

Предисловие

Изучение психологии искусства — один из наиболее трудных сюжетов искусствознания. Несмотря на обилие соответствующей литературы и многовековой опыт наука об искусстве всякий раз с большой осторожностью обращается к этой теме. Современные исследования, изучающие парадоксы и модуляции творческого сознания, распадаются на два русла: к первому примыкают работы общетеоретического плана, посылающие важные методологические импульсы¹, ко второму — исследования, анализирующие специфику художественного творчества в разных видах искусств². Следует признать, что трудов одного и другого уровня пока немного, скорее мы имеем дело с первыми попытками реконструкции механизмов и условий деятельности творческой индивидуальности в сфере искусства.

Интенсивное взаимодействие в XX столетии психологии, искусствознания, культурологии, антропологии значительно обогатило проблемное поле психологии искусства. На основе изучения памятников искусства продуктивно исследовались формы психической пластичности человека в истории, изменение типов эмоциональных переживаний людей прошедших эпох, культура художественного воображения, социально-психологические условия творчества в обществах разного типа, изучалась поэтапная историческая кристаллизация феномена индивидуального творческого сознания³. Содержание настоящей книги обращает внимание как на классические, так и на новейшие проблемы феномена художнического сознания. Рассмотрение когнитивных процессов творчества (разнообразных форм художнического сознания, реализующих себя непосредственно в акте творчества) совмещается с анализом его мотивационных и социокультурных аспектов. Детальное рассмотрение получили малоисследованные, дискуссионные проблемы, рождающиеся сегодня на стыке наук: культурно-психологические истоки становления художественных смыслов произведения, осознанное и безотчетное в формах художественной рефлексии, способы самоидентификации художника на разных этапах истории, причины совпадения (несовпадения) художественных способностей и призвания, характер воздействия биографического сознания разных эпох на формы творческого самоосуществления художника.

В XX столетии активно изучалась проблема взаимовлияния творческой и бытийной биографии художника, позволяющая ос-

мыслить его как особый психологический тип. Поскольку творческий процесс не является выгороженной сферой, а составляет единое целое с жизненным процессом художника, постольку не только собственно творческая активность, но и разные формы бытийной активности художника сопряжены с целями одного типа: созданием произведения искусства, возделыванием благоприятной для этого почвы, изобретением особых условий, провоцирующих художественное открытие. Устойчивые психические состояния, которые провоцирует художественно-творческий акт, в конечном итоге и определяют своеобразие личности художника и его продуктивного сознания.

Творец как самобытная личность все время меняет «формулу» своего существования, демонстрирует отсутствие прикрепленности к одному видению, одной позиции, одной, не вызывающей сомнения, идее. Его неостановимый переход от одного состояния к другому и представляет собой собственно человеческое бытие культуры: *бытие, знающее осуществление, но не знающее осуществленного*. В психологическом феномене художника концентрируется, таким образом, ряд жизненно важных характеристик, которые пусть в малой степени, но присутствуют в любом человеке, способны объяснить смену ролевых установок, тягу к жизни в воображаемом мире, его творческие порывы и потребности.

Искусство сгущает реальность, отчего та начинает жить по своим законам. Художники выражаются фиктивным языком, который в свою очередь порождает фиктивный мир, но при этом реальный мир впадает от фиктивного в зависимость. Художественные образы обретают глубокие корни в сознании людей, в культуре благодаря особой убедительности и непреложности, не нуждающейся в логическом обосновании. В любом живописном произведении ощущается «приращение бытия» как умение автора наделить холст некоей витальностью, сообщающей восприятию чувство радости, моментально захватывающего переживания.

Все наблюдения такого рода ставят перед нами множество вопросов. В какой мере произведение искусства — это продолжение самого художника, его дух, его плоть, его интегрированное Я? Какую роль в достижении художественного совершенства играет выразительность окружающего мира, а какое место принадлежит человеческой самости художника, силе его индивидуального переживания? Творить, сочинять, писать — это, как известно, умение не только находить эстетически выразительный предмет, но и спо-

способность работать над аккомодацией глаза: взгляд не может автоматически фокусироваться в момент претворения замысла и его приходится медленно выправлять, обучая новому зрению целые поколения. Художник находит свой угол зрения и эти субъективные усилия формируют новые центры тяготения в сфере художественного вкуса и художественного воображения, помогают сложиться новым интеллектуальным и психологическим единствам любой эпохи. Смыслы, получая воплощение в материале искусства, преобразуют свое исходное содержание.

Творческий процесс в своей сущностной основе — не демонстрация уникального мастерства, не блажь, не роскошь, не развлечение. Стремление претворять свой дух в красках, звуках, словах, удваивать себя в формах внешнего мира в конечном итоге приводит к рождению уникальных форм самопознания художника, шире — к сложению самосознания человечества. Любое творение выступает не только как итог субъективных усилий, но и как *феномен культуры*, как голос своего времени, как претворение устойчивых форм психологии эпохи.

Одно из важнейших и труднодостижимых состояний, сопутствующих творческому процессу, обнаруживается тогда, когда художник и модель начинают испытывать «близкочастотные колебания». Тихое согласование, неспешное вживание друг в друга, «симпатическое волнение», о котором писали и Брюллов, и Пушкин. Возникает ситуация *равновеликости* наблюдающего и наблюдаемого. О ней как залого превышения себя, преодоления собственной «единичности», о настрое на продуктивный обмен импульсами с натурой говорил Шопенгауэр: «Вы думаете, что света не было бы, если бы Вы его не видели? Нет, Вас не было бы, если бы свет Вас не видел». В диалоге с предметом изображения художник нередко сам удивляется тому существу, которое в нем рождается. Одновременно с тем же удивлением он созерцает и нечто существенное, «проклевывающееся» с его помощью в самом предмете изображения.

Много раз в теориях творчества звучала мысль о том, что художник лишь переносит на холст и бумагу уже существующее («во время прилива вдохновения пишется точно под чью-то настоящую диктовку»). Такие наблюдения укрепляли взгляд на художника как *вестника*, как уникальную личность, обладающую особой проницательностью в угадывании судеб мира и человека средствами искусства. Подобно древнему человеку художник в этот момент мог бы сказать о себе «не я думаю, а *во мне думается*».

И вместе с тем калейдоскоп событий внешнего мира, становящихся предметом искусства, не может рассматриваться в качестве фактора, стимулирующего эволюцию творчества. При всем том, что художественный процесс непрерывно подбрасывает нам сюрпризы, его течение трудно прогнозировать и в известном смысле «мы движемся спиной к завтрашнему дню», все-таки предметная событийность искусства сама по себе уже давно не способна удивлять нас. В конечном итоге она исчерпаема и исчислима. Нельзя не вспомнить известную мысль Гете, еще два столетия назад полагавшего, что всю историю мирового искусства можно свести к тридцати шести сюжетам. Можно спорить о числе, однако несомненно, что человеческая жизнь не так уж богата разнообразием ситуаций: конфликт детей и родителей, человек и его любовь, верность и предательство, смерть. Величайшая тайна искусства заключается в его возможности претворять «одну и ту же жизнь» в разные эпохи *по-разному*, модулируя наше зрение, делая нас отзывчивыми к тому, что вчера еще не вполне осознавалось.

Все это подводит к мысли о том, что уникальная способность творца к воображению, к интенсивному внутреннему переживанию, к созиданию из «сырья действительности» собственных авторских миров — одна из ценнейших составляющих художественного дара. Ведь поэтическое созерцание, как точно отметил А.Ригль «схватывает помимо всякого опыта благодаря собственной духовной силе *то, что придает значение и смысл всякому опыту*». Интенциональность сознания художника, сложнейший и малоизученный в науке феномен, позволяет творцу использовать свой гений для поимки импульсов, излучаемых бытием; добиваться проникновения в дух бытия через каналы художественных форм.

Интенция творческого сознания как особого рода «намерение», «направленность» обладает сугубо индивидуальными свойствами. Благодаря особой интенции своего таланта каждый художник отзывчив к одним темам и безразличен к другим, подбирает вокруг себя только «свое добро». Интенциональность сознания постепенно ведет к сложению определенного амплуа творца, к формированию его «фирменных» приемов, узнаваемого почерка. В этой связи каждый художник, писатель, композитор может, в известной степени смотреть на себя как на словарь, в котором уже предуготованы главные темы и способы их разработки. «Необщее» в таком случае получается как итог усилий, направленных на общее; на общее как исторически очерченный спектр художествен-

ных символов, сложившихся в контексте выразительных пределов языка искусства.

«Производящий принцип», живущий в душе любого художника — это уникальный инструмент, позволяющий мастеру создавать то новое, что еще не существовало, сокрушать набившее оскомину иго правил, самому задавать критерии вкуса и художественности. За любые изменения в истории стилей всегда ответственен один человек; искусствоведа нетрудно докопаться до истоков новых приемов языка, давших пищу множеству эпигонов и последователей.

Большую загадку для исследователей психологии творческого Я всегда представляла и такая проблема как изучение форм взаимодействия спонтанности и осознанности в художественном процессе. Известно, что Бодлер любил повторять свою аксиому: «Хороший автор уже имеет в виду последнюю строчку, когда пишет первую». Безотчетность в выборе приемов и средств у любого художника сочетается с умением *целостного* видения произведения. Это особое состояние концентрации, когда художник пишет отдельную деталь *всей картиной*, своеобразная способность *ощущать целое раньше частей*. Подобное состояние сам художник описывает как умение услышать «общую интонацию», как «первичный звук темы», как «смутные звуковые и красочные союзы». Эту догадку можно обнаружить уже у авторов Ренессанса: «Прежде чем рисунок возникнет на полотне, он уже дан идеально» — записывает художник Федерико Цуккарро.

Подобные наблюдения позволяют говорить о том, что художник владеет *принципом вещи накануне вещи*. Он ощущает особый «медиум» произведения еще до его материализации, пронизательно и настойчиво добивается выражения этой сути. Ощущение целого рождается как ощущение некоего «смутного правила», как влекущее «чувство направления». При этом *производящий принцип*, который ощущает в себе любой автор, всегда бывает выше и совершеннее того, что он производит. От этого рождаются и постоянные мысли художника о том, что лучшее произведение - еще впереди.

Очевидно, что реальное Я каждого человека, а у художника в особенности, непрерывно изменяется, модифицируется. Чем крупнее художник - тем в большей мере можно наблюдать в его Я *избыток Другого*. Умея «разговорить» свою модель и научаясь присваивать иную сущность, художнику удастся прожить много дополнительных жизней, выявляя такие ипостаси своей самости, которые жили в нем в «свернутом виде» и о которых худож-

ник, возможно, и не догадывался. Уже со времен Рембо декларация «Я - это он, Другой» стала расхожей в устах художников. Действительно, как правило, заканчивающий произведение художник, поэт, музыкант становится значительно старше, чем он был, за него принимаясь, не равен себе предыдущему. Тема подвижной, а порой — неустойчивой и меняющейся идентичности, активно подхватывается в конце XIX века мощно ворвавшейся в исследовательский круг психоаналитической школой, а также иными направлениями философии и психологии.

Наблюдение над парадоксами творческого сознания всякий раз демонстрирует их самобытность, несводимость к механизмам деятельности, поддающимся изучению с помощью опробованных постулатов психологии. В чем, скажем, причина того, что три страницы рукописи «Мадам Бовари», которые Г. Флобер перед сдачей в издательство потерял и затем в спешке заново сочинил, оказались полностью адекватны пропавшему тексту, найденному год спустя? Почему для большинства художников наиболее плодотворной оказывается одновременная работа сразу над двумя произведениями (или ролями) — причем в принципиально разном стилистическом ключе? Эти и многие иные «иррациональные» сюжеты творческого процесса нуждаются в обстоятельном психолого-искусствоведческом осмыслении. Разумеется, коллизии, наблюдаемые в истории художественного творчества, невозможно интерпретировать только в опоре на индивидуальную психологию (психологию личности). Тенденции социальной психологии, доминанты исторических состояний сознания способны властно распоряжаться судьбами художников, их творческим потенциалом: стимулировать одни способности и приглушать другие. Так, известно, немцу Генделю удалось реализовать себя только на почве английской культуры; итальянцу Растрелли пришлось почти всю жизнь работать в России. Многочисленные примеры книги подтверждают роль социально-психологической среды как важнейшего фактора и условия творческой самореализации, способной либо развернуть созидательный инстинкт автора во всю мощь, либо свершить насилие над окраской, направленностью его таланта, радикально трансформируя судьбу художника.

Особые трудности реконструкции сознания творческой личности возникли с началом XX столетия. Уже художественный процесс последних десятилетий девятнадцатого века убедил современников в том, что мимесис не может рассматриваться как предельный горизонт искусства. Резкая смена регистров художе-

ственного языка и принципов художественной выразительности в целом поставила под вопрос фундаментальные классические представления о природе творчества, его возможностях и предназначении в современном мире.

В последнем столетии происходит неслыханное расширение границ художественного языка, ставятся под сомнение как сами эти границы, так и любые «стилистические фильтры» художественного письма в целом. Культурное многоголосие творчества — одна из главных примет прошедшего века. Язык многих художественных течений часто вызывающе неясен, рассудительно нарочит или же ошеломляюще открыт. Современный художник парит в невесомости, испытывая затруднительное отсутствие гравитации. В этой ситуации исследователь сталкивается с отсутствием сколь-нибудь устойчивых приемов и единиц творчества, хотя и не устает в попытке как-то структурировать процесс изобретения множества терминологических татуировок — «деконструктивизм», «постмодернизм», «метафизический реализм» и т.п. Выражая себя и собственное видение мира, современный художник, как правило, не опирается на опробованный «синтаксис искусства», ищет обходные пути. Здесь выражено и желание разрушить поэтичность в ее классическом понимании, колобродить, скрывая боль, уходить от «жречества», от благоприличной значительности. «Я — певец дребедени, лишних мыслей, ломаных линий», — скажет об этом Иосиф Бродский, пессимистически заключая: «человек приносит с собою тупик в любую точку света».

Искусство XX и XXI века, отринувшее мифологемы прошлого, испытывающее разочарование, бессилие, неприкаянность, находит выход либо в ерничестве, либо в рассудочных конструкциях, когда творец хочет жестко, сухими глазами, запретив себе «плакать», смотреть на мир как он есть. Отсюда и столь частый парадокс: путь к высокому исключает прямую серьезность стиля. Неизбежные перепады качества внутри отдельных произведений и течений выработали у эпохи нечто такое, что можно определить как «беспризорный вкус», балансирующий на грани высокопарности и площадного кривляния.

Как быть в ситуации, когда авангардистский перебор небывалых возможностей иссяк? Постмодернистское Я точно так же, как и модернистское, сознает себя властным организатором культурного пространства. Однако благодаря способности постмодернизма к универсальному диалогизму, в ситуации, когда нам «одинаково дороги все речи» неслучаен итог, когда Я художника

нивелируется. *Я оказывается везде и нигде.* Феномен самобытного Я, уникальные качества индивидуальности, которые с таким трудом выкристаллизовывались в средних веках и Возрождении, задавали тон всей новоевропейской истории культуры вдруг нивелируются, оказываются вновь вытесненным безличным «Мы». Это ситуация, когда художник, ощущая дефицит чувства пути и судьбы, дотошно воспроизводит перебор возможностей самих по себе (произведение — «вечнозеленое невращение»), предпочитая сам *процесс говорения* — сказанному, *витиеватость исполнения* — завершенному целому. Когда от живописи уже ждут не исповедально-сти или даже просто передачи настроения, а лишь самодовлеющей оригинальной текстуры, техники мазка и т.д. Когда в произведениях речь идет не о приращениях смысла, а о живописных «крючках, нитках и петельках», о сугубой декоративности, парадоксальности, игровом начале самом по себе.

Клишированность новейшего художественного сознания авторитетом уже состоявшихся художественных практик с одной стороны, а с другой — ощущение равноправия любых жизненно-культурных ориентиров приводит современного художника к своеобразному парению в невесомости. Художник может легко попасться в плен не только опробованных классических формул, но и в плен не менее адаптированных новейших алогизмов, метафор, смысловых зазоров, разнесшихся по свету с помощью каналов массовой культуры. Свобода и максимальная открытость вне дееспособного и полнокровного Я, вне мощной интенции индивидуального сознания делает само по себе культурное многоголосие вялым и неконструктивным. В этом пространстве у самого художника как бы нет адресата.

Авторская индивидуальность ощущает сегодня громадную нехватку культуры не как суммы приемов, а культуры как смыслового мира, в котором каждое новое поколение решает для себя как жить, чему следовать, она нуждается в образно-символических практиках, которые были бы способны *заниматься проработкой основ и пределов человеческого смыслового существования.*

И вместе с тем, несмотря на эклектику и лингвистическую перенасыщенность творчества, XX век оставил после себя фигуры крупных мастеров, которым удалось выразить время в собственной системе культурно-художественных координат. Появившиеся им вслед эпигоны, подражатели — это знак того, что культура и в наши дни окончательно не расстаётся с такими фундаментальными понятиями как «школа», «направление», «вектор художествен-

ного поиска». И сегодня остается живым, притягательным главным соблазн творчества: когда сам акт художественного говорения *выталкивает художника в те сферы, приблизиться к которым он был бы иначе не в состоянии*, независимо от степени душевной, психической концентрации, на которую он способен вне творчества. Разумеется, все те тектонические сдвиги в свойствах искусства и внутреннем строе индивидуальности, о которых шла речь выше, задают новые требования к науке об искусстве, к адекватности ее исследовательских оптик, к умению выявить и обозначить приоритетные проблемы анализа.

Междисциплинарный характер изучаемого предмета нашел отражение и в богатстве применяемых методов. В поле зрения автора - произведения искусства, исторические модуляции художественного языка, парадоксы творческого процесса живописцев, скульпторов, литераторов, архивные материалы, воспоминания и свидетельства современников, наблюдения психологов, классические труды деятелей искусства прошлого и современности. В книге нашли отражение результаты многолетней исследовательской работы автора в Институте искусствознания и Институте теории и истории изобразительных искусств.

¹ См.: Арнаудов М. Психология литературного творчества. М., 1970; Басин Е.Я. Эмпатия и художественное творчество. М., 2001; Блок В.Б. Потребность в искусстве. М., 1997; Гончаренко Н.Ф. Гений в искусстве и науке. М., 1990; Гройсман А.Л. Основы психологии художественного творчества. М., 2003; Ермолаева-Томина Л.Б. Психология художественного творчества. М., 2003; Кривцун О.А. Историческая психология и история искусств. М., 1997; Кузьмина Ю.Ю. Гедонистические основания художественного и научного творчества. Барнаул. 2006; Леонтьев Д.А. Введение в психологию искусства. М., 1998; Лихачев Д.С. Очерки по философии художественного творчества. СПб. 1999; Мейлах Б.С. Талант писателя и процессы творчества. Л. 1969; Психология процессов художественного творчества. Л. 1980; Райков В.Л. Искусство и сознание. М., 2000; Роджерс Н. Творчество как усиление себя. // Вопросы психологии. 1991. №1; Художественное творчество: вопросы комплексного изучения. Л. 1986; Философские проблемы художественного творчества. Саратов. 2005; Франкл В. Человек в поисках смысла. М., 1990.

² См.: Баксендолл М. Узоры интенции. М., 2003; Батракова СП. Искусство и миф. М., 2002; Бернштейн Борис. Визуальный образ и мир искусства. СПб. 2006; Вдовин Геннадий. Становление Я в русской культу-

ре 18 века и искусство портрета. М., 1999; Вильсон Г. Психология артистической деятельности. М., 2001; Грэхэм Х. Визуализация. СПб. 2001; Ержембский Г.Л. Закономерности и парадоксы дирижирования. СПб. 1995; Кантор А.М. «Свой портрет» художника в натюрморте.// Вещь в искусстве. М., 1984; Карпова Татьяна. Русский портрет второй половины 19 века. Опыт самопознания личности. СПб.2000; Мельшиор-Бон-не С. История зеркала. М., 2005; Мерло-Понти М. Око и дух. М., 2001; Молок Д.Ю. Метаморфозы зеркала.// Сообщения ГМИИ им. А.С.Пуш-кина. Вып.9.М., 1991; Силантьева И.И. Актер и его alter ego. М., 2000; Фаворский В.В. О художнике, о творчестве, о книге. М., 1966 и др.

³ См.: например: *Боткин Л.М.* Европейский человек наедине с собой. М., 2000; Бубер М.Я и Ты. М., 1992; Гофман И. Представление себя другим. М., 1999; ГуревичА.Я. Индивид. // От мифа к литературе. М., 1993; Ибрагимов Х.И. Логика становления идентичного человека. М., 2001; Индивидуальность и личность в истории.// Одиссей. М., 1990; Кон И.С. Открытие Я». В поисках себя. М., 1984; Конявская Е.Л Авторское самосознание древнерусского книжника (XI в. - середина XVв.). М., 2000; Михайлов А.В. Проблемы авторства и этапы развития литературы Нового времени.// Теория литературных стилей.М., 1982; Ортега-и-Гассет Х. Структура «нашего» мира. Явление Другого. // Ортега-и-Гассет Х. Избранные труды. М. 1997; Эриксон Э. Идентичность: юность и кризис.
