактілермен толықтырылған.

Творчествоны бұрында болмаған жаңа құндылықты туындаудағы ерекше әрекет деп түсіне отырып, логикаға сәйкес келесі теориялық сұрақтар баяндалған: философиялық-эстетикалық және психологиялық көркем шығармашылықтың дәрістерін антик заманынан қазіргі күнге дейінгі объекті ретінде шолу, оның ішінде Л.С.Выготскийдың психоталдаудың, өнер психологиясының теориялары қарастырылған. Шығармашылық субъектінің дарынды болу қажеттілігі мен дарындылықтың «күпиясы», оның қалыптасу

факторлары мен шарттары, көркем шығармашылықтың психологиялық механизмдері мен тұлғалық негіздері: көркем ойлау ерекшеліктері, сезім мен ішкі сезім, қиял мен елес, сана, эмпатия («образдардағы өмір») творчестволық акттің органикалық сипатын қамтамасыз етуші ретінде айқындалған.

М.Врубельдің «Демониана» мысалында творчестволық процестің, оның түпкі ойы мен көрінуі, суретшінің әдісі мен шеберлігі, творчестволық лабораториясының құпиялары зерттелген.

Өнер туындысын күрделі, қарама-қайшы творчестволық процесс ретінде түсініп және оны теориялық талдау оның құрылымдық, ішкі формалды-мазмұнды құрылымын, өнер семиотикасы мен герменевтиканы көркем шығармашылық психология саласына енгізуге және өнер шығармасын көркем хабарды таңба жүйесі арқылы кодтаушы тіл мен мәтін ретінде қарастыруға мүмкіндік береді. Маңызды орын диалог пен бірлескен творчествоға, сезім және психологиялық нұсқаудың роліне, синестезия — сенсорика аралық ассоциацияға берілген.

Кітаптің педагогикалық тарауының негізгі шабыты дарынды тұлғаны тәрбиелеу шарттарына, көркем қабылдаудың қалыптасуына, «шығармашылық сабақтарында» әртүрлі өнер байланысы арқылы ерекше сезімнің туындауына қатысты.

«Сәулет» және «Дизайн» мамандықтарының ерекшеліктерін ескере отырып, бірнеше сәйкес тараулар берілген, онда сәулетке қатысты психологиялық проблемалар, творчестволық ойлау ерекшеліктері мен көзбен қабылдау психологиясы және сәулетші мен дизайнер творчестволық әрекетінің әмбебаптылығы көрсетілген.

«Шығармашылық көркем мәдениеттің тарихы ретінде» атты тақырып қызықты эстетикалық-әдеби және өнертанымды үзінділермен оқырмандардың білімділігін байыту мақсатында енгізілген.

Кітапта оқырман назарына авторлық үлгілерінің творчестволық жобалары («Суретші, сәулетші, дизайнер балалық шағының психологиясы»), өзіндік жұмыс үшін тапсырмалар («Өнердегі творчестволық әулеттер»), психологиялық интервью («Образ — Мен»), графикалық схемалар мен суретпен араластырған қосымшалар және 272 қолданылған әдебиет тізімі келтірілген.

Мазмұны жағынан әмбебап ғылыми-оқулық басылым студенттерге, магистранттар, оқытушылар мен мамандарға ұсынылады.

## SUMMARY

The book «**Psychology of artistic creative work**» combines systematic character of the special course for higher education system and quality of scientific research is one of the first publication in this discipline, which was introduced in the educational curriculum on specialities «Fine Arts», «Study of Art and theory of culture», «Architecture and Design» in the system of university education, in Academies of Art and Arts institutes. The content of the book adds other scientific and educational publications, such as «The Art History. The Art Review of the World» (1996), «The Art History of Kazakstan» (2000), promoting formation of a creative specialist, «a person of culture».

In spite of the fact that there is the century-old tradition of study of psychological mechanisms of artistic creative work, which unites efforts of the philosophers, art critics, psychologists and pedagogues, insistent necessity on new attempts of investigating of questions, concerning psychology of creation and perception of artistic values arises. Actuality and cultural-pedagogical worth of the book, reflecting philosophical, methodical and pedagogical approaches to study of psychology of artistic creative work are conditioned by it. The notion of the creative work as a process is the central idea in the definition of the subject of psychology of artistic creative work. The book includes eleven chapters with the scientific and theoretical materials which are systemized and enriched with different facts from the sphere of art history, architecture and design.

Taking into consideration the conception of the creativity as the specific activities for creation of new values, «never existed before», theoretical questions, such as: philosophical, aesthetical and psychological conceptions of artistic creative work as the object of investigation from antique till modern, the theory of psychoanalysis, the art psychology of L.S.Vygotsky are stated in logical sequence. Necessity of specific aptitude of a creative person works is stressed; «secret» of talent, the factors and conditions of its formation and existence are considered.

The author reveals the personal backgrounds, psychological mechanisms of artistic creative work: originality of artistic thinking, role of feelings and emotions, intuition, fantasy and imaginations, consciousness and subconsciousness. The stages of creative process, role of artist's intention and its realizations, creative method and skill, «secrets» of an artist's creative laboratory are investigated by the author in examples.

Theoretical analysis of a work of art as a result of complex and contradictory process of creative work allows to expose its structure. In connection with it an important role was given to psychology of artistic perception as act of dialogue and cocreation, role of emotional and psychological directions, synaesthesia-intersensoric association.

The main pathos of the pedagogical part of the book touches with the conditions of the training of a creative person, formation of artistic perception, creation of «emotional resonance» by the means of different arts at the «creative lessons».

Taking into account the specific character of the speciality «Architecture» and «Design», the author points out the proper chapters in which accentuates the psychological problems of architecture, peculiarities of creative thinking and psychology of visual perceptions, universalism of an architect's and designer's creative work. The chapter «Works as the theme of history of artistic culture» with interesting aesthetic, literary and artistic fragments is given for the purpose of enriching reader's erudition.

The book contains the appendix, offering the models of author's creative projects («Psychology of childhood of an artist, architect and designer»); tasks for individual work («The creative dynasties in art»), psychological interviews («The ego image»), graphical schemes and illustrations; the bibliography includes 272 literary sources.

Universal in its content the teaching-scientific publication is recommended for students, postgraduates, lectures of institutes and culture experts.

## ОБ АВТОРЕ

*Золотарева Лариса Романовна* — профессор кафедры изобразительного искусства и дизайна, кандидат педагогических наук, доцент ВАК по истории художественной культуры (РФ), профессор искусствоведения и культурологии Карагандинского государственного университета им. Е.А.Букетова, член-корреспондент Академии педагогических наук Казахстана, член Совета по Сравнительной Педагогике Казахстана, член Казахстанской Национальной Федерации Клубов ЮНЕСКО, член Союза художников Казахстана, член Общероссийской общественной организации «Ассоциация искусствоведов», обладатель Государственного гранта Министерства образования и науки Республики Казахстан «Лучший преподаватель вуза 2006 года», отличник образования Республики Казахстан.

Окончила Уральский государственный университет им. А.М.Горького по специальности «Искусствоведение», Институт по переподготовке и повышению квалификации при УрГУ по специальности «Культурология».

Специалист в области художественного, художественно-педагогического, дизайнерского и архитектурного образования, педагогического искусствоведения, теории и истории искусства, истории архитектуры, эстетики, теории художественного творчества, изобразительного искусства Казахстана.

*Научные и творческие интересы:* культурологические основы полихудожественного образования, история искусств – «художественная картина мира», педагогическое искусствоведение, изобразительное искусство Сарыарки, «языки» искусства, взаимосвязь и синтез искусств, дизайн как сфера культуры.

*Научные и творческие стажировки:* Москва, Санкт-Петербург., Екатеринбург, Германия, Чешская республика; музеи Италии (Уффици, Галерея Флорентийской Академии), Франции (Лувр, д'Орсе, Центр Жоржа Помпиду), Чехии (Национальный музей, Национальная Галерея) и др. Деловые визиты в Академии искусств (Венеция, Прага), библиотеки – Клементина (Прага), Мазарини, Св. Женевьевы (Париж).

Участница более 70 международных и республиканских конференций, симпозиумов и конгрессов; руководитель свыше 30 дипломантов конкурсных студенческих научных работ, куратор более 70 выставок.

*Награды:* нагрудный знак «Отличник образования Республики Казахстан», Почетная грамота акима Карагандинской области, Свидетельство «Лучший преподаватель вуза – 2006», Диплом КарГУ им. Е.А.Букетова «За вклад в развитие художественного образования», Юбилейная медаль «40 лет КарГУ им. академика Е.А.Букетова», Диплом Лауреата премии имени профессора С.К. Досмагамбетова, Дипломы Лауреата международной научно-практической конференции «В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии» (Новосибирск, Сибирская Ассоциация консультантов, 2013, 2014).

Автор свыше 350 научных, учебных и искусствоведческих публикаций, в том числе учебных пособий и монографий «История искусств. Художественная картина мира» (1996), «История искусств Казахстана» (2000), «Психология художественного творчества» (2001), «История города в творчестве карагандинских художников» (2004), «Курсовые и дипломные работы по теории и истории художественной культуры» (2005), «Музееведение» (2007), «Научное исследование художественного образования и его развития» (2008), «Описание и анализ произведения искусства» (2009), «Сарыарка мәдениеті» (2009), «Педагогическое искусствоведение» (2011), «Культурологические основы полихудожественного образования» (2012), одноименных электронных учебников, программ для вузов, колледжей и школ, искусствоведческих статей, альбомов, каталогов и буклетов о художниках и архитекторах Сарыарки.

*Научная концепция:* взаимосвязь культуры и образования, культурологические основы полихудожественного образования; история искусств – «художественная картина мира»; педагогическое искусствоведение в парадигме современного научного знания.

*Кредо в образовании:* гуманистическая, творческая педагогика; концепция личностно-ориентированного образования культурологического типа.

*Кредо в творчестве:* творчество — сфера свободы человека, способ культурной самореализации; творчество всегда лично.

## АВТОР ЖАЙЛЫ

*Золотарева Лариса Романовна* — бейнелеу өнері және дизайн кафедрасының профессоры, педагогика ғылымдарының кандидаты, көркем мәдениеті тарихы бойынша ЖАК доценті (РФ), Е.А.Бөкетов атындағы Қарағанды мемлекеттік университетінің өнертану мен мәдениеттану профессоры, Қазақстанның Педагогика ғылымдары академиясының корреспондент-мүшесі, ЮНЕСКО-ның Қазақстандық Ұлттық Федерация Клубтарының мүшесі, Қазақстан Суретшілер одағының мүшесі, «Өнертанушылар қауымдастығы» Жалпыресейлік қоғамдық ұйымның мүшесі, Қазақстан Республикасы Білім және ғылым министрлігінің «2006 жылдың жоо-ның үздік оқытушысы» мемлекеттік грантының иегері, Қазақстан Республикасы Білім беру саласының озаты.

Қарағанды педагогикалық институтын «Филология» мамандығы бойынша (1966), А.М.Горький атындағы Орал мемлекеттік университетін «Өнертану» мамандығы бойынша (1982), «Мәдениеттану» мамандығы бойынша ОМУ-дың жанындағы Біліктілікті арттыру мен қайта даярлау институтын (2000–2001) тәмамдаған.

Көркем, көркем-педагогикалық, мәдениет және сәулет білімі, педагогикалық өнертану, өнердің теориясы мен тарихы, көркем мәдениет тарихы, архитектура, эстетика, көркем шығармашылық теориясы, Қазақстанның бейнелеу өнері салаларының маманы.

*Ғылыми және шығармашылық мүдделері:* поликөркем білімнің мәдениетанушылық қырлары, «әлемнің көркем бейнесі» — өнер тарихы, педагогикалық өнертану, мұражайлық педагогика, Сарыарқа бейнелеу өнері, өнердің «тілі», өнер түрлерінің өзара байланысы мен синтезі.

*Ғылыми және шығармашылық өтілдері:* Мәскеу, Санкт-Петербург, Екатеринбург, Германия, Чех Республикасы, Италия (Уффици, Флоренция академиясының галереясы), Франция (Лувр, д'Орсе, Жорж Помпиду Орталығы), Чех Республикасы (Ұлттық мұражай, Ұлттық галерея) т.б. Өнер академияларына (Венеция, Прага), Клементин (Прага), Мазарини, Әулие Женестьева (Париж) кітапханаларына іссапарлары.

70-ден астам халықаралық және республикалық конференциялардың, симпозиумдардың және конгрестердің қатысушысы, 30-дан астам дипломанттардың конкурстық студенттік ғылыми жұмыстарының жетекшісі, 70-тан астам көрмелердің кураторы.

*Марапаттаулары:* «Қазақстан Республикасының білім беру үздігі» төс белгісі, Қарағанды облысы әкімінің Мақтау қағазы, «Жоғарғы оқу орынның үздік оқытушысы – 2006», академик Е.А.Бөкетов атындағы ҚарМУдың «Көркемдік білім беруінің дамуына үлес қосқан үшін» дипломы, профессор С.К. Досмағамбетов атындағы премия лауреаты Дипломы, «Е.А. Бөкетов атындағы Қарағанды Мемлекеттік университетіне 40 жыл » мерейтойлық төс белгісі, «В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии» халықаралық ғылыми - практикалық конференция Лауреаты дипломалары (Новосибирск, Сибирская Ассоциация консультантов, 2013, 2014).

*Ғылыми, оқу, шығармашылық басылымдардың жалпы саны:* 350-тен астам ғылыми, оқу және өнертанушылық басылымдары бар, оның ішінде «Өнер тарихы. Әлемнің көркем бейнесі» (1996), «Қазақстан өнер тарихы» (2000), «Өнер шығармашылықтың психологиясы» (2001), «Қарағандылық суретшілердің шығармашылығындағы қала тарихы» (2004), «Көркем мәдениет тарихы мен теориясы бойынша курстық және дипломдық жұмыстар» (2005), «Музейтану» (2007), «Көркем білімді және оның дамуын ғылыми зерттеу» (2008), «Өнер туындыларының сипаттамасы мен сараптамасы» (2009), «Сарыарқа мәдениеті» (2009), «Педагогикалық өнертану» (2011), «Поликөркем білімнің мәдениеттанушылық негіздері» (2012), аттас электронды оқулықтар, жоо, колледж және мектептерге арналған бағдарламалар, Сарыарқа сәулетшілері және суретшілері жайлы буклеттер мен топтама каталогтар, альбомдар, мақалалар.

*Ғылыми тұжырымдамасы:* поликөркем білімнің мәдениеттану негіздері, мәдениет және білімнің өзара байланысы, «әлемнің көркем бейнесі» – өнер тарихы; қазіргі ғылыми білімнің парадигмасындағы педагогикалық өнертану.

*Білім берудегі ұстанымы:* гуманистік, шығармашылық педагогика; мәдениеттану түріндегі тұлғаға бағытталған білімнің тұжырымдамасы.

*Шығармашылықтағы ұстанымы:* шығармашылық — адам еркіндігінің саласы, мәдени кемелдену тәсілі; шығармашылық әрдайым тұлға үшін.



## ABOUT THE AUTHOR

**Zolotareva Larissa Romanovna** — Professor of Fine Arts and Design Chair, Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor of VAK in History of Artistic Culture (Russian Federation), Professor of Art Studies and Cultural Studies of Karaganda State University named after E.A.Buketov, Corresponding Member of Academy of Pedagogic Sciences of Kazakhstan, Member of Board in Comparative Pedagogics of Kazakhstan, Member of National Federation of UNESCO clubs, Member of Association of Kazakhstan Artists, Member of All-Russian Association of Art Critics, the prizier of State Grant «The best lecturer of the university – 2006» from Ministry of Education and Science of the Republic of Kazakhstan, Top Specialist of Public Education of Kazakhstan.

Graduated from Karaganda Pedagogic Institute in specialty «Philology» (1966), Ural State University named after A.M.Gorky in specialty «Art Studies» (1982), Institute in Retraining and Professional Development at Ural State University in specialty «Cultural Sciences» (2000–2001).

Specialist in the field of artistic, artistic-pedagogic, cultural and architectural education, Pedagogic Art Studies, Theory and History of Art, History of Artistic Culture, Architecture, Aesthetics, Theory of Artistic Creation, Fine Arts of Kazakhstan.

*Scientific and creative interests:* cultural aspects of polyartistic education, History of Artistic Worldview of Arts, Pedagogic Arts Studies, Museum Pedagogics, Fine Arts of Saryarka, «languages» of art, interaction and synthesis of arts, design as a sphere of culture.

*Scientific and creative probations:* Moscow, Saint-Petersburg, Ekaterinburg, Germany, Czech Republic; Museums of Italy (Uffizi, Gallery of Florentine Academy), France (Louvre, d'Orsay, Centre Georges-Pompidou), Czech (National Museum, National Gallery) and etc. Business visits at Academy of Arts (Venice, Prague), Libraries — Climentina (Prague), Mazarini, St. Geneviève (Paris).

Participant of more than 70 International and Republic conferences, symposia and congresses; Supervisor of more than 30 students of competitive students' scientific works, curator of more than 70 exhibitions.

*Rewards:* breastplate «Top Specialist of Public Education of Kazakhstan» (1995), Diplomas from Akim of Karaganda Region of the Republic of Kazakhstan, Karaganda State University named after E.A.Buketov, Association of Kazakhstan Artists, Certificates of Member of International Congresses (Germany, Czech Republic), Certificate from Ministry of Education and Science of the Republic of Kazakhstan «The best lecturer of the university – 2006», Diploma of Karaganda State University named after E.A.Buketov «For contribution in the development of artistic education» (2009) and etc.

*Total number of scientific, educational and creative publications:* Owner of more than 350 scientific, educational and Art Studies publications, including the teaching manuals and monographs «History of Arts. Artistic Worldview» (1996), «History of Kazakhstan Arts» (2000), «Psychology of artistic creation» (2001), «History of City in the creation of Karaganda artists» (2004), «Course and

Diploma works in Theory and History of Artistic Cultures» (2005), «Museology» (2007), «Art Education Research and Development Congress» (2008), «Description and Analysis of art works» (2009), «The culture of Saryarka» (2009), «Pedagogical art studies» (2011), « The cultural concept of polyart education» (2012), electronic textbooks of the same name, programs for institutions of higher education, colleges and schools, Art Studies articles, albums, catalogs and booklets about artists and architects of Saryarka.

*Scientific conception:* the relationship between the culture and education, cultural bases of polyart education, interaction of culture and education; History of Arts – Artistic Worldview; Pedagogic Art Studies in the paradigm of modern scientific knowledge.

*Credo* in education: humanistic, creative Pedagogics; conception of person-orientated education of cultural type — sphere of human freedom, way of cultural self-realization; creative work is always personally.

Л. Р. Золотарева

Психология  
художественного  
творчества

Учебное издание

Редактор *Ж.Т.Нурмуханова*  
Технический редактор *О.С.Алексеева*  
Художник *А.К.Бегалин*  
Макет иллюстраций *А.Ятвинская*

На обложке: А.Дюрер. Автопортрет. 1500. Дерево, масло. 67х49.

---

---

Подписано в печать 2015 г. Формат 60×84 1/12. Бумага офсетная.

Объем 26,5 уч.-изд. л. Тираж 500 экз. Цена договор. Заказ № 318.

---

---