

Министерство образования и науки Российской Федерации
Российский государственный профессионально-педагогический
университет
Уральское отделение Российской академии образования

Л. Ф. Замятина

*Психология
художественного творчества*

Учебное пособие

*Допущено Учебно-методическим объединением
по профессионально-педагогическому образованию
в качестве учебного пособия для студентов, обучающихся
по специальности 030500.04 Профессиональное обучение (дизайн)*

Екатеринбург
2006

УДК 159.9 (075.8)

ББК Ю945я73-1

З-26

Замятина Л. Ф. Психология художественного творчества: Учеб. пособие. Екатеринбург: Изд-во Рос. гос. проф.-пед. ун-га, 2006. 74 с.

В учебном пособии рассматриваются психологическая природа художественного творчества, психологические закономерности творческой деятельности человека и истории художественной культуры.

Предназначено студентам Художественно-педагогического института, обучающимся по специальности «Профессиональное обучение (дизайн)».

Рецензенты: доктор педагогических наук, профессор М. Н. Лудина (Уральский государственный университет); заслуженный художник РФ, кандидат педагогических наук, профессор кафедры декоративно-прикладного искусства В. И. Куценков (Российский государственный профессионально-педагогический университет).

© Российский государственный
профессионально-педагогический
университет, 2006

© Замятина Л. Ф., 2006

Введение

Творческое самовыражение человека определяет его жизнь. Психолог обращает внимание на психологические особенности художественного самовыражения человека. С этой точки зрения художественная культура исследуется как опыт художественного самовыражения человечества.]

В настоящее время можно выделить несколько подходов, которые рассматривают творческое самовыражение человека: системно-типологический подход, изучающий личность автора, воплотившего свой внутренний мир в произведениях (Н. Л. Нагибиной); когнитивно-аффективный подход, связывающий искусство с эмоциональной сферой человека (Л. Я. Дорфмана), и деятельностный подход, рассматривающий художественные образы как механизм трансляции смыслов в искусстве (Д. А. Леонтьева).

Психология художественного творчества относится к прикладным областям психологии искусства, а вместе с психологией искусства является разделом общей психологии. Психология художественного творчества изучает: творческое отношение личности к жизни; его самовыражение в художественных образах; психологический контекст произведения как средство передачи смысла образа.

В пособии представлены четыре аспекта изучения художественного творчества. Первый аспект – анализ самовыражения как естественной потребности человека. Эмоции и чувства, отношение к себе и окружающему миру, сомнения и принятие решений – весь внутренний мир человек способен изображать в виде детских каракуль или произведений искусства. Природа позаботилась о том, чтобы тождественные эмоциональные состояния люди передавали похожими изображениями. В результате появились закономерности самовыражения человека.

Второй аспект – изучение психологического контекста образа. В самовыражении определяющую роль играет образ. Психолог через художественный образ узнает об авторе иногда больше, чем автор может о себе рассказать. Это один из вариантов проективной диагностики. Переживания соотносятся с образом, в котором содержится чувственная основа – психологический контекст. Именно через контекст эмоциональное состояние, желания

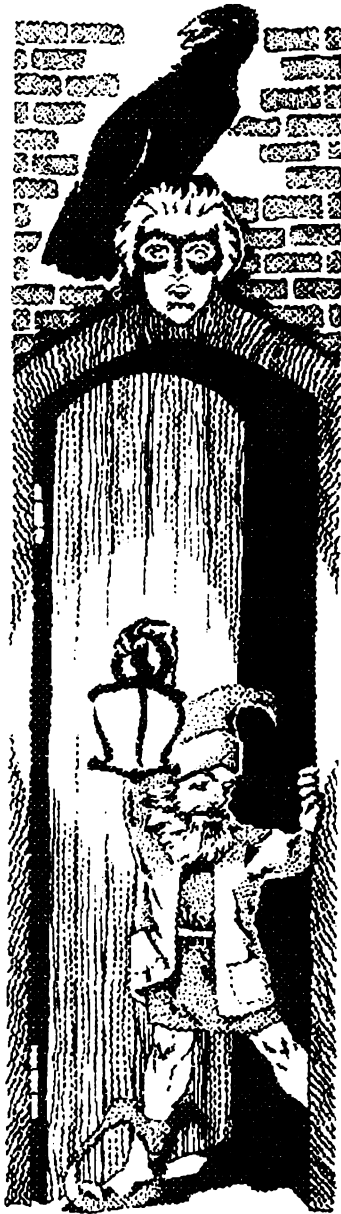
и мотивы человека в преобразованном (символическом) виде передаются другому человеку. В итоге формируется психологическое содержание художественной символики. В пособии это рассматривается на примере психологического контекста орнамента, цвета, христианской символики, внутреннего пространства картин.

Третий аспект – анализ средств общения зрителя с художественным произведением. Общение осуществляется через восприятие человеком содержания и формы образа, которые настраивают человека на понимание смысла произведения. В этом случае большую роль играют художественные средства.

Четвертый аспект – исследование влияния образа человека на историю культуры и быта. Каждая историческая эпоха имела свое представление о человеке. Этот образ определял особенности художественного стиля и быта эпохи.

Пособие состоит из пяти глав. В первой главе рассматривается природа художественного творчества в психоаналитических теориях. Во второй – обобщаются закономерности воспитания творческого отношения ребенка и закономерности смены художественных стилей в культуре. В третьей главе исследуются значение образа для творческого мышления и роль психологического контекста в образе. В четвертой – изучается психологический контекст образа на примере символики, цвета и пространства картин. В последней, пятой, главе анализируются психологические особенности стилей и влияние образа человека на историю костюма.

В конце каждой главы приведены вопросы для самопроверки и список рекомендуемой литературы.



Глава 1

Психологические теории о природе художественного творчества

1.1. Теории о роли детского опыта в формировании художественного творчества

Основные понятия: детский опыт, общение с матерью, символический язык.

Художественное творчество как психологический феномен имеет свои особенности. Одна из особенностей состоит в том, что истоки творческой деятельности взрослого человека формируются в детском возрасте, другая – в том, что на творческую деятельность человека влияют сознательные и бессознательные процессы психики. И наконец, третья особенность заключается в потребности человека в творчестве.

Исследователи-психоаналитики М. Кляйн, М. Милнер, Д. Виннекотт попытались выяснить, какова роль детского опыта в формировании будущего художника.

М. Кляйн, арт-терапевт и основатель детского направления в психоанализе, изучила период отлучения ребенка от материнской груди. Представляя игры ребенка как особый символический язык, она разработала игровую технику, выступающую в качестве важного средства для понимания бессознательных процессов в ранний период онтогенетического развития человека.

По ее мнению, на стадии отлучения ребенка от материнской груди происходит «расщепление» прежнего целостного образа матери на два: один из них становится объектом любви и связан с удовлетворением потребностей ребенка, другой вызывает ненависть и гнев, возникающие в результате отлучения. Переживание утраты, связанное с разрушением целостного образа матери, стимулирует работу бессознательного с образом матери на новом уровне развития, на котором близкий человек начинает восприниматься ребенком уже не как часть его самого, а как независимое от него существо. М. Кляйн полагает, что работа воображения ребенка по воссозданию образа матери является вторичной функцией творчества. Первичная его функция – сотворение нового и обретение нового восприятия через взаимодействие сознательного и бессознательного. Изобразительное творчество ведет к психическому преобразованию имеющихся образов и освоению новых форм психического опыта. Художник, подобно ребенку, переживает сложные состояния, связанные с разрушением и восстановлением имеющегося материала, направляющими творческий процесс. В результате творческой деятельности художник воссоздает гармонизацию всего расщепленного образа матери в форме продуктов своей деятельности.

М. Кляйн обратила внимание на то, что художественные навыки, такие, например, как сформированное чувство цвета и формы, связаны не только с обучением, но и с внутренним опытом художника. Этот опыт является результатом игровой деятельности, напоминающей игру ребенка, когда его фантазии, смешиваясь с элементами реальности, становятся новыми «объектами».

М. Милнер одна из первых сформулировала понятие «безопасного пространства», обозначив им особую среду, создаваемую матерью для ребенка. Такая среда, по ее мнению, необходима и для творчества художника. В ней становится возможной интеграция логического и образного мышления, сознательного и бессознательного.

Д. Винникотт сформулировал в результате изучения ранних отношений матери и ребенка понятие о первичной материнской заботе. Лишь мать, хорошо заботящаяся о новорожденном, способна обеспечить нормальное психическое развитие ребенку. По мере того как ребенок развивается, роль матери изменяется, и ее способность к пониманию потребностей ребенка создает так называемое «игровое пространство». При этом большая роль принадлежит тем предметам, к которым у ребенка имеется особо сильная привязанность из-за того, что они, по-видимому, напоминают ему о матери (некоторые игрушки, край одеяла, бутылочка и др.).

Эти предметы, по убеждению Д. Винникотта, являются основой для развития символического мышления. «Символические игры» являются обязательным элементом любого изобразительного творчества, поскольку язык изобразительного искусства глубоко символичен, а цвет, формы, линия, объем и другие его изобразительные элементы обладают глубоким и многозначным смыслом, хотя он часто может и не осознаваться. Ребенок развивает в себе способность свободно манипулировать ими. Используя их, он получает определенное удовольствие.

Д. Винникотт проводит четкую грань между фантазиями и игрой. Фантазия – способ удовлетворения потребностей, не предполагающий какого-либо взаимодействия с объективной реальностью. Игра же протекает в пространстве между внутренней и внешней реальностью, а потому ведет к развитию способности ребенка взаимодействовать с обеими сторонами. Игра есть «деятельная» форма психической активности, позволяющая контролировать объекты. Игровая деятельность является основой для накопления культурного опыта и развития навыков творческой деятельности.

1.2. Теории о роли сознательного и бессознательного в творческой деятельности

Основное понятие – бессознательное.

З. Фрейд, Е. Криз, А. Еренцвайг, А. Шторр пытались определить роль сознательного и бессознательного в творческой деятельности. Изобразительное творчество имеет много общего с фантазиями и сновидениями, так как оно, подобно им, выполняет компенсирующую роль и снимает психическое напряжение, возникающее при фрустрации инстинктивных потребностей. Изобразительное творчество понимается как разновидность невроза и инфантильной формы удовлетворения потребностей.⁷

Взгляды З. Фрейда на природу изобразительного искусства отражены в ряде его работ. Мы проанализируем одну из них – «Леонардо да Винчи» (1910), которая явилась первым психоаналитическим исследованием биографии великого художника и его произведений.

З. Фрейд провел анализ творчества Леонардо да Винчи, основываясь на предположениях о детстве Леонардо и фактах его биографии. По мнению З. Фрейда, Леонардо многие свои работы не завершал, поскольку идентифицировал (отождествлял) себя со своим отцом, рано оставившим семью. Инфантильный протест против отца проявляется у Леонардо впоследствии в характере пытливого исследователя, стремящегося бросить вызов привычному взгляду на вещи. Леонардо сублимировал (преобразовывал) свою сексуальную потребность в познавательные и художественные интересы. З. Фрейд пытается проанализировать работы Леонардо с тем, чтобы найти в них проявления его невроза. Ученого интересовала прежде всего психопатология его творчества. З. Фрейд сделал вывод о том, что творчество Леонардо является следствием его детского невроза и нарциссизма.

Теория З. Фрейда предложила новые возможности для объяснения психологии изобразительного искусства с позиции бессознательного и сублимации, преобразования энергии неудовлетворенных сексуальных потребностей в творческую деятельность.

Е. Криз выдвинул предположение, что художники обладают способностью к быстрым перемещениям от одного уровня психической деятельности к другому, к активному контролю над высокой эмоциональной заряджен-

ностью образов, а также способностью разрешать проблемы на визуальном уровне. Именно последнее отличает изобразительное творчество от фантазий и сновидений. Е. Криз подчеркивал взаимосвязь творчества и критических способностей, более активную и динамичную роль Я в творческом процессе, в отличие от спонтанных фантазий и сновидений.

А. Еренцвайга интересовало значение бессознательных и сознательных процессов в творчестве художников. Он пришел к выводу, что бессознательное и сознание дополняют друг друга в творческом процессе. Бессознательное работает с предметом в целом, а сознание позволяет художнику сфокусироваться на главном и деталях, приводя их в соответствие с целым.

По его мнению, в художественном творчестве можно выделить три фазы:

1) фазу проекции частей личности художника на материал изображения;

2) фазу активизации механизма бессознательного, с помощью которого произведение приобретает завершенность и способность к «независимому существованию»;

3) фазу обратной связи художника с произведением на ментальном уровне (осознание разрыва между идеальным и реальным).

Творческий процесс в целом, по А. Еренцвайгу, есть совокупность работы сознания, формирующего эстетическую завершенность образа.

А. Шторр исследовал личность художника. По его мнению, личность художника характеризуется сильным, зрелым Я, что отличает его от других личностей, склонных к фантазиям и уходу от реальности, с неясными границами самосознания, психическая деятельность которых подчинена бессознательным процессам. Для художника характерны независимость, эстетическая восприимчивость и способность переносить высокое психическое напряжение и тревогу, связанные с творческим процессом.

А. Шторр отмечает, что изобразительное творчество – это позитивная адаптация, а невроз – дезадаптация. Разные характерологические особенности личности художника могут определять многообразие мотивов к творчеству. Так, депрессивная личность создает в творчестве то, что ей кажется разрушенным, шизоидная – ищет скрытый смысл в предметах, а не в отношениях с людьми, обсессивная – защищается в творчестве от навязчивостей и т. д.

1.3. Теория о творчестве как факторе достижения всеобщей гармонии и духовного баланса эпохи

Основное понятие – символ.

К. Юнг считал, что изобразительное искусство является внутренней потребностью, своего рода инстинктом, который превращает человека в инструмент для выражения опыта коллективного бессознательного. Имея высший смысл, связанный с динамикой коллективного бессознательного, изобразительное творчество может быть источником конфликта между личным и общечеловеческим. Формой же преодоления этого конфликта выступает процесс индивидуализации, ведущий к все большему взаимопроникновению личного и общечеловеческого и максимальной социальной самореализации человека. Поэтому творчество является не только инструментом самоисцеления, но и важным фактором для достижения всеобщей гармонии и духовного баланса той или иной эпохи.

К. Юнг и З. Фрейд по-разному понимали значение художественных символов. К. Юнг связывал их с коллективным бессознательным, которое представляет собой совокупность эмпирического опыта поколений. Через художественные символы человек приобретает возможность контакта с архетипическими энергиями, сконцентрированными в символах. Вследствие этого активизируются компенсаторные процессы в психике, которые не только приводят к разрешению внутриспсихических конфликтов, но и способствуют развитию творческой личности.

Итак, краткий обзор психоаналитической литературы показывает, что существует большое разнообразие взглядов на природу изобразительного творчества, и они постепенно изменяются на протяжении нескольких последних десятилетий.

Вопросы для самопроверки

1. Какова роль детского опыта в формировании художественного творчества?
2. Как влияет общение с матерью на формирование отношения ребенка к окружающей действительности?
3. Какое значение отводится игре в развитии ребенка?
4. Какова роль бессознательного в формировании творчества?

5. Как дезадаптация отражается на изобразительном творчестве?
6. Какое значение имеют символы в художественном творчестве?

Список рекомендуемой литературы

Копытин А. И. Основы арт-терапии. СПб.: Лань, 1999. 256 с.

Юнг К. Г. Аналитическая психология и психотерапия. СПб.: Питер, 2001. 504 с.

Глава 2

Психологические закономерности художественного творчества



2.1. Понятие художественного творчества: эволюционный аспект деятельности

Основные понятия: деятельность, творчество, художественное творчество.

При рассмотрении художественного творчества следует учитывать три аспекта: эволюционный аспект деятельности художника, онтологический аспект в развитии творческого отношения личности и культурологический аспект художественного творчества.

Обоснование необходимости трехмерного (трехаспектного) исследования художественного творчества было заложено культурно-исторической психологией Л. С. Выготского. Построенная им концепция истории культуры как развития системы знаков, служащих для управления поведением, объясняет механизм преобразования культуры в мир личности и возникновение из мира личности художественной культуры.

Художественное творчество возникло из способности человека трудиться, используя, кроме необходимых орудий труда, художественные средства. *Деятельность – это сознательная целенаправленная активность человека, преобразующая окружающую среду.* Деятельность включает в себя цель, средство, результат и сам процесс деятельности. Неотъемлемой характеристикой деятельности является ее осознанность.

Отличие деятельности от творчества обнаруживается в сущности творческого процесса. Деятельность и творчество можно рассматривать как принципиально противоположные формы человеческой активности: деятельность как адаптивное к окружающей среде поведение и творчество как дезадаптивное и одновременно преобразующее эту среду поведение (Г. С. Батищев).

При адаптивном поведении человек приспосабливается к окружающему миру. Оно может быть или реактивным, осуществляемым по типу реакции на изменение среды, или целенаправленным, т. е. сознательной деятельностью по направлению к цели. При дезадаптивном поведении преобразующая деятельность может быть как разрушающей, уничтожающей прежнюю среду, так и творческой, создающей новую среду. В любом случае это варианты конструктивного поведения (В. Н. Дружинин). Творческая активность, в отличие от деятельности, возникает в процессе осуществления последней и связана с порождением «побочного продукта», который и является в итоге творческим результатом. *Творчество – это созидательная деятельность, порождающая*

качественно новый продукт труда, отличающийся своей неповторимостью, оригинальностью и социальной уникальностью.

Суть креативности (творческой) как психологического свойства сводится к интеллектуальной активности и чувственности (сензитивности), к побочным продуктам своей деятельности. Для нетворческого человека важны результаты по достижению цели (целесообразные результаты), а не новизна (Я. С. Пономарев). Для творческого человека наибольшую ценность представляют побочные результаты его деятельности. Кроме того, для творческого человека создание нового – это возможность выразить себя. *Художественное творчество – это процесс самовыражения художника и опредмечивания своего внутреннего мира с помощью художественных образов и средств.*

2.2. Психологические характеристики художественного творчества: онтогенетический аспект в развитии личности

Основные понятия: отношение, творческое отношение личности.

Творческая деятельность формирует очень важную составляющую процесса деятельности – творческое отношение, т. е. творческую как отличительную черту личности. Творческое отношение – это одно из многих отношений, совокупность которых может представить личность в определенном статусе.

Совокупность отношений, которые могут характеризовать личность, привлекала внимание психологов. По мнению В. Н. Мясищева, *отношение есть основанная на индивидуальном опыте избирательная, осознанная связь человека со значимым для него объектом.* В. Н. Мясищев выделил следующие характеристики отношений: предметная направленность, потенциальность, целостность, избирательность, осознанность. Он рассматривал отношение как объективную, реально существующую связь между человеком и окружающим миром и одновременно как субъективную реальность, принадлежащую человеку и получающую отражение в его сознании. Отношения личности обусловлены как индивидуальным, так и общественно-историческим опытом, а их динамика отражает объективную динамику условий жизни.

Творческое отношение как психологический феномен – это связь человека со значимым для него объектом, в котором человек находит свой ре-

сурсный потенциал. Творческое отношение личности обусловлено индивидуальным и общественно-историческим опытом.

Творческое отношение личности имеет три аспекта изучения:

- 1) формирование творческого отношения личности как созидательная установка;
- 2) направленность воображения личности на создание художественного образа в сознании автора;
- 3) открытость зрителя для общения с психологическим контекстом художественного произведения.

Формирование творческого отношения или креативности (творчесткости) личности происходит на основе общих способностей человека и проходит минимум две фазы развития.

Первая фаза. У детей в возрасте от 3 до 5 лет развивается «первичная» креативность как общая творческая способность. В этот период *подражание* значимому взрослому как *образу творческого поведения*, возможно, является основным механизмом формирования творческого отношения. Возраст 3–5 лет является наиболее благоприятным для развития творческих способностей. Возможно, что на какое-то время креативность переходит в феномен «детского творчества».

Возраст 3–5 лет благоприятен для формирования креативности еще и потому, что ребенок к этому возрасту, с одной стороны, готов к социализации (сформированность речи), а с другой стороны, еще не социализирован. Ребенок с легкостью использует ложку и в качестве столового прибора, и в качестве палки, музыкального инструмента, весла и т. д. Ведь стандартное применение предмета требует не только определенной социализированности и стереотипизации навыка, но и развития произвольного внимания, которое у ребенка к 3–4 годам еще не развито. Для ребенка мир еще загадочен. Загадочность мира признается только креативами. Спад творческих проявлений к 6 годам (при активизации интеллектуальной активности!) является следствием *уменьшения роли бессознательного в регуляции поведения и возрастания критичности и рассудочности в сознании ребенка*. Можно предположить, что ребенок перестает видеть возможность отклонения от стереотипного, предписанного социальной нормой поведения.

Вторая фаза. Формирование креативности происходит в подростковом и юношеском возрасте (от 13 до 20 лет). На основе «общей» креативности развивается «специализированная» креативность – способность к творчеству,

связанная с определенной сферой человеческой деятельности. В этот период особую значимость приобретает профессиональный образец, поддержка семьи и сверстников. Но главное, формирующийся человек определяет для себя *«идеальный образец» творца*, которому он стремится подражать. Детское литературное и художественное творчество ярче всего проявляется именно в этом возрасте.

Фаза заканчивается отрицанием собственной подражательной продукции и отрицательным отношением к бывшему идеалу. *Человек либо задерживается на фазе подражания навсегда, либо переходит к оригинальному творчеству.*

Креативность актуализируется лишь тогда, когда это позволяет окружающая среда. Ее можно рассматривать как свойство, формирующееся по принципу «если... то...». В повседневной жизни происходит подавление креативных свойств индивидуума. Поэтому формирование творческого отношения возможно лишь в специально организованной среде.

Творческое отношение личности можно определить как интеллектуальные навыки выхода за пределы наличной ситуации или имеющихся знаний, как свойство личности, выраженное в оригинальном видении проблемы.

Рассмотрим второй аспект – направленность личности на процесс создания художественного образа в сознании автора и его воплощение в художественном произведении. Для того чтобы ребенок развивался как творческая личность, недостаточно убрать «барьеры» и снять контроль сознания, нужно, чтобы его мышление стало иным. Необходимо творческое поведение как позитивный образец.

Творческое поведение, как и интеллектуальное, проходит фазу социализации. Для формирования творческого поведения необходимы:

- отсутствие образца регламентированного поведения;
- наличие позитивного образца творческого поведения;
- создание условий для подражания творческому поведению и блокирование проявлений агрессивного и деструктивного поведения;
- социальное подкрепление творческого поведения.

Среда, в которой креативность могла бы актуализироваться, обладает высокой степенью неопределенности и потенциальной многовариантностью (богатством возможностей). Неопределенность стимулирует поиск собственных ориентиров, а не принятие готовых; многовариантность обеспечивает возможность их нахождения. Кроме того, такая среда должна содержать образцы креативного поведения и его результаты.

Творческое поведение определяется направленностью личности. Направленность зависит от ряда факторов:

- ситуации неопределенности или возникновения проблемной ситуации в художественной практике;
- потребностей – осознания или интуитивного чувствования причины неопределенности в художественной практике;
- интереса – эмоционального отношения к причине неопределенности в художественной практике;
- установки – внутренней готовности решить возникшую проблему в художественной практике;
- ценностных ориентаций – сознательного или интуитивного выбора художественных средств и методов в решении проблемы;
- цели – художественного замысла будущего результата деятельности;
- результата – материализации замысла (художественного образа) в творческой деятельности.

Направленность художественного процесса может рассматриваться как мотивация к творчеству. Ситуация проблемности в художественной практике, потребности и интересы обуславливают художественное содержание. Установка определяет процесс художественного перевоплощения. Ценностные ориентации помогают осуществить выбор средств с помощью художественного вкуса, художественного стиля и художественного метода. Цель формирует художественный замысел. Результат материализует художественный образ.

Таким образом, направленность или мотивация детерминируют содержание и форму художественного образа будущего произведения. Поэтому компонентами художественного творчества являются:

- художественный образ как перевоплощение окружающего мира в воображении художника;
- психологический контекст художественного образа;
- содержание и форма художественного образа как средства передачи психологического контекста.

Общение зрителя с художественным произведением происходит благодаря художественному образу, психологическое содержание которого передает смысл образа, переживания художника, его понимание, мировоззрение, его отношение к окружающему миру через содержание и форму произведения. Зритель включается в творческое общение с произведением, обогащая себя, погружаясь в глубину психологического содержания.

Творческое отношение как психологический феномен представляет собой совокупность отношений, которые включают формирование креативности личности, творческое поведение как направленность на создание художественного образа в сознании автора и его воплощение в художественном произведении, а также избирательное общение зрителя с психологическим контекстом художественного образа через его содержание и форму в произведении.

2.3. Закономерности художественного творчества: культурологический аспект художественного творчества

Основное понятие – закономерность творческого процесса.

Творческое отношение еще не является творческой деятельностью, так как в ней отсутствует принципиально важный компонент – диалог с культурой, в котором вырабатываются критерии оценки собственных продуктов. Маленький ребенок знаком лишь с одной стороной творчества – фантазийной. Эту возможность можно назвать «иллюзией творчества».

Творческое отношение или основанное на этом отношении художественное творчество по своему содержанию очень близки к феномену художественной культуры, который является частью общечеловеческой культуры. Однозначного определения культуры нет. В. С. Библер дает объемное понятие культуры через совокупность трех ее определений. Во-первых, культура есть форма бытия и общения людей через время, опосредованная произведениями. Во-вторых, культура есть форма самодетерминации личности, свободного решения и перерешения индивидом своей судьбы. В-третьих, культура есть творение нового самобытного и самобытийного мира. Эти определения не разделяют целостный феномен культуры, а представляют собой единое целое.

С психологической точки зрения культуру можно представить как опосредованное и деперсонализированное общение, как личностный вклад в другого (Д. А. Леонтьев), как смысловую коммуникацию индивидов через пространство и время, опосредованную культурными артефактами (вещами), как специфическую форму межличностной коммуникации и трансляции смысла.

Художественное творчество и есть специфическая форма межличностной коммуникации и трансляции смысла. История художественного творче-

ства в контексте культуры представляет собой попытку коммуникации, попытку стать частью общей культуры. Основные формы культуры являются и формами художественного творчества – это артефакты (художественные предметы), знаковые системы и модели поведения. Кроме того, в художественном творчестве происходит важный процесс – трансляция смыслов через образцы поступков (модели поведения). Поступки представляют собой проникнутый смыслом текст (Ю. М. Лотман), который должен быть прочитан. Только при условии «смысловой расшифровки» этого «текста» совершенный когда-либо поступок исторического лица получит резонанс в форме поступков его потомков. Художественное творчество представляет собой неисчерпаемый резервуар человеческих судеб, сотворенных конкретными историческими личностями.

История художественного творчества пронизана поведением творческих личностей, стремящихся к самовыражению, опосредованному культурой, к самореализации в рамках культуры, ищущих смысл существования через культуру. Одновременно усвоение смысла творчества требует от зрителей соучастия, сопереживания, умения прочитать уникальные секреты творческих процессов, действий, поступков, образа мыслей и чувств.

История художественного творчества представляет собой диалог отношений: с одной стороны, отношение художника, привносящего в культуру что-то новое, а с другой стороны, отношение человека, воспринимающего новое. В первом случае формируется творческая установка на созидание, во втором – на восприятие, сопереживание и понимание смысла нового. Творческое отношение, таким образом, формирует творческую установку у художника на создание, у зрителя на восприятие. Здесь обнаруживаются интересные закономерности, присущие творческому процессу. *Под закономерностью творческого процесса понимается повторяющееся явление, которое наблюдается в любой творческой деятельности.*

На личность художника оказывает влияние эпоха, в которой он живет, воспитывается, получает образование, художественные навыки, формирует мастерство, развивает свои способности. Способности человека открывают для него возможность создать новые произведения. Первая закономерность состоит в том, что *художник, живя в обществе, не может быть свободным от общества, от стереотипов художественного мышления своей эпохи и одновременно благодаря творческим способностям может создать новые неповторимые художественные произведения.*

Психологический механизм творчества формирует у художника установку на творческое отношение. В ситуации, когда одна установка базируется на творческом отношении художника, а у зрителя формируется установка на обычное, бытовое, стереотипное отношение, не происходит сопереживания и соучастия зрителя в понимании смысла нового произведения. Возникает конфликт установок. В истории художественного творчества постоянно обнаруживались противоречия между установками на стереотипы старого мышления и установками на новое мышление, между установками на стереотипы прежнего восприятия и установками на новое восприятие.

Старые стереотипы характерны обычно для установок массового зрителя. Новые установки рождались у художников, пытающихся выйти за пределы стереотипов массового зрителя. Противоречие между старым и новым запускало механизм художественного творчества. Таким образом, *противоречие между старой установкой зрителя, не сформированной на творческом отношении, и установкой художника, сформированной на творческом отношении, было движущей силой изменений в истории художественного творчества.* Это вторая закономерность художественного творчества.

Установка зрителя на восприятие – это взаимодействие зрителя с художественным образом через его художественную форму и художественное содержание. Процесс восприятия есть процесс общения человека с художественным образом. Его можно разделить на следующие стадии: контактная; ориентировочно-аналитическая; качественный анализ образов картины; анализ отношений и взаимодействий героев картины; формулировка обобщенных смыслов; выход из контакта с картиной (О. Л. Некрасова-Каратаева, М. В. Осорина). Третья закономерность заключается в том, что в *структуре психики человека имеется часть, которая отвечает за художественную деятельность и художественное восприятие. Зритель находится на той стадии общения с картиной, которую ему открывает психика, обеспечивая понимание смысла и эмоциональное сопереживание с содержанием художественного образа.*

Общение зрителя с художественным содержанием картины возможно благодаря особым структурам психики, которые опосредованы художественной деятельностью. Образное мышление, образная память, эмоциональное реагирование на художественные образы, эстетическое чувство или переживание, художественные задатки в совокупности составляют нейропсихологическую основу художественной части психики и художественного созна-

ния человека. Происходит распознавание содержания образа, опыта поведения и художественной информации через художественные образы (Л. А. Закс).

Распознавание осуществляется на основе механизма «психической мутации». Это подтверждает возможность развития художественного творчества и психической деятельности на основе самостоятельных ресурсов. В структуре психики становящегося индивида всегда будут существовать потребности, которые характеризуются как «повторение пройденного». Для того чтобы развитие личности было полноценным, оно должно пройти через пору юношеского романтизма, кратко повторив этим всемирную историю художественного творчества. Для истории художественного творчества важно, чтобы человек мог находить место для всего творения в общей культуре.

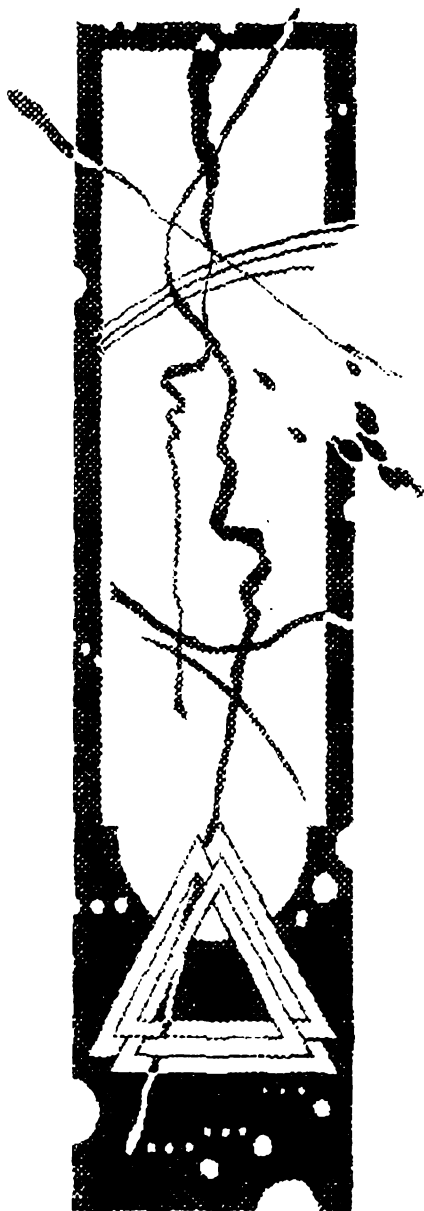
Вопросы для самопроверки

1. Чем отличаются понятия «деятельность» и «творчество»?
2. Что такое художественное творчество?
3. Что такое творческое отношение личности?
4. Какие характерные особенности присущи творческой личности?
5. В чем проявляется творческая направленность личности?
6. Что такое закономерности творческого процесса?
7. Что понимается под восприятием зрителя?
8. Что понимается под общением зрителя с художественным произведением?

Список рекомендуемой литературы

- Борев Ю.* Эстетика. М.: Высш. шк., 1988. 496 с.
- Дружинин В. Н.* Психология общих способностей. СПб.: Питер, 1999. 368 с. (Серия «Мастера психологии»).
- Мясищев В. Н.* Психология отношений. М.: Ин-т практ. психологии, 1995. 356 с.
- Некрасова-Каратаева О. Л., Осорина М. В.* Психологические особенности восприятия картины зрителем-ребенком в музее // Художественный музей в образовательном процессе. СПб.: Спец. лит., 1998. С.127–169.

Глава 3
Психологические
особенности
художественного
образа



3.1. Образ и отражение мира

Основные понятия: художественный образ, художественный символ.

Окружающий мир отражается человеком непосредственно через сенсорно-перцептивную деятельность (ощущения) и опосредованно через образы и представления. Образ формируется не только на основе, но и через отношение человека к предмету, другому человеку, событию или явлению. Образ – субъективный феномен, возникающий в результате предметно-практической, сенсорно-перцептивной и мыслительной деятельности.

Художественное творчество создает художественный образ – специфическую форму отражения действительности. *Художественный образ – это целостное, интегральное представление об окружающем мире, рожденное в воображении художника, воплощенное в созданном им произведении в той или иной материальной форме (пластической, звуковой, мимической, словесной), которое воссоздается воображением воспринимающего человека (зрителя, читателя, слушателя).* В художественном образе слито эмоциональное и интеллектуальное отношение художника к миру.

Художественные образы бывают разными. Доминирование чувственной конкретности в художественном образе проявляется наиболее ярко в портретном изображении, доминирование абстрактно-логического вида мышления, обобщенности – в художественном символе, а их равновесие – в типическом образе.

Художественный образ имеет особую структуру, обусловленную, с одной стороны, особенностями выражаемого в нем психологического содержания, а с другой – характером материала, в котором содержание это воплощается. Так, художественный образ в архитектуре статичен, в литературе динамичен, в живописи изобразителен, а в музыке – интонационен. В одних жанрах художественный образ предстает в образе человека, в других – выступает как образ природы, в третьих – вещи, в четвертых – соединяет представление человеческого действия и среды, в которой оно разворачивается. Но во всех случаях способом восприятия художественного образа является не только созерцание, но и переживание. Последнее как раз и свидетельствует о том, что воспринимаемое зрителем, читателем, слушателем произведение имеет отношение к искусству, является художественным произведением.

Художественный образ имеет разные масштабы. Самый малый его масштаб, так называемый микрообраз – это мельчайшая единица художественной ткани произведения искусства (в поэзии – метафоры, метонимии, сравнения и т. п.). Более крупный масштаб художественного образа – макрообраз. Это может быть персонаж в романе, пьесе, кинокартине, музыкальная тема в симфонии или образ действия – сюжетный ход, композиционно-ритмическая структура произведения. Еще более крупный масштаб – образ художественного произведения в целом: описываемого события в повести, в фильме, в театральном спектакле, образ природы в пейзаже. Наконец, иногда все творчество художника можно рассматривать как единый мегаобраз мира и человека в мире. Например, целостный образ творчества Ф. М. Достоевского отличается от образа мира в произведениях А. П. Чехова. Многомасштабность значения художественного образа – одно из свидетельств того, что в искусстве все имеет художественно-образный характер. Иными словами, мысленный разрез художественного произведения на любом уровне и в любой плоскости обнаруживает образную структуру его художественной ткани.

В образе в первую очередь осознается предметное содержание или смысл происходящего на уровне осознанного и неосознанного. Совокупность образов формирует систему представлений, в которых человек выражает свое отношение к миру, свое мировоззрение, осознание себя и своего места в мире. Эта совокупность отдельных представлений, охватывающая многие аспекты жизни человека, представляет собой целостный образ мира.

Формируется образ мира на трех уровнях психики: когнитивном (в виде осознания происходящего), поведенческом (в виде поведения, поступка человека) и эмоциональном (в виде эмоционального реагирования на текущую ситуацию). *Это – сложившиеся внутренние механизмы существования человека в природном и социальном мире.* Их освоение происходит в форме «творческой активности». То, что мы называем психикой, есть сформировавшийся эволюционным путем уровень жизнедеятельности, который содержит свои механизмы творческой активности.

Каждый уровень жизнедеятельности человека имеет свои особенности, которые характеризуют именно этот уровень творческой активности. Эти особенности обобщаются и оформляются в виде знаковых систем: познавательной, поведенческой или эмоциональной. В каждом знаке заложен свой смысл, который значим для человека, создавшего этот знак в виде символа (схемы, образа, рисунка, предмета), и для человека, воспринимающего этот смысл че-

рез символ (схему, образ, рисунок, предмет). Смысловая структура символа многослойна и требует активной работы психики человека. Символ помогает человеку понять значимость своей деятельности, оценить её с точки зрения правовых, эстетических, религиозных, научных и других социальных норм.

Символ – это единство знака (формы) и смысла (содержания) системы представлений или образов. *В художественном творчестве символ представляет единство смысла (значимости содержания) и знака (формы) художественного образа.*

3.2. Два направления творческого процесса: от мира к художественному образу и от художественного образа к миру

Основные понятия: художественное самовыражение, художественное восприятие.

Художественный образ как систему отношений художника и зрителя к миру можно представить в виде схемы: жизнь – художник – произведение – зритель – жизнь. Суть этой схемы состоит в том, что художник вкладывает в образ содержание, представляющее собой ответы на вопросы, которые ставит перед ним жизнь, а зритель извлекает из художественного образа то содержание, которое обусловлено контекстом его жизни.

В художественном образе можно выделить два направления в развитии содержания. Первое – это отражение действительности в сознании автора, преломленное через структуру его личности, движение от мира к образу мира или картине мира художника. В образе мира сам мир отражается неполно, избирательно, пристрастно. Образы значимых объектов и явлений трансформируются в сознании в зависимости от их личностного смысла для художника, от его отношения к объектам и явлениям. У художника возникает потребность выразить себя эмоционально, интеллектуально и творчески. *Художественное самовыражение есть воплощение внутреннего мира художника в образе через доступную ему систему изобразительных средств.*

Художественное произведение предстает уже не как образ мира, а как *изображение образа мира*, которое может анализироваться в трех аспектах: «правдоподобия» или «жизненности», «самовыражения» или «самораскрытия» автора и «стиля» или «мастерства».

В процессе художественного восприятия происходит обратное движение: от изображения мира к самому миру через видение мира зрителем. Это второе направление в развитии содержания.

Художественные образы служат для передачи специфического опыта человеческой жизнедеятельности, который нельзя свести к познавательной информации. Существуют вербальные и невербальные средства овладения информацией. Художественный образ как невербальное средство информации может быть представлен в виде художественных символов, орнамента, цвета, изображенного пространства. Художественный образ как вербальное средство информации может проявлять себя как язык в виде письменности или устной речи. Это могут быть мифы, сказания, аллегории, метафоры, афоризмы. *Овладение информацией через систему художественных средств, доступных человеку воспринимающему, является художественным восприятием.*

Художественное восприятие может происходить на нескольких уровнях. Это легко проследить на примере общения зрителя с неизвестными художественными предметами. Например, с неизвестными картинами в картинной галерее.

На 1-м уровне картина воспринимается как вещь. В зависимости от возраста и подготовленности зрителя она будет характеризоваться по-разному. Данный уровень восприятия является онтогенетическим. Это самый ранний уровень восприятия. Он характерен для маленьких детей, а также для неподготовленных к общению с искусством взрослых и зрителей, испытывающих нехватку времени на обзор художественных произведений. Восприятие происходит по принципу ориентации в предметном мире.

На 2-м уровне картина воспринимается как аналог предметного мира, его уменьшенная копия на основе принципа узнаваемости, похожести на реальность. На этом уровне восприятия остаются вне обсуждения проблемы художественного языка воображения, недоступны для понимания абстрактные, сюрреалистические произведения.

На 3-м уровне картина воспринимается как пространство творчества художника. Этот уровень восприятия картины становится доступным обычно в подростковом возрасте и позволяет сделать серьезные открытия о творческих возможностях человека. К зрителю приходит понимание индивидуально-личностной ценности художника как творца. Ему открываются приемы самовыражения художника. На этом уровне восприятие подчиняется профессио-

нальному критерию, который свойственен людям, профессионально занимающимся художественным творчеством.

На 4-м уровне восприятие картины рассказывает о духовно-психическом мире художника. Это уровень наиболее полного контакта с содержанием художественного произведения. Новизна психологической проблемы, которую решает зритель, состоит в том, чтобы понять, что каждый изображенный на картине объект имеет значение как сам по себе, так и является одновременно символическим выразителем особого смысла. На этом уровне восприятия познается душевный мир художника.

На этом завершается единственный смысловой цикл функционирования художественного произведения: *мир – образ мира – изображение мира – образ мира – мир*. Эта последовательность и раскрывает суть схем: «жизнь – писатель – произведение – читатель – жизнь», «мир – художественный образ как картина мира художника – художественное произведение – художественный образ как картина мира зрителя – мир».

3.3. Психологический контекст содержания и формы художественного образа

Основные понятия: психологический контекст содержания художественного образа, психологический контекст формы художественного образа.

Один из важнейших законов художественного творчества – взаимосвязь содержания художественного образа с его формой. Художественное содержание проявляется только в определенной форме, а художественная форма есть выражение определенного содержания, содержание и форма неотделимы друг от друга как в творческом процессе, так и в завершенном произведении.

Становление художественной формы, выбор изобразительно-выразительных средств и технических приемов зависят от особенностей жизненного материала, положенного в основу произведения, и от характера осмысления этого материала, т. е. от содержания произведения. Поиски совершенной художественной формы в творческом процессе тогда оказываются плодотворными, когда они связаны со стремлением художника отразить определенное жизненное содержание. Замысел может остаться нереализованным, если художник не найдет для него выразительной формы, и наоборот, интересные находки автора в области формы окажутся бессмысленными, малозначаци-

ми, если они носят самоцельный характер. Превращение формы произведения в самоцель ведет к разрушению художественного образа.

Единство содержания и формы художественного образа является необходимым условием передачи смысла или психологического контекста художественного образа. Художественный образ содержит момент присутствия автора в структуре образа, который выражается в психологическом контексте художественного образа или личностном смысле изображенного для автора.

Под личностным смыслом содержания художественного образа понимаются ответы на вопросы, поставленные перед автором жизнью. То, что ни на какой вопрос не отвечает, лишено смысла.

В общем виде это – «задача на жизнь». Она может ставиться по отношению к собственному действию (ради чего я это сделал; какие мотивы за ним стоят, какие потребности или ценности находят реализацию в этом действии и к каким следствиям оно приведет), а также по отношению к действительности (какое место они занимают в моей жизни, в моем жизненном мире, для каких аспектов моей жизни они не безразличны).

Открытие художником смысла для себя или решение им своей личной «задачи на смысл» – это первый этап любого акта художественного творчества. Этот этап является необходимым – художника не спасет мастерство, если ему нечего сказать людям.

Будучи личной проблемой самого художника, «задача на смысл» не является лишь жизненной проблемой его одного. Она характеризуется масштабом общезначимости для многих людей. В этом отличительная особенность «задачи на смысл», которая ставится и разрешается художественным творчеством. Понятие смысла может относиться не только к человеку, но и к группе людей.

Решая для себя «задачу на смысл», художник одновременно помогает в ее решении и другим людям. Личность художника оказывается выразителем социального, общекультурного значения. Чувственная сфера художника, его способ переживания, его видение мира перестают принадлежать «лично ему», становятся одновременно механизмом культуры, ее переживанием, ее видением. *Психологический контекст содержания художественного образа – это информация о чувственной сфере автора, его переживаниях, его отношении, представлении и понимании мира, воплощенная в смысле содержания художественного произведения.*

Интересно проследить, каким образом психологический контекст передавался в содержании образов средневековых икон. Эту функцию в сюжетах средневековых икон выполнял цвет. Символика цвета в иконописи была важным художественным средством общения со зрителем, выражала духовную сущность и глубокий религиозный смысл эмоционального состояния и мироощущения зрителя.

В средневековой иконописи каждый цвет имел определенное значение. Высшее место занимал пурпурный цвет – цвет божественного и императорского достоинства. Следующий по значению цвет – красный, цвет пламенности, огня (как карающего, так и очищающего), цвет животворного тепла и смысла жизни. Белый цвет часто использовался как символ божественного света. Одежды Христа еще в византийской живописи, как правило, были белые. Уже в эпоху античности белый цвет имел значение чистоты и святости, отрешенности от всего мирского, т. е. цветного. Далее располагался черный цвет как противоположность белому, как знак конца, смерти. Затем – зеленый цвет, который символизировал юность и цветение. И наконец, синий и голубой, которые воспринимались еще в Византии как символы трансцендентного. Главная черта цветовой иконописной символики – обобщенность, условность, статика, самоуглубленность, этикетность, каноничность. Цвет передавал конкретное содержание в психологическом контексте: пурпурный – императорское достоинство; белый – чистоту, святость, отрешенность; зеленый – развитие и юность.

Художественная форма (эстетическая структура произведения) выполняет психологическую функцию настройки сознания (в широком смысле слова) зрителя на восприятие данного конкретного содержания. Именно поэтому, будучи воплощено в художественной форме, иными словами, эстетизировано, смысловое содержание получает облегченный доступ в глубины сознания и подсознания зрителя, минуя всевозможные психологические барьеры. Правомерно предположить, что в процессе восприятия зритель временно находится в измененном состоянии – назовем его эстетическим состоянием (Д. А. Леонтьев). Художественная форма также имеет психологическое содержание. *Психологическим контекстом формы художественного образа является формализованное психологическое содержание произведения.*

Главная заслуга средневекового искусства – это создание своих художественных пространственных принципов, которые выполняли функцию коммуникации зрителя и художника. Они служили не общему построению

пространства, в отличие от античности, а характеризовали лишь какие-то части фигуры (постановку ног) или отдельные предметы, имеющие определенную геометрическую форму – стол, кресло, люпир для книги, гроб, части зданий, скалы и камни в изображениях природы.

В иконописи был выработан особый изобразительный язык – строгая каноничность сюжета. Это отразилось в конкретных композиционных приемах, установившихся в этот исторический период. Из композиционных приемов можно вспомнить повороты головы. Например, изображение Христа строго регламентировалось: могло быть только фронтальным. Изображение Богоматери и апостолов могло быть в три четверти, в профиль изображали лишь отрицательные образы – сатаны и ада.

Если учитывать, что в живописи есть два определенных положения человеческой фигуры на изобразительной плоскости – в фас и профиль, то психологический момент воздействия на чувственность зрителя достигался усилением эмоционального напряжения с помощью изображения фигур в фас, профиль или три четверти.

В фас – значит лицом к лицу, глаза в глаза чувствующему зрителю. Это очень важное для художественного образа положение прямого общения, которое позволяло увидеть в нарисованном образе собеседника. Так изображали божество, к которому можно обратиться с молитвой и просьбой. Положение в фас создавало ощущение неподвижности и покоя (икона Богоматери Великой Панагии или «Ярославская Оранта», XII в.; икона Николая Чудотворца, XIII в.).

Фигуры в профиль и сбоку – это позиция, удобная для передачи движения. Фигуры как бы скользили по плоскости, проходили мимо зрителя, пронеслись верхом или проезжали на колеснице. Эта позиция позволяла общаться между собой двум персонажам. Обращенные друг к другу, они разговаривали или сражались, поднося или принимая дары, почитая друг друга. Профильное изображение было наиболее удобным для повествования, позволяло вести опосредованное общение со зрителем.

Промежуточные позиции – повороты в три четверти – совмещали элементы фаса и профиля. Соответственно контексты общения со зрителем смешивались (икона «Троица» Андрея Рублева, XV в.).

Движение изображалось не только по горизонтали, но и сверху вниз или по диагонали (икона «Преображение», картина «Снятие со креста»), а также в ближнем, среднем, дальнем планах, т. е. фигуры располагались ближе

к зрителю или вдали от него. Фигуры могли «двигаться», уходя наискось в глубину пространства (икона «Жены мироносицы»). Фигуры дальних планов не отличались ни размерами, ни тщательностью и подробностью изображения. Иногда «дальние» рисовались даже крупнее «ближних». Это позволяло общаться со зрителем на близком расстоянии, вплотную, не теряя зрителя из информационного поля.

Изобразительный язык иконописи не ограничивался пространственным и цветовым изображением. Каноничность проявлялась в типизации переживаний зрителя, символизированных в конкретные образы. Так, богородичные иконы постепенно утвердили за собой охранительную значимость. «Охраняемость» распространилась на основные материнские чувства к ребенку (матери-богородицы к Иисусу Христу). Это – материнская любовь. На иконе «Умиление» Мария изображена склоненной к младенцу, прижавшемуся к ее щеке. Это – материнская опека. На иконе «Одигитрия» или «Путеводительница» Мария изображена с осанкой императрицы, а младенец восседает у нее на руках, как на троне. Это – материнская забота. На иконе «Млекопитательница» Мария изображена кормящей младенца грудью. Это – игра матери с ребенком. На иконе «Взыграние» запечатлен момент взаимного ласкания матери и ребенка. Это – мать, просящая Бога о ребенке. На иконе «Ярославская Оранта» Богородица изображена с воздетыми в молитве руками. Это – мать-предсказательница. На иконе «Знамение» Мария изображена в позе Оранты, на груди ее находится медальон с образом Иисуса Христа. Это – мать-покровительница. Остальные иконы – своеобразная редакция основных шести типов материнского отношения к младенцу. Психологический смысл каждого из типов материнского отношения к ребенку прочитывался через сюжет, символику каждой детали и культурно-исторического контекста образа Богородицы.

В общении с иконой человек находил отклик и ответ на свои личные переживания, а затем в жизни искал подтверждение изменениям своих состояний и ситуаций.

Изображение фигур и отдельных частей тела, глубины пространства и удаленности фигур, движения – это различные варианты художественной формы, которая дополняла содержание образов на иконах. Для средневековой иконописи характерна символика, имеющая свой психологический контекст художественных образов.

Символы рождаются в глубинах переживаний человека, отражают психологический смысл содержания художественного образа, структурируются в конкретные эстетические формы. Поэтому они бывают как индивидуально значимые, так и коллективно значимые. Они могут быть «естественными» или привнесенными культурой. Первые возникают из глубин переживаний человека, вторые – из «истин» и «вечных ценностей» сознания людей. Символы создаются, становятся популярными, забываются и вспоминаются.

Интересна судьба символических произведений Иеронимуса Босха, творившего в беспокойное время (1460–1516). И. Босх создал своеобразный творческий язык как результат слияния двух противоположных типов мировоззрения – эпохи Возрождения и Средневековья. Этот язык – загадка.

В своих картинах, жанровых по форме, символических по содержанию, И. Босх в атмосфере средневекового террора пытался вскрыть причины зла, царящего в мире. До XVI в. его символизм был широко известен в Европе. Однако уже в XVII в. художник был забыт. И только в XX в. его картины вновь привлекли внимание, в фантастических образах его картин снова увидели то, что ускользало в течение трех столетий.

И хотя трактовка символов тесно связана с особенностями личности толкователя, его социокультурным опытом, периодический возврат в истории человечества к использованию в той или иной форме древних символов (креста, свастики, трезубца, звезды) свидетельствует об их постоянном присутствии в сознании человека. Человек предрасположен к созданию символов, поэтому он неосознанно преобразует предметы, передавая свой психический ресурс в художественном образе.

Среди символов можно выделить:

- зрительные (линга, крест, звезда);
- культурные (птица феникс, Прометей, голубь);
- психотерапевтические (водная гладь, небесная синева, дорога, уходящая в даль, и др.);
- звуковые (абсолютные – звуки природы; культурные – музыка, поэзия, мантры; психотерапевтические – звук метронома, монотонный голос и др.);
- временные (абсолютные – вечность, смерть, мгновение; культурные – прошлое, настоящее, будущее; психотерапевтические – отсчет времени начала действия суггестии и др.).

Культурные символы обращены к социокультурному опыту человека, звуковые – к инстинктивному началу человека, врожденным рефлексам, реагирующим на вибрацию, временные – к бессознательному и эмоциональному.

Символ – язык образов, объединяющий сознательные и бессознательные элементы психической жизни; инструмент межличностной и внутриличностной коммуникации. Символы тесно связаны с динамикой индивидуального и коллективного бессознательного, имеют статус архетипических феноменов, обозначающих врожденные формы психического опыта.

В символических образах, появляющихся в творческом воображении или сновидениях человека, находит свое выражение энергия бессознательного. З. Фрейд считал символы проявлением психического инфантилизма, К. Юнг полагал, что символы не только восстанавливают психический баланс, но и способствуют личностному «росту». Посредством их человек способен вступить во взаимодействие с заблокированными аспектами бессознательного и их энергией, тем самым постепенно приходя к осознанию собственной психической целостности. По мнению К. Юнга, символы являются чрезвычайно емкими по содержанию и не могут быть однозначно истолкованы. Образы и заложенные в них энергии предполагают разное понимание.

Символ – это всегда открытый образ, его смысл никогда не сводим к одному определенному значению, он всегда – веер возможностей, смысловых перспектив. Символ является универсальным средством регуляции духовно-практического опыта, позволяет актуализировать смыслы бытия, не объективируемые в знаковых формах (Н. В. Кулагина). Без смысла не может быть психологического контекста. *Художественные символы – невербальные коммуникативные средства передачи психологического контекста содержания художественного образа.*

Вопросы для самопроверки

1. Что такое художественный образ?
2. Что такое художественный символ?
3. Что такое художественное самовыражение?
4. Что такое художественное восприятие?
5. Какие уровни восприятия художественных произведений существуют?
6. Что понимается под психологическим контекстом содержания художественного образа?
7. Что понимается под психологическим контекстом формы художественного образа?

Список рекомендуемой литературы

Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М.: Изд-во БТГ им. И. А. Бодуэна де Куртенэ, 1999.

Борев Ю. Эстетика. М.: Высш. шк., 1988. 496 с.

Дорфман Л. Я. Метаиндивидуальный мир: методологические и теоретические проблемы. М.: Смысл, 1993. 142 с.

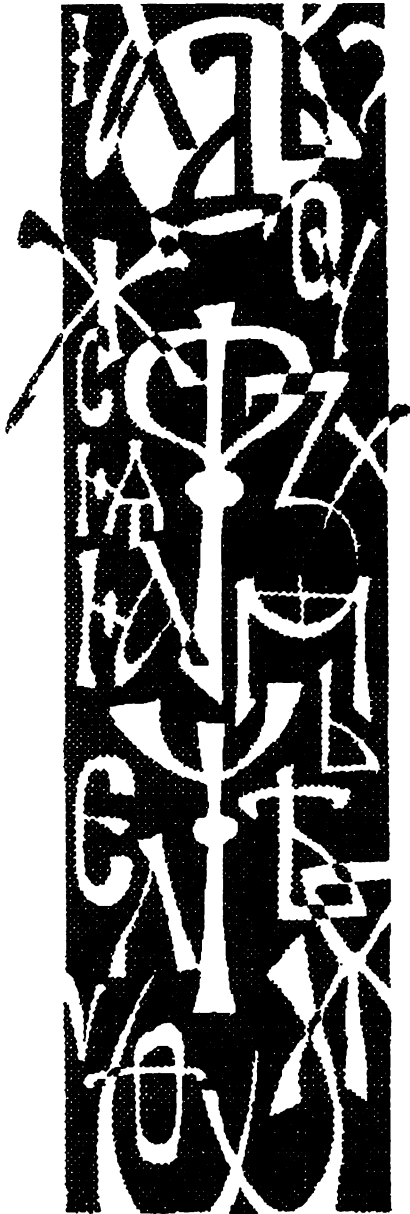
Дорфман Л. Я. Эмоции в искусстве: теоретические и эмпирические исследования. М.: Смысл, 1977.

Закс Л. А. Художественное сознание. Свердловск: Изд-во Урал. ун-та, 1990. 212 с.

Кулагина Н. В. Символ как средство мировосприятия и миропонимания. М.: Моск. психол.-соц. ин-т; Воронеж: МОДЭК, 1999. 80 с.

Леонтьев Д. А. Введение в психологию искусства. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1998. 111 с.

Краткий психологический словарь / Ред.-сост. Л. А. Карпенко; Под общ. ред. А. В. Петровского, М. Г. Ярошевского. Ростов н/Д: Феникс, 1998. 512 с.



Глава 4

*Ассоциации как основа
психологического
контекста образов*

4.1. Ассоциации как основа психологического контекста образов

Основное понятие – психологические ассоциации.

В художественном творчестве имеются свои невербальные средства передачи психологического контекста содержания художественного образа. Наиболее популярным средством является художественная символика, воплощенная в орнаменте, цвете, в организации пространства (формата или внутреннего пространства картины). Каждое из средств имеет свою историю зарождения, особенности функционирования, динамику эстетического преобразования и кодирования психологического смысла.

Цвет как невербальное средство художественной коммуникации передавал эмоциональное содержание, которое веками закреплялось в сознании людей ритуальными и обрядовыми действиями. В этом представлено социально-типологическое значение цвета. Но прочтение смысла цветового изображения зависит от реального переживающего и чувствующего человека, который воспринимает цвет.

Пространственная организация художественного образа как средство невербальной коммуникации исполняла функцию внешнего оформления образа или придания формы содержанию художественного образа. Это можно проследить на примере рисунков, графики, архитектурных форм, композиционного изображения внутреннего пространства картин.

Орнамент как невербальное средство художественной коммуникации имеет свои возможности передачи психологического контекста художественного образа. Психологический смысл орнамента современный человек может познать через эстетическое или утилитарное значение предмета, на котором изображен орнамент. Типическое содержание в орнаменте транслировалось через исторически утвердившиеся формы графических символов, сохраненных в сознании народов, но собственное прочтение смысла изображенного зависело все-таки от восприятия конкретного человека, от его индивидуальности.

Орнамент, цвет, пространственная организация художественного образа – это символическое отражение действительности, психологически и художественно преобразованной человеком с помощью воображения и чувств. Если орнамент не передает психологический смысл художественного образа,

он не является невербальным коммуникативным средством художественного творчества. Общения со зрителем не происходит.

Психологический контекст художественной символики образовался посредством переноса на символический предмет смысла другой вещи по механизму ассоциативной связи. Исследованием ассоциативного механизма психологического контекста занималась Элизабет Разехорн – современный немецкий психоаналитик и философ, изучавшая символическое рисование. Она проследила эволюцию ассоциативного механизма в психологическом контексте с точки зрения влияния мужского и женского начала на примере психологической основы рисования. По ее мнению, женское ощущение, восприятие и сознание филогенетически и онтогенетически предшествуют мужскому сознанию.

В истории мировой культуры в орнаменте, изобразительном творчестве, памятниках письменности и в архитектуре можно выделить тесно связанные между собой тенденции. Например, такие формы, как круг и его эллиптическая разновидность, спираль, отрезок круга в виде дуги (изгиб вверх) и чаши (изгиб вниз), волна, лемниската (горизонтальная или вертикальная восьмерка), т. е. все, что изображается в виде «круглого» или «мягкого», относят к женскому началу. Противоположная мужская область охватывает формы и ощущения «прямого» и «жесткого», нацеленного и геометрически измеримого: точка и прямая, крест, квадрат и ромб, угол, многоугольник и меандр.

Э. Разехорн обратила внимание на то, что первичные жесты заложены в человеке с рождения и спонтанно возникают в графическом действии. Это позволяет силам бессознательного управлять личностью (отсюда название «ведомое рисование»). Из возникающих форм, их развития и комбинаций можно узнать о внутреннем состоянии рисующего, его возможностях, конфликтах, заблуждениях и т. д. Появляется возможность упорядочить свободный потенциал энергии рисующего человека, интегрировать его и полноценно использовать. Постепенно формируется положительная установка по отношению к своим собственным силам, к миру, а также необходимые структуры для развития личности.

Э. Разехорн попыталась ответить на вопрос: что же происходит в процессе рисования в психике человека? Оказалось, что рисование как художественное творчество эволюционно совершенствовалось и накапливало множество собственных достижений в своем целостном развитии. Рисунки могут условно характеризовать основные моменты, закономерности, основопола-

гающие признаки и важные этапы процесса становления самосознания и индивидуализации. В схеме рисования можно увидеть законы этого процесса.

Можно предположить что круг, независимо от того, какое значение он приобрел позже, изначально изображал полностью бессознательное состояние, неразумность внутреннего и внешнего, своего Я и окружающего мира, матери и ребенка – словом, круг отражает устойчивую последовательность становления (бесконечного) и смерти (конечного) в вечном круговороте вселенной.

Круги и изображения, похожие на круг, мы находим в первых попытках маленького ребенка рисовать; круг как типичная фигура часто встречается в древнейших и примитивных культурах в виде орнамента или фигуры танца. Изображение круга психологически обозначает ограничения, замкнутость, заключенность человека в пространство без выхода. Круг превращается в «тюремное заключение», из которого человек стремится вырваться, чтобы достичь полноты жизни. Психологически круг символизировал потребность человека (будь то ребенок или взрослый человек эпохи примитивной культуры) в преодолении первой ступени становления сознания. В рисунках этот процесс выражался в стремлении вырваться из круга, разорвать его, развиваться. Так возникла спираль, психологическое значение которой несколько иное.

Если человек изменяет своей индивидуальности, он тем самым опустошает душу, а часто и плоть. Такой застой энергии души мы наблюдаем, например, у людей, которые не смогли освободиться от «материнского» стереотипа (от сильной привязанности к близкому человеку). Спираль можно было отнести к положительному архетипу «Великой Матери». И не случайно в матриархальных культурах (например, на руинах древнего храма на Мальте, возведенного в честь почитаемого божества в образе Матери) мы находим богатые спиральные орнаменты. Попытки разорвать психологическую зависимость отражались на изображениях спирали в рисунках: спираль начинала сворачиваться, свиваться и превращаться в лабиринт. Самые первые формы лабиринта, возникшие на рубеже матриархальной и патриархальной культур, были обнаружены на острове Крит и у кельтов.

Там, где возникает ощущение собственной значимости, появляется потребность оберегать и защищать эту значимость. Психологически это означало утверждение самостоятельности. В изображениях на рисунках этот процесс отражался в выделении из лабиринта и спирали дуги. Дуга похожа на

опрокинутую чашу или арку. Попробуем заглянуть в историю культуры: полуциркулярная арка возникла как типичный элемент строительства – прежде всего культовых, а потом уже светских сооружений – в тот исторический период, когда христианство завоевывало Запад, образовывало покоящуюся в себе вселенную и посвятило себя задаче защищать эту вселенную от воинственных нападков языческого (а позднее исламского) Востока.

Если процесс самоутверждения народов в истории культуры отразился на появлении арочных элементов строительства, то становление индивидуального сознания ребенка отразилось в рисовании. Фигура, характеризующая эту ступень в развитии художественного сознания, – чаша.

Если мягкие линии, по мнению Э. Разехорн, относились к женскому началу, то прямые, горизонтальные или вертикальные линии, ломаные, пересекающиеся, образующие углы, перекрещивания, кресты, – к мужскому началу. Более того, заштриховывающие, жирные линии подчеркивали смятение, испуг и страх человека, линии прерывистые, угловатые, хаотично расположенные свидетельствовали о конфликтности и резкости человека.

Эмоциональные состояния, представления и поведение одного человека трансформировались в рисунок и закреплялись в виде техник графических изображений. Рисование превратилось в художественное творчество, в котором запечатлевались важные этапы процесса становления самосознания и индивидуализации человеческого мироощущения.

В рисовании воплотился механизм ассоциативной связи. *Ассоциация в психологии обозначает связь, образующуюся при определенных условиях между двумя или более явлениями, в том числе и психическими образованиями (ощущениями, двигательными актами, восприятиями, представлениями, идеями и т. п.).* Действие этой связи – актуализация ассоциации – состоит в том, что появление одной составляющей ассоциации приводит к появлению другой составляющей этой связи. *Механизм ассоциативной связи, перенося на символический предмет определенный смысл, создавал психологический контекст художественных образов.*

При создании растительного орнамента все народы вдохновлялись местной флорой, заимствуя из нее относительно немногочисленные мотивы, передавая смысл и психологический контекст содержания. Вот некоторые примеры символики растительного орнамента.

Лотос на Древнем Востоке имел культовое значение, служил символом плодородия. В высшем смысле лотос был символом бессмертия.

Лавр служил символом очищения от грехов, так как священной лавровой ветвью обмахивали подлежащего очищению. Лавр также являлся символом славы. Венками из лавра награждали победителей в музыкальных и гимнастических состязаниях.

Виноградная лоза – гроздь и ветви пользовались особым почитанием в эпоху Античности и в Средние века. В древней мифологии это атрибут бога Вакха, у христиан – в соединении с колосьями (хлеб и вино означали таинство причастия) – символ страданий Христа.

Дуб – царь лесов, символ силы и могущества.

Психологическое значение прочитывается в орнаменте с изображением птиц.

Аист символизирует новую жизнь, приход весны, удачу, отеческую или сыновью привязанность. В древности верили, что аисты кормят своих престарелых родителей. В христианстве аист также означает чистоту, целомудрие, благоразумие, бдительность. Аист, несущий младенца, является декоративным символом крестин.

Ласточка ассоциируется с приходом весны, новой жизнью, обновлением.

Лебедь служит не только символом грации, совершенства, чистоты и невинности, но и символом лицемерия, поскольку его белоснежное оперение скрывает черное тело; лебедь символизирует конец жизни, ибо лебедь поет только перед смертью (отсюда «лебединая песня»); а также подкуп и продажность.

Павлин – символ бессмертия, воскрешения, гордости. В некоторых странах павлин считается предвестником неприятностей; его перья называются «глазами дьявола» и «предупреждают» о присутствии предателя.

Пеликан – символ самопожертвования, родительской любви и милосердия. Он олицетворяет почитание родителей.

Ворон символизирует сатану и грех, служит предвестником неудачи, является предсказателем будущего: предвещает поражение, если расправляет крылья; предвещает голод, если покидает свое гнездо. В религиозном искусстве эта птица может символизировать надежду.

Малиновка означает доверие.

Орел – символ божественности, храбрости, веры, победы, величия и власти, особенно императорской. Орел со змеей в клюве обозначает триумф. Эта птица является символом воскрешения. Согласно легенде, орел каждые

десять лет поднимается к солнцу, потом падает вниз и окунается три раза в море. Орел символизирует божественное вдохновение и духовную силу.

Сокол – дикая птица, промысляющая охотой, обозначает зло.

Гусь символизирует самонадеянность, тщеславие, глупость; презрение, является символом бдительности.

Сова – символ мудрости.

Черный дрозд означал сатану или грех из-за своего черного оперения; а за свои завлекающие трели стал также символом желаний тела.

Петух является символом смелости, бдительности, а также самонадеянности и тщеславия. Это символ покаяния. Считается, что петух предупреждает о беде. Петух используется для обозначения собственности.

Журавль означает преданность и бдительность, символизирует долголетие.

Психологический контекст прочитывается в орнаменте с изображением насекомых.

Скорпион символизирует зло, смерть. В Средние века из-за предательского удара жала, скорпион стал символом Иуды.

Бабочка обозначает возрождение, поскольку она родилась из кокона после жизни гусеницей. В китайской символике бабочка олицетворяет аморальность; в Японии – непостоянного и ветреного любовника.

Божья коровка – «птица леди». Красный цвет символизирует ее плащ (в средневековом искусстве деву Марию обычно изображали в красном).

Летучая мышь олицетворяет слепоту, является атрибутом ночи и как птица дьявола ассоциируется также с черной магией и ведьмачеством. Существуют противоположные аналогии. Так, летучая мышь символизирует зрение, надежду, удачу. В китайской символике – счастье, поскольку это слово обозначается тем же словом «фу». Пять летучих мышей обозначают пять благословений: здоровье, благосостояние, долгую жизнь, целомудренную любовь и естественную смерть.

Муха означает слабость, незначительность, также подкуп, болезнь и грех.

Пчела – символ усердия, трудолюбия, благоразумия и, поскольку полагали, что она никогда не спит, бдительности. Пчелы, запасаящие мед, символизируют экономию и бережливость и в таком значении присутствуют на вывесках банков. Пчела изображается на многих гербах. Например, семь пчел на фоне земного шара на гербе Манчестера символизируют, что плоды труда этого города можно встретить по всему миру. Наполеон I использовал осу в качестве эмблемы, а Наполеон III считал ее символом рабочего класса.

4.2. Психологический контекст содержания цветового образа

Основное понятие – психологический контекст цветового образа.

Психологический контекст цветового образа – это невербальная информация об эмпирическом опыте человека, символизируемом в цвете как художественном языке.

Психологическое содержание цвета привлекало исследователей, которые пытались объяснить, как цвет влияет на формирование поведения и характера человека.

Основная гипотеза выглядит так: воздействуя физиологически на психику человека в течение тысячелетий, разные цвета вызывали у человека и разные ощущения. Постепенно человек, воспринимая какой-либо цвет, связывал его с определенными понятиями. Генетически заложенные предпосылки для восприятия цветового спектра у всех животных одинаковы. Но люди обладают разными физиологическими особенностями нервной системы (темпераментом), поэтому реализация этих предпосылок является различной. На основе высшей нервной деятельности под влиянием цветового возбуждения в бессознательном развился определенный набор понятий, что привело к формированию соответствующего типа поведенческих реакций, т. е. цветового типа поведения (по М. Люшеру).

Формирование разноуровневых значений цвета происходило миллионы лет. Воспринимая цвета, люди связывали их с наиболее ценными для себя веществами и жизненно важными стихиями. Так возникли ассоциации, которые основывались на неизменных свойствах человеческой психики и природы: кровь была и остается красной, небо – синим, трава и деревья – зелеными. Основную триаду цветов составили белый, черный и красный, поскольку наиболее важными для выживания человека были такие явления и вещества, как свет, тьма, молоко, земля, кровь, огонь. Ассоциации, связанные с цветом, вырабатывались человеком помимо его воли – на бессознательном уровне. Этот процесс длился тысячелетиями и происходил во всечеловеческом масштабе, поэтому многие понятия, связанные с цветом, носят общий для всех людей характер. Поскольку восприятие цветов обусловлено подсознанием, оно приобрело форму архетипов – общечеловеческих прообразов, базирующихся на коллективном бессознательном. При этом цвет занимает самые нижние, архаичные, древние пласты подсознания.

Архетипы проявляются в виде типизированных форм-мифов, имеющих сходные сюжеты у народов разных культур.

Процесс вербализации цветов во всех культурах и языковых группах шел примерно одинаково: сначала человек называл черный и белый цвета, а затем – красный. Названия основных цветов спектра имеются во всех языковых группах народов мира, а вот дополнительные (промежуточные) цвета представлены весьма неодинаково. Некоторые языковые группы полного набора этих цветов не имеют.

Цвета связаны не только с вербализацией, т. е. с названием, но и эмоциональными состояниями. Г. Роршах предположил существование эмпирически обоснованных взаимоотношений между цветом и эмоцией. Цветовые ответы в тесте Г. Роршаха исчерпывающе репрезентируют эмоциональный статус испытуемого. Но проблема эмпирически обоснованного подхода к созданию систематической теории не разрешена до сих пор.

Шахтель предположил существование активизирующего механизма, который влияет одновременно на восприятие цвета и возникновение эмоции. Векснер считал, что определенные цвета соответствуют определенным эмоциям; Крейн и Леви получили результаты о связи цвета с эмоциями.

Теоретические основы взаимосвязи цвета и эмоций заложил Р. Арнхейм в структурной гештальт-теории визуализации символической экспрессии (человеческих переживаний). Законы, управляющие экспрессивностью линии и формы, применимы также к цветовой экспрессии. Структура художественных компонентов схожа со структурой внутренних переживаний, которые визуализируются. Внутренние переживания очень интенсивны, поскольку все психические силы участвуют в процессе переживания. Однако каждая из этих активных сил связана с определенным визуальным компонентом более, чем с каким-либо другим. Так, белый цвет создает один художественный образ – белый. Психологический контекст белого цвета символизирует многое: ощущение света, начала, чистоты, холода, смерти, пустоты. Белый цвет может символизировать также другое эмоциональное состояние – бесстрашия, духовности, возвышенности. Белый цвет может символизировать представление о рациональности, мудрости, ясности.

Черный цвет тоже создает один художественный образ – черный. Цвет несет разные психологические контексты. Черный цвет символизирует тьму, страх, тревогу, агрессивность, душевный кризис, тупик, разочарование, зло, несчастье, горе, страдание. Это – символ смерти. Черный цвет ассоциируется с неизвестностью, отказом от личной жизни и активной духовной деятельно-

сти. Этот цвет может обозначать осознание конца, завершенности, поглощенности, тайны, начало будущего, зачатия.

Серый цвет создает один художественный образ – серый и символизирует разные психологические контексты. С помощью серого цвета можно ощутить стабильность, холодность, обособленность, остановку и порядок. Серый цвет символизирует представление о нейтральности и границе. Формирует представление о серой личности – скромном, ничем не выделяющемся человеке со средними способностями, представление о серых буднях – обычных, скучных днях, с серым туманом, небом, затянутым тучами, т. е. о всем, что связано с ухудшением видимости. Серый цвет ассоциируется с состоянием апатии, нейтральности, скрытности (наше выражение «серый кардинал») и гайной.

Красный цвет создает один художественный образ – красный и разные психологические контексты этого образа. Красный цвет может символизировать физическую активность и возбуждение, страсть, любовь, активные действия, гнев, агрессию, кровь и огонь. Этот цвет может формировать представление о силе и властности, о физической красоте, привлекательной внешности, о положительных качествах в терминах: красивый, прекрасный, привлекательный, превосходный, великолепный, драгоценный, отличный, отменный.

Желтый цвет создает один художественный образ – желтый и несколько психологических контекстов. Желтый цвет символизирует радость, ясность, оптимизм и веселье, ассоциируется со стремлением к независимости, новым знакомствам, общению. Однако легкость и живость желтого имеют и оборотную сторону, которая вызывает ощущения доступности, легкомысленности, поверхностности и изменчивости. Желтый цвет формирует представление о тепле и энергии, свете и легкости. Это цвет открытости, целеустремленности и живости, желания (выражения типа «солнечное настроение», «мое солнышко»). Поэтому во все времена он считался цветом измены. На уровне понимания формировал презрительное отношение к бульварной прессе: «желтый листок», «желтая пресса». В средневековом Китае желтый цвет подчеркивал высокий общественный статус: никто, кроме императора, не имел права носить желтую одежду – нарушавших этот закон казнили. Тибетские ламы носили желтые одежды с оранжевым оттенком.

Зеленый цвет создает один художественный образ – зеленый и несколько психологических контекстов. На уровне ощущений – это сочетание силы и равновесия, накопление энергии, внутреннее напряжение, сила воли, покой,

неподвижность и ограниченность в движении; на уровне представлений – свобода, беспрепятственное прохождение чего-нибудь («дать зеленый свет», «зеленая улица»), уныние, грусть («зеленая тоска»), незрелость, наивность («молодо-зелено»). На уровне понимания – высокий уровень притязания, довольство собой, самоконтроль, потенциал, незрелость, неопытность.

Синий цвет создает один художественный образ – синий, психологические контексты разные. На уровне ощущений – успокоение и удовлетворение, освобождение (добровольный отказ) от желаний и действий, мир, спокойствие. На уровне представлений – это символ прозрачной воды, чистого неба, линии горизонта. На уровне понимания – покой, скромность, несуетность, сдержанность, отсутствие притязаний и желаний, верность, милость, доверие и покорность, мудрость, убежденность и вера, вечность и бесконечность.

Фиолетовый цвет создает один художественный образ – фиолетовый, психологические контексты разные. На уровне ощущений – это символ активного, энергичного состояния, холодного, логичного, рационального, скрытого возбуждения, внутреннего напряжения, воздержанность, тайна, чувственность и интуиция. На уровне представлений – мистика, магия. На уровне понимания – интуитивное мышление и сверхсознание, благородство и консерватизм, традиционность, стремление следовать правилам и нормам, самоотречение и святость.

Цветовой образ выполняет специфическую функцию – является средством самовыражения человека. В то же время благодаря психическому механизму ассоциаций другой человек способен по цветовому образу почувствовать, представить и понять эти переживания. Невербальная информация, содержащаяся в цветовом образе, передает через психологический контекст эмпирический опыт прошлого поколения, накапливает его и сохраняет в повторяющихся закономерностях художественного творчества.

4.3. Психологический контекст художественных форм

Основное понятие – психологический контекст формы художественного образа.

Художественные произведения передают психологический контекст не только через содержание образов, но и через восприятие форм.

Форма – это средство изобразительного языка художественного творчества, позволяющее передавать психологический контекст картины. Художественные формы возникают в определенный исторический момент, изменяются, выполняют функцию настройки сознания зрителя на восприятие психологического контекста художественного произведения. Интересно, что художественные формы развиваются параллельно с художественными навыками человека.

Первым шагом в формировании психологического контекста пространственных форм был ракурс как символ, заменяющий пространство в античном искусстве. Взгляду зрителя, благодаря ракурсу, в картинах открывалась глубина сложно организованных архитектурных пространств. Например, в каснофигурной вазописи стул изображался строго в профиль, видны были лишь две его ножки, а не четыре. В дальнейшем ракурс стал основой передачи глубины трехмерного пространства, он усиливал психологический контекст пространственных художественных форм.

На исходе Средневековья, в XVI в. – начале XV в., в искусстве Западной Европы (прежде всего в Италии) возродился интерес к окружающему миру. Традиционные евангельские сюжеты стали передаваться в живописи как реальные, жизненно убедительные сцены. Это потребовало создания специального, неизвестного прежде изобразительного языка и умения убедительно передавать глубину пространства. Именно этой цели служил новый метод расположения фигур и предметов на плоскости картины, который разработали итальянские художники эпохи Раннего Возрождения (XV в.). Этот метод получил название *перспективы* – строгой и целостной системы изображения пространственной глубины на плоскости. Это было следующим шагом в формировании психологического контекста пространственных форм.

К перспективному способу изображения пространственной глубины с помощью ракурсов приближались античные художники. Но они еще не умели сводить все ракурсы в единую систему, строго согласовывать пространственное расположение отдельных фигур и предметов. А у мастеров Возрождения построение пространства картины получило строгую математическую основу. Несмотря на то что законы перспективного изображения открыли не математики, а художники и архитекторы для своих творческих целей, они подошли к этой задаче как ученые и создали такой метод построения пространства на плоскости, который мог бы воспроизвести изображение пространства по строгим законам геометрии. Вот почему изобретенную ими пер-

спективу назвали «научной» или прямой в противоположность обратной перспективе.

Иконопись не стремилась к целостности единого изобразительного пространства. Пустое пространство оставалось для иконописца чем-то ненужным, лишенным содержания, «ничем», и он заполнял всю доску действием, фигурами, сокращая промежутки между ними изображениями места действия – горами, зданиями, деревьями. Плоскость иконы не противоречила в сознании средневековых людей символическому изображению *глубинности* пространства.

В древнем и средневековом искусстве изображалось лишь то, что имело телесную форму, а подобие окружающего пространства образовывалось вокруг фигур благодаря их разворотам, движениям и взаимодействию. Пустота же, даль, протяженность земли и воздуха не передавались, будто они и не существовали. С перспективой все сразу стало иначе. Появились понятия точки зрения, положения глаз наблюдающего, расстояния, влияющего на характер изображения и его размер. Таким образом, само пространство стало в искусстве реальностью, получило свой масштаб и ясную геометрическую структуру. Оно перестало быть «ничем», в нем размещались по строгим математическим правилам и люди, и здания, и вещи.

Позднее художники Нового времени научились с помощью расхождения параллельных линий и укрупнения фигур изображать глубину пространства – *обратную перспективу*, которая усилила возможности передачи психологического контекста пространственных форм.

Перспектива в живописи – одно из выразительных средств художественного языка, еще одна символическая форма, которая позволила художнику передавать впечатления, выражать свое отношение к тому, что он изображает. Перспектива помогла художникам создать *психологический контекст* картин.

Когда пространство получило в картине определенную протяженность, цельность и глубину, выяснилось, что оно может быть пронизано светом и у света есть определенное направление. Поэтому, падая на фигуры, он обрисовывал их объем. У предметов появились тени, освещенная сторона отличалась от затененной.

Пространство наполнилось воздухом, прозрачным, смягчающим очертания далеких предметов. Контрастные, яркие цвета переднего плана сменялись в глубине на светлые переливы зеленовато-голубых тонов. Этот способ передачи глубины пространства с помощью высветления и изменения цвета

получил название *воздушной перспективы*. Это еще одна символическая форма, художественный принцип усиления психологического контекста через пространственные формы.

Но прошли десятилетия, и интерес к многообразию в картине сменился потребностью в единстве. Художники стали стремиться к целостности впечатления, концентрации внимания на главном. Научились передавать эффекты ночной тьмы (затемненные комнаты, пронизанные лучом яркого света), эффекты искусственного освещения – концентрированного и неровного, окрашенного в теплые тона живого пламени.

Живопись такого рода возникла в Италии в XVI в., а в следующем столетии получила активное развитие и в Европе. Лишь французские художники импрессионисты в последней трети XIX в. решительно стали изображать в своих картинах подвижную и зыбкую стихию света и воздуха над устойчивой определенностью предметного мира. Очень удачно импрессионисты передавали на холсте ощущение мгновения, впечатление текучести всего изображаемого мира. Застывшее ощущение, застывшее переживание – психологическое открытие импрессионистов.

Пейзаж как средство изобразительного языка художественного творчества открыл новые возможности для передачи психологического контекста картины. В средневековом искусстве дерево или домик лишь обозначали место действия, не представляли его во всей полноте и конкретности – это не казалось нужным и интересным. Лишь с открытием перспективы «пустота» мира природы оказалась предметом изображения. В картинах мастеров эпохи Возрождения природа очень часто образовывала фон – дальние планы. Так, на картине Пинтуриккью «Мальчик» на дальнем плане изображены голубые горы, стройные прозрачные деревца на фоне ясного неба и рассыпанные по долине замки, деревни, мельницы, которые раскрывают внутреннее настроение юности – умиротворение, спокойствие, романтизм.

Природа в этот период представлялась как некий величавый прекрасный мир, бесконечно отдаленный от зрителя не только расстояниями, но и веками. Психологические оттенки пейзажа появились в первой трети XIX в. Пейзажи русского художника Сильвестра Щедрина – это своего рода портреты местности («Вид на Капри», «Малая гавань в Сорренто»).

Другой художественный язык живописи, передающий очень тонко и проникновенно состояния души художника, отношение к природе и к само-

му себе, создал И. Левитан. Безлюдное пространство – это ключ к меланхолическому настроению или символ меланхолии («Сумерки. Стога», 1899). Для И. Левитана мгновенная цельность впечатления, лирический общий строй пейзажа важнее, чем конкретные подробности места. Для него важно воплощение своего собственного душевного состояния. Стремясь к душевному контакту с природой, пейзажист делает ее зеркалом своих чувств и настроений, находит в ней отклик собственным переживаниям.

Психологический контекст картин передавался не только пространственными изображениями, но и форматами. Формат – это окно, сквозь которое зритель мог заглянуть в картину. Большой формат – во всю стену – настраивал на впечатления грандиозные, годился для величественных фигур, для изображения колоссальных событий. Маленький формат подходил для сюжетов скромных и интимных, вытянутый в длину – давал простор для взаимодействия как отдельных персонажей, так и целых групп, благоприятствовал ощущению спокойствия. Вертикальный формат подчеркивал напряженный контраст верха и низа картины, подходил для сюжетов торжественно-одухотворенных, напряженно-драматических. Круглая рама создавала ощущение покоя, уравновешенности и замкнутости. В ней господствовало движение по кругу, замкнутое в себе, возвращающее. Овал, мягкий и замкнутый, был построен сложнее, ритмы в его пространстве более гибкие и изменчивые. В XVII–XVIII вв. эту форму в основном применяли для портретов, подчеркивая изолированность модели.

Функция художественных форм с помощью ракурса, перспективы, формата состояла в том, чтобы настроить зрителя на восприятие психологического контекста картин.

Вопросы для самопроверки

1. Что понимается под художественным символом?
2. Какова психологическая основа возникновения символа?
3. Что такое психологический контекст цветового образа?
4. В чем выражается психологическая функция цвета?
5. Что такое психологический контекст формы художественного образа?
6. Какие художественные формы помогают передать психологический контекст произведения?

Список рекомендуемой литературы

Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М.: Изд-во БТИ им. И. А. Бодуэна де Куртенэ, 1999.

Бреслав Г. Э. Цветопсихология и цветолечение. СПб.: Б&К, 2000. 212 с.

Герчук Ю. Я. Язык и смысл изобразительного искусства: Учеб. пособие. М.: РИО Мособлупрприграфиздата, 1994. 176 с.

Кулагина Н. В. Символ как средство мировосприятия и миропонимания. М.: Моск. психол.-соц. ин-т; Воронеж: МОДЭК, 1999. 80 с.

Рубцов Н. Н. Символ в искусстве и в жизни. М.: Наука, 1997. 176 с.

Философский энциклопедический словарь. М.: Сов. энцикл., 1983. 840 с.

Фолл Дж. Энциклопедия знаков и символов. М.: Вече: АСТ, 1997. 432 с.



Глава 5

*Психологический аспект
истории
художественного
творчества*

5.1. Психологические противоречия в истории художественной культуры

Основные понятия: психологическое противоречие, образ человека, стереотипы мышления, стереотипы восприятия, мотивация создания образа человека.

Художественное творчество в жизни человека выполняло сугубо утилитарную, приспособительную функцию. Обогащаясь опытом предыдущих поколений в процессе общения с художественными предметами, особенно с предметами искусства, человек формировал новые формы отношения к действительности. В отличие от критических ситуаций, когда новые формы отношений возникают в результате болезненной перестройки психических установок, в ситуации взаимодействия с художественным творчеством и особенно с предметами искусства эти изменения происходят «непринужденно» (С. Л. Выготский).

В истории художественного творчества происходила смена периодов, которые с культурологической точки зрения были целесообразны и имели свои закономерности. Однако смена периодов в истории художественного творчества была вызвана и психологическими причинами.

В истории цивилизации можно выделить несколько основных психологических противоречий, которые определили смену стилей в искусстве. *Под психологическим противоречием* понимается: *противоположная направленность интересов человека, влияющая на мотивацию его поступков; противоположная направленность установок в восприятии созданных художественных образов; противоположная направленность стереотипов в художественном мышлении.* Противоположности, несмотря на разную направленность, характеризуют единую целостность в психике человека. Эта целостность представлена той частью психики, которая управляет художественным творчеством человека творящего и воспринимающего. Конфликт противоположностей приводит к возникновению качественно нового психологического состояния – готовности творчески разрешить конфликт.

Первое психологическое противоречие в истории художественного творчества связано с детерминирующим образом человека.

Образ человека – это представление о человеке, сформированное на основе мировоззрения в конкретный исторический период общества. Художест-

венный образ человека отражает психологические характеристики реально живущего человека, его внешний вид (в том числе одежду и прическу), влияние условий быта, в котором он живет (в том числе особенности интерьера), и нравов (в том числе особенности межличностных отношений), характерных для этой эпохи.

Обычно каждой эпохе было присуще несколько художественных образов современника. Одно представление о человеке было создано мировоззрением обеспеченного слоя населения и отвечало эстетическим эталонам именно этого слоя общества. Второе – формировалось среди других слоев общества, менее обеспеченных, и основывалось на их чувствах и эмоциях. Наступал период, когда образ человека, удовлетворявший правящие слои общества, не удовлетворял чувства и потребности остальных слоев населения. Сосуществование двух противоположных образов приводило к противоречию.

Художественное творчество служило средством решения назревшего противоречия. Создавался новый образ человека в художественном творчестве, который удовлетворял обе стороны. Наступал новый период в культуре, появлялся новый художественный стиль.

Второе психологическое противоречие в художественном творчестве возникло на основе мотивации создания образа человека. *Под мотивацией в психологии понимаются причины, побуждающие человека к активности.* Мотивацией могут служить потребности, интересы, установки, ценности, мировоззренческие идеалы, а также влечения, эмоции и другие факторы. Правящий слой создавал такое представление о себе, которое подчеркивало статусное положение обеспеченных людей и их роль в жизни общества. Остальные люди формировали представление о себе на основе своей мотивации: необходимости трудиться, чтобы выжить, и желания хорошего отдыха, во время которого стремились получить компенсацию за труд. Обе мотивации определяли разное *отношение* к жизни, быту, интерьеру, искусству, человеку, к его одежде, прическе. *Мотивацией создания нового образа человека являлась потребность в качественно другом содержании жизни.* Это была еще одна причина, которая побуждала к созданию нового художественного образа человека.

Третье психологическое противоречие – это противоречие между новыми эстетическими образами мышления художников, с одной стороны, и стереотипами эстетического мышления и восприятия, привычными для остальных людей в обществе, с другой стороны.

Под стереотипом в психологии понимается устоявшийся образ или представление о чем-то. Стереотипы мышления и восприятия формировались на основе культурных ценностей эпохи. Отдельные творческие личности осмеливались нарушать устоявшиеся эстетические каноны эпохи, создавали новые образы, которые способствовали возникновению новых установок мышления и восприятия эстетических ценностей. Возникало противоречие между новыми эстетическими образами мышления художников и стереотипами художественного восприятия зрителя.

Психологические противоречия имели большое значение в истории культуры. Они являлись источником развития художественного творчества и изменения художественных стилей в искусстве. Можно выделить несколько этапов в истории художественного творчества.

Первый этап – *античный* – характеризуется противоречием между образом человека, созданным на основе мифологизированного мышления, и образом, созданным установкой человека, реально жившего в эпоху классической античности.

Второй этап – *средневековый* – обусловлен противоречием между образом человека, созданным религиозным мышлением, и образом, созданным грубовато-упрощенной установкой восприятия человека, реально жившего в Средние века.

Третий этап – *ренессансный* – формировался в условиях противоречия между образом человека, заимствованным художественным мышлением из классической античности, созданным по эстетическим канонам гармонии, и образом человека, созданным индивидуальной установкой восприятия человека, реально жившего в эпоху Возрождения.

Четвертый этап – *Новое время* – протекал на фоне сосуществования нескольких, психологически разных образов человека: образа нормативной личности, подчиненной общественному долгу и действующей в интересах короля; образа изысканной, галантной, чувственной, сентиментальной личности; образа одухотворенной романтической личности, жертвующей ради общественной справедливости.

Пятый этап – *после Нового времени* – утвердился в условиях противоречия между классическими нормами искусства XIX в. и установкой восприятия человека эпохи XX столетия. В этот период художественное творчество, с одной стороны, служило проводником идеи индивидуализма, а с другой – утопически рассматривало искусство как средство социального

преобразования общества. Художественное творчество объединило средства и способы разрешения назревших проблем культуры XX в., проявившиеся в разных художественных течениях. Отсюда и противостояние разных образов личности: первый образ человека предполагал абстрактное, индивидуалистическое, порой беспредметное и неподдающееся разумному объяснению, стихийное и неукротимое поведение, протестующее против реальности; второй – гармонию духа и целеустремленности поведения, прагматизм и четкое осознание социальных перспектив; третий – депрессивное, меланхолическое, пассивное поведение. Это была эпоха разнообразных представлений о человеке: от авангардного, жизнеутверждающего до депрессивного, пессимистического.

5.2. Психологические особенности художественных эпох

Античность. Особенностью художественного творчества этой эпохи является контраст между мифологизированным образом человека и реальным, земным человеком.

Для мифологического реализма были характерны представления о человеке-герое, о целостной личности и гармонии внутреннего мира. Античный герой активен, действенен. Хотя порой не в силах предотвратить свою гибель, он стремится к цели. Восприятие такого образа (в драматургии, скульптуре) античного человека характеризовалось целостностью. Античный человек представлялся внешне привлекательным, стройным, пропорционально сложенным. Он олицетворял стремление к победе и успеху.

Для древних греков были свойственны такие черты, как соперничество и соревновательность, которые основывались на стереотипе победителя в спортивных состязаниях. Это породило боязнь стыда, страх показаться слабым, глупым или смешным, стремление быть первым, привлечь внимание, получить общенародное признание.

В античный период художественное сознание уже было разделено на массовое и элитарное. Элитарное восприятие античного периода – восприятие людей искушенных, рафинированных, знакомых с разными приемами в художественной лексике, ощущающих потребность в усложнении художественного языка. На сцене театра появился образ чувственной и противоречивой натуры, рассказывающей о своих переживаниях, но на фоне красноречия не проявляющей какой-либо активности.

В массовом сознании утвердилось пренебрежение к человеку-рабу, вынужденному много работать. Труд считался недостойным свободного человека. В лавках, ремесленных мастерских работали рабы и вольноотпущенные (рабы, отпущенные на свободу). Свободный человек, не имевший своего участка земли, не занимавшийся ростовщичеством и не служивший в легионе, жил на хлебные и денежные раздачи государства, а досуг заполнял зрелищами (цирковыми представлениями, гладиаторскими боями, травлей диких зверей). Именно в этот период стали популярными массовые зрелища. Уличные зрелища воспринимались как интересные и занимательные.

Художественное творчество этой эпохи удовлетворяло и потребности массового сознания в остросюжетных зрелищах, и потребности элитарного сознания в мифологизированных театральных представлениях. Однако несмотря на это, наметилось противоречие между художественным мифологизированным образом человека и реально жившим человеком. Это подготовило почву для следующего периода в истории художественного творчества.

Средневековье. В этот период существовало два представления о человеке – религиозное и светское.

Светское представление о человеке сложилось в феодальной среде. Очень значимыми в жизни феодалов были рыцарские турниры – боевые состязания, облеченные в праздничную форму. Почитались рыцарские бои, честь оружия, умение искусно стрелять из лука, владеть верховой ездой, хорошо плавать, играть в шахматы, сочинять стихи, участвовать в кулачных боях и быть умелым птицеловом.

Практически все правила хорошего тона, этикета, предписывающие нормы поведения за столом, личной гигиены, общения имеют истоки в средневековой куртуазной (любезной, вежливой) культуре. С рыцарством связывается и новая необычная форма поклонения женщине. В этот период возник образ Прекрасной Дамы, который наложил отпечаток на морально-этическое отношение к женщине в последующие века. Рыцарство подарило миру поэтов-трубадуров, прославлявших образ Прекрасной Дамы. Поклонение образованной, утонченной, полной достоинства, изящной женщине внесло поэтическую ноту в культуру того времени. Рыцарский образ и образ Прекрасной Дамы – это особенности светского образа человека в Средние века.

В отличие от светского, религиозное византийское представление лишило человека плоти и телесной красоты. В человеке почитались отверженность от мирской суеты, смирение, покаяние, безграничная вера в Бога. Важ-

нейшими духовными качествами считались благочестие и аскетизм. Все поступки сопоставлялись с глобальным конфликтом добра и зла.

Человек должен был покоряться своей судьбе, а его жизнь и его душа принадлежали Богу. Изображение угнетенного и страдающего человека было главной темой в западноевропейском искусстве на протяжении нескольких веков, сюжеты были связаны с мученичеством, где главными героями были плебеи, нищие, странники. В скульптурах средневековые мастера передавали напряжение душевной жизни через изображение искаженных пропорций тела, судорог, изможденной плоти, глубоких морщин на лицах. Отличительная черта религиозного образа человека – это беспощадность к своему телу, печать страдания, мучительные размышления. Такой образ человека был характерен для средневекового византийского искусства.

Другой образ человека был создан в древнерусской иконописи. Лейтмотивом русской иконы являлись величие святых и мучеников, надежда на победу добра и справедливости, стремление к благообразию жизни, простонародность, спокойствие и ясность. Такой был религиозный образ человека на Руси.

В художественном творчестве Средневековья назрело противоречие между принципами культуры (светской и религиозной), с одной стороны, и восприятием зрителя, с другой стороны. Культура совершенствовала мастерство иконописцев и формировало символические нормы художественного сознания, воспитывало у зрителя установку на чувственное и эмоциональное восприятие. В действительности же эта установка была слабо выражена и подавлялась грубоватыми фольклорными и эпическими образами.

Художественная символика средневековой иконописи воплотила в себе все коммуникативные средства общения простого человека с культурой данной эпохи. Психологическая глубина живописи исторически появилась позднее, поэтому общение прихожан с иконами происходило в большей степени на рациональном, символическом уровне, чем на эмоциональном. Средневековый этап подготовил предпосылки для художественного творчества следующей эпохи.

Возрождение. Реализм эпохи Возрождения открыл индивидуального человека, его силу и красоту, раскрепостил личность от средневекового аскетизма. Герой этой эпохи – физически сильная личность, свободная в своих проявлениях. Реализм эпохи Возрождения проявился в изображении голых натур и прелестей человеческого тела («Рождение Венеры» Сандро Боттичелли). Это было сильным аргументом в противостоянии аскетизму средневековья.

В сознании людей сформировался художественный образ человека с абсолютными возможностями и возвышенными стремлениями, образ цельной натуры, самостоятельной и независимой, верующей в свои силы, жаждущей активности и преобразований, с подчеркнутой индивидуальностью. На портретах Возрождения лица даны крупным планом, они красивы и психологически неповторимы («Джоконда» Леонардо да Винчи).

Бесконечная вера в возможности человека определила стилистические формы общения и переписки. В письменных обращениях к друзьям и близким людям употреблялись такие выражения, как «сверхчеловеческий», «небесный», «бессмертный», «божественный». Любые проявления человеческой жизни мыслились как «грандиозные», «превосходные», «великолепные»: от великолепного завтрака до роскошных похорон. Это отражало не только манеру говорить, но и манеру мыслить.

В действительности реальная жизнь была жестокой и кровавой: бешеные успехи ростовщичества, интриги, заказные убийства, подкуп политических деятелей, вражда кланов, доносы друг на друга.

Главным противоречием этой эпохи стало противоречие между абсолютной иллюзорностью представления об идеальном человеке, в котором прекрасное тело гармонировало с прекрасной душой, и реальным человеком, с ограниченными возможностями обычного человека, живущего в суровой действительности. Противоречие художественного творчества Возрождения – это несовпадение воображаемой и реальной жизни, творческого и земного идеала, возможности и действительности.

Живописцы пытались реалистично изображать окружающий мир. Сюжет «обогащался» животными, насекомыми, растениями. Художник стремился изобразить на кромке портрета птицу, жука или большую муху, поместить рядом красный цветок. Идея создания на полотне иллюзии реальной жизни предполагала, что самое идеальное и совершенное имманентно (внутренне присуще) реальности, надо только суметь извлечь и воплотить эти идеалы («Гроза» Джорджоне).

Для ренессансного сознания характерны как высочайшая степень реальности, так и высочайшая степень иллюзорности. Художественное воображение эпохи было захвачено соединением несоединимых противоположностей: сильно было желание, с одной стороны, спиритуализировать чувственное, а с другой – материализовать духовное; с одной стороны, обожествить человеческое, а с другой – спустить на землю божественное. Ренессанс дал

жизнь таким образцам и формам творчества, которые продемонстрировали возможность дерзкого совмещения идеально воображаемого и реалистического. В этом состоит значение Ренессанса для последующих судеб художественного творчества.

Новое время. В XVII–XVIII вв. сложилось несколько представлений о человеке, о его жизни и роли в обществе: классическое, сентиментальное и романтическое, которые сформировались в абсолютистских государствах Европы в период утверждающегося мировоззрения буржуазии. Если в Средние века личность была подчинена Богу, а в эпоху Возрождения она была подчинена себе, то во времена абсолютизма отношение к личности было пронизано ощущением трагического противостояния человека и мира, в котором человек был подчинен верноподданическим придворным взаимоотношениям.

Во времена абсолютизма (XVII в.) был создан *нормативный образ человека*, который заключил личность в жесткие рамки государственности. В искусстве классицизма действия героя основывались на осознании общественной необходимости, которую олицетворял король. Не ограниченный в своей воле абсолютный монарх превращался в источник произвола в судьбе человека. История трактовалась как плод деяний просвещенных и выдающихся личностей: умение подчинить человека государственным интересам, смирить чувства разумом, принести личное счастье в жертву долгу (интересам монарха).

В это же время сформировался *сентиментальный образ человека*, апеллирующий к чувствам людей и умильно идеализирующий добродетель положительных героев, осуждающий отрицательных героев. Сентиментальный человек характеризовался эмоциональностью, слезливым состоянием страдающего и сомневающегося человека, был чувствующей и чувствительной натурой.

Одновременно с нормативным и сентиментальными образами появился *романтический образ человека*. Сильные переживания он испытывал не только из-за событий в личной жизни, но и из-за неоправданных общественных надежд и разочарований в возможностях разумного преобразования общества на основе принципов свободы, равенства и братства. Романтический образ был основан на богатой духовной жизни личности.

Несмотря на разнообразие стилистических возможностей, искусству XVII–XVIII столетий было свойственно заинтересованное отношение к человеку, присутствовал психологический анализ его внутренней жизни. Образы

человека Нового времени стали основой для возникновения многообразных представлений о человеке и его роли в жизни в последующей эпохе.

После Нового времени. На рубеже XIX–XX вв. имели место многообразные представления о человеке: от образа человека, уверенного в себе, желающего и умеющего управлять своей судьбой до образа человека, глубоко страдающего, депрессивного и нуждающегося в помощи.

Возникновение этих образов человека было обосновано идеологическими критериями противоположных экономических систем. Образ уверенной в себе личности наделялся качествами преуспевающего и добивающегося авторитета, статуса, благ и больших денег человека. Это образ человека буржуазного мира. В соответствии с социалистическим мировоззрением образу уверенного в себе человека приписывались такие черты, как целеустремленность, правдивость, честность, способность жертвовать личными интересами ради светлого будущего всех людей.

Противоположный образ имел психологические характеристики человека, страдающего депрессивностью от жестокости и прагматизма буржуазного общества, в социалистическом мире человек был угнетен массовыми репрессиями и социальным страхом.

Художественное творчество эпохи после Нового времени отражало сложившиеся образы человека, поэтому противопоставляло разные образы личности.

5.3. Психологический контекст истории костюма

Основное понятие – образ красивого человека.

Феномен моды тесно связан с понятиями красоты и совершенства. Однако в разные эпохи существовал свой идеал красоты и совершенства, который внедрялся в стереотипы мышления и восприятие людей. Образ красивого человека формировался на основе психологической характеристики человека, соответствующей идеалу человека конкретной эпохи. *Образом красивого человека является эстетически преобразованный идеал человека.*

Психологические особенности костюма эпохи Античности. На внешний вид одежды повлиял мифологизированный образ человека, который предполагал особый стиль. Совершенство и гармонию пропорций человеческого тела подчеркивала одежда, красота которой состояла в изяществе дра-

пировки, придающей фигуре гордую и благородную осанку, гибкость и пластичность. В costume греки ценили строгость и простоту, а благоприятные климатические условия обуславливали его легкость.

Основными видами одежды древних греков были хитон и гиматий, подчеркивавшие пластичность формы, ритмичность драпировок. Особенно явно одежда подчеркивала красоту женского тела, слегка просвечивавшего сквозь мягко струившиеся ткани. При движении расположение складок выявляло ритм и изящность форм женского тела.

Облик греческой женщины органично дополняли прическа и украшения. Линии прически удлиняли шею и придавали ей видимую гибкость и изящество, что соответствовало общим эстетическим идеалам эпохи.

В мужской одежде особое значение имел костюм воина. Доспехи отвечали своему назначению и оформлялись с художественным вкусом. Голову воина защищал шлем, украшенный чеканным геометрическим или растительным орнаментом. Иногда на шлеме вычеканивали даже мифологические сцены. Верхней одеждой служила хламида пурпурного цвета.

Психологические особенности костюма эпохи Средневековья.
В Средние века внешний вид одежды определялся религиозным и светским представлениями о человеке.

Согласно религиозному представлению тело являлось источником и вместилищем греха. Чтобы скрыть грешную плоть от мира, появились прямые и маловыразительные по силуэту одежды. Силуэт человека в такой одежде приближался к простой цилиндрической форме с резкими, сдержанными контурами. Главным украшением одежды служили узоры на ткани, выразительные крупные орнаменты.

Светское представление о человеке диктовало другой стиль одежды. Человек служил манекеном для демонстрации великолепных, расшитых драгоценностями тканей. Верхней частью мужского костюма была туника с длинными рукавами, имеющими квадратную форму. Длина туники определялась социальным статусом хозяина: человек высшего сословия носил длинную тунику, представители народа – короткую, выше колен. Туника императора украшалась еще и двумя продольными полосами.

В светских кругах также преобладали виды одежды, которые скрывали формы человеческого тела, – пелюсы, плащи. Интересно, что каждая аристократическая партия имела свой цвет одежды, обязательный даже в costume слуг. По сословному признаку регламентировались и виды одежд, и качество тканей.

Византийский стиль придал одежде аристократов и богатых горожан столпообразный силуэт и жесткость. Одежда изготавливалась из плотных негнущихся тканей, ее декорировали крупными изображениями – символами могущества (орла, льва и т. д.). Внешний облик византийских женщин определялся особенностями христианского учения о природе женщины. По церковному вероучению женщина является источником искушения и соблазна, причиной грехопадения первого человека. Но и ей доступны высшие ступени святости, если жизнь ее нравственна. Женская одежда превращается в роскошный футляр для тела. Женщины аристократических кругов носили одежды из дорогих тканей, затканых золотом. Головные уборы представляли собой венцы из лент, слегка прикрывавших лоб.

В *романском стиле* мужской костюм воплощал образ рыцаря: мужчина должен был обладать отвагой, смелостью, решительностью, воинской доблестью, упрощенной грубостью. Верхняя одежда мужчин походила на кольчугу, состоявшую из мелких колесц. Она имела форму удлинненной до колен рубахи с длинными рукавами и кашушоном, поверх которого на голову надевался шлем. Мужчины поверх удлинненной просторной рубахи надевали более широкую подпоясанную на талии и образующую складки на полах блузку. На нижнее белье надевали не сшитые посередине длинные, обтягивающие штаны, которые завязывались на талии. В костюме феодала использовались перчатки, застежки, пряжки, браслеты, ожерелья, орнаментированные фигурками животных. В целом для романской одежды была характерна многослойность.

Женская одежда также была многослойна и громоздка. Нижняя рубаха имела длинные и узкие рукава, а верхняя – короткие и широкие или длинные, узкие рукава, разрезанные над локтем и свисавшие почти до пола. Глухие, закрытые длинные платья, плотно прикрывавшие тело, соответствовали требованиям церкви. Линия талии завывшалась, а с XI в. длинный подол юбки сбоку и спереди стали поднимать и укладывать складками на животе, имитируяременность, пользовавшуюся большим почетом в то время. Тяжеловесный силуэт костюма напоминал трапецию. На плечи накидывали полукруглые ярких цветов плащи, зрительно еще больше утяжелявшие фигуру.

Высшее сословие носило костюмы ярких цветов: синих, зеленых, пурпурных; крестьяне – серых и коричневых. Цвет в костюме имел символическое значение: белый означал чистоту, всру; черный символизировал скорбь, печаль, верность; голубой – нежность; желтый – измену и ненависть, красный – кровь или адское пламя (цвет палачей).

В *готическом стиле* одежды вертикаль стала критерием красоты. Пропорции костюма удлинились до остроугольных форм. Силуэт человека был полон динамики, напоминал очертания готического храма.

С помощью одежды человек учился подчеркивать формы своего тела и скрывать недостатки. Посредством одежды происходила стилизация фигуры. Пропорции костюма в сочетании с остроносой обувью и высокими головными уборами конусообразной формы вытягивали фигуру, делали ее зрительно более высокой. Силуэт и соотношение основных масс костюма создавали новый пластичный образ – гибкий и грациозный. Предпочтительной стала облегающая одежда, подчеркивавшая красоту и изящество фигуры.

В женской одежде с помощью драпировок юбки телу придавали легкий S-образный изгиб, увеличивший динамику костюма в соответствии с общим образным строем готических ритмов. Ощущение вытянутости, остроконечности, динамичности и легкости достигалось за счет завышенной линии талии, придававшей женской фигуре особенную стройность и утонченность. Это впечатление усиливалось благодаря высоте остроконечного головного убора (эннена) с прозрачной вуалью. Высота эннена могла достигать 70 см и зависела от степени знатности хозяйки.

Изменился идеал мужской красоты. На смену воинственному пришел юношеский, утонченный, грациозный тип молодого человека. Важным мужским качеством стала ловкость.

Новый идеал мужской красоты наложил отпечаток на манеру поведения, походку и внес коррективы в одежду. У мужчин вошли в моду короткий распашной жакет с широкими, наподобие юбочки, полами со стянутой в поясе талией, чулки-штаны, кроенные по форме ноги. Их привязывали к короткой куртке – пурпуэну. Если ноги заказчика были недостаточно стройны, их исправляли с помощью подкладок, вшиваемых в чулок изнутри. Длинная одежда сохранялась для торжественных выходов короля, а также для некоторых сословий и групп: судей, медиков, духовенства и т. д.

Герб прочно вошел в быт феодалов и повлиял на возникновение так называемой «гербовой одежды». Знатные семьи имели свой родовой герб, изображение и цвета которого имели право использовать в одежде только члены данного рода, а для костюмов слуг эти цвета являлись обязательными. Отсюда возникли пестрые «лоскутные» костюмы, соответствовавшие по расцветке гербам. Особенно важным стал символический язык геральдики, используемый в оформлении рыцарских турнирных доспехов.

Психологические особенности костюма эпохи Возрождения. Эпоха Возрождения провозгласила идеальным типом образ чувственного человека. Чувственная тенденция в эпоху Ренессанса переносилась на костюм, задавала основной тон моде.

Мужчина считался совершенным, т. е. красивым, если в нем были развиты признаки, которые характеризовали активность, силу и энергию. В мужчине ценили широкую грудь и геркулесово строение. Лицо его должно было быть энергичным.

Одежда подчеркивала сильные чувственные черты в строении тела мужчины, поэтому мужской пол одевался в плотно облегавший тело костюм, оттенявший каждый мускул. Мужчины этой эпохи носили узкие куртки с длинными (иногда пристегивавшимися) рукавами. Верхней одеждой служил плащ, пристегнутый к плечам куртки. Сшитые по форме ноги чулки (трико) плотно обтягивали нижнюю часть фигуры. Верхнее платье было укорочено до размеров куртки, спускавшейся чуть ниже пояса. Мода на облегающую одежду появилась в конце XIV в. и продержалась почти все XV столетие. Чтобы дать возможность двигаться более свободно и непринужденно, пришлось брюки и рукава в некоторых местах разрезать. Эти разрезы декоративно украшались так, что из куртки сквозь разрезы выступала шелковая рубашка в виде буфов, а разрезы в брюках снабжались буфами других цветов. Так впервые возникла мода на буфы. Она давала возможность демонстративно щеголять богатством и великолепием костюма. В XVI в. буфы преобразовались в огромные шаровары.

Женщина считалась красивой, если ее тело обладало всеми данными, необходимыми для выполнения предназначенного ей материнства. В противоположность Средним векам, когда почитались женщины с узкими бедрами и стройным станом, в эпоху Ренессанса в женщине ценили пышную грудь, круглые формы, миловидность и грациозность. Лучшим возрастом женщины считался возраст от 35 до 40 лет.

Чувственность доминировала в женской одежде. Женщины сначала одевались в плотно облегавшие тело платья, подчеркивавшие все их прелести – пышность груди, бедер, красивую линию ног. Постепенно мода сосредоточилась на эротическом выявлении груди и бедер. Стремление сделать талию пошире привело к появлению так называемой «юбки-подушечки». Женщины обматывали талию тканями, ходили в башмаках без каблуков, что заставляло их откидывать назад верхнюю часть тела. Живот выступал поневоле

вперед, создавая впечатление беременности, зрелости. Считалась эстетически прекрасной беременная женщина. В эпоху Ренессанса эта тенденция носила здоровый характер.

Определилась тенденция декольтирования – смелого обнажения груди. Демонстративное подчеркивание груди достигалось с помощью корсажа, в случае его недостаточности – с помощью ваты. Благородство костюма возрастало в той мере, в какой увеличивалось декольте, преимущество обнажать грудь присвоил себе привилегированный класс.

С начала XVI столетия в Италии сформировался новый идеал красоты. Высокое Возрождение использовало тяжелые и мягкие ткани, широкие ниспадающие рукава, величественные шлейфы. Вздутые рукава, широкие юбки со складками, тяжелые спокойно струящиеся шлейфы, массивные корсажи с широкими вырезами на груди и плечах придавали женщинам того времени достойный и значительный вид.

Основой мужского костюма служил кафтан со стоячим или длинным отложным воротником, который мог быть и меховым. Появившаяся в XVI в. шпага заменила громоздкий средневековый меч. Она стала обязательным элементом дворянского костюма. В XVI в. в костюме появляется элегантность, соответствующая новым эстетическим вкусам, поскольку общий уровень культуры вырос. Одноцветные, часто бархатные кафтаны (джоббоне) имели пышные буфы у плеча или «крылышки» и сужались книзу. Фигура становилась широкой, почти квадратной. Усиливалось ощущение устойчивости и добротности.

Начиная со второй трети XVI в. глубокое декольте в женской одежде, роскошь, чувственная тенденция в костюме пошли на убыль, сказалась экономическая депрессия, вынуждавшая массы к самоограничению в области моды.

Психологические особенности костюма Нового времени. Одежда Нового времени – художественное отражение верноподданнической психологии, которая в век абсолютизма диктовала в одежде подражание королевским манерам. Одежда государя, его подданных и лакеев сверкала золотом, драгоценными камнями. В верхних слоях бюргерства костюм носили только такого цвета, который был в ходу при дворе. Люди стремились оказывать влияние друг на друга внешним видом. Костюм соответствовал архитектурным сооружениям эпохи. Этикет двора требовал пышности, вычурности, многослойности, огромного количества украшений.

Утвердился новый эстетический взгляд на красоту. Стал цениться величавый, роскошный, красочный внешний облик, заслонявший своей чопорностью и пышностью самого человека. Понятия красоты и роскоши стали синонимами и связывались с обилием украшений и тяжелыми, затканными золотом и серебром, расшитыми драгоценными камнями тканями.

Мужской идеал, ценимый в эту эпоху, обнаруживался и в costume. Совершенный тип мужчины представлял эlegantного придворного. Мужчины носили пышные парики, которые любому портному или перчаточнику придавали величавость. Но мужчинам пришлось пожертвовать своим главным украшением – бородой.

Свободные формы мужскому costume XVII–XVIII вв. придавали завышенная линия талии, панталоны умеренной ширины, а также длинные распущенные волосы и широкополая шляпа. Costume дополнился манжетами и отложным воротником, отделанными роскошными кружевами. Огромное количество бантов, позумента, галунов, украшавших costume, придавали ему парадность и импозантность. Шпагу носили на перевязи, которая также являлась украшением.

В женском costume величие подчеркивали удлиненным шлейфом или фонтаном (огромной юбкой). Официальный придворный costume делал каждую даму похожей на огромную бабочку. А прическа становилась настоящей маленькой театральной сценой, на которой разыгрывались всевозможные пьесы. На голове дамы искусно возводились сцены охоты, казней, пейзажи, мельницы, крепости и т. п. Мечтательное возвращение к природе символизировалось построением на голове фермы с коровами, овцами, розами и пастухами, сеющими или пахущими мужчинами. Дама, желавшая показать, что она преисполнена мужества, выбирала сражающихся солдат. Галантная дама, кокетливо показывавшая свои любовные успехи, предпочитала «носить» на голове любовников, дерущихся из-за обладания ею на дуэли.

Культура абсолютизма провозгласила в области отношений между мужчинами и женщинами галантность. Женщина в конце XVIII в. не только считалась богиней счастья, наслаждения и любви, но и воплощала стремление к изысканному чувственному наслаждению. Культивировались атрибуты женской красоты, особенно прославлялась женская грудь, которая подчеркивалась откровенным декольте. Женщина была божеством, идеалом, светской дамой.

Абсолютизм породил особые юбки (на основе кринолина), которые называли «спрячь внебрачного ребенка». Юбки скрывали все естественные ли-

нии тела, покрывая их огромным колоколом из ткани. Вошла в моду тонкая талия. Любая женщина в такой юбке производила впечатление изящной и грациозной.

Единственное, что иногда позволялось увидеть – это ножки. Прославлялась маленькая ножка. Высота каблука служила мерилom господства женщины. Стали обращать внимание на нижние части костюма, нижнее белье, башмаки, чулки и подвязки. Очень скоро форма каблука, цвет чулок и эффектная подвязка стали важными деталями костюма эпохи абсолютизма.

Костюм богато декорировался великолепным кружевом. Женский костюм обязательно дополняли перчатки, веера, поясные зеркала, часы и многочисленные украшения: подвески, диадемы, браслеты, ожерелье.

В моду вошли нежные цвета, подчеркивавшие чувственность: светло-голубой, нежно-розовый, бледно-желтый, светло-лиловый, серовато-голубой, серо-желтый.

Психологические особенности костюма в эпоху после Нового времени. Буржуазная эпоха провозгласила новый идеал красоты. Стали цениться ясный, энергичный взгляд, прямая и напряженная осанка, жест, исполненный силы воли. Причем это относилось и к мужчине, и к женщине.

В эту эпоху вновь обратились к душевной красоте. Люди ставили высокие жизненные цели, стремились к высшим идеалам.

Первоначально парижские модники и модницы старались точно копировать античные одежды. Летом мужчины носили короткую тунику, доходившую до колен и схваченную на талии поясом, поверх туники накидывали плащ, носили сандалии с завязанными вокруг ноги лентами. Женщины надевали трико телесного цвета, а сверху длинную, разрезанную по бокам легкую тунику, перехваченную под грудью поясом и красиво задрапированную. Всем своим обликом женщина должна была напоминать мраморную скульптуру. Вот почему одежды носили исключительно белые. В моду вошла пудра, которой модницы покрывали не только лицо, но и шею, грудь, спину, руки.

Более суровый, чем в Греции, климат Западной Европы потребовал возвращения рукавов и глухого ворота. В 1814–1815 гг. длинные платья шили из одноцветной, чаще белой ткани с вышивкой по нижнему краю несколько укороченной юбки. Прямой крой придавал платью цилиндрическую форму. Платье украшалось многочисленными бантами и оборками. Характерны были также очень высокая талия и охватывавший шею пышный воротник. В мужской моде античные традиции теперь не проявлялись, но принципы

классицизма, рационализм, строгость, функциональность и деловитость были присущи мужской одежде этого периода.

До 40-х гг. XIX столетия буржуазия вела себя и жила как люди незнатного происхождения, бесцеремонно выставляла напоказ свободный образ жизни. Руки нехолодные, туалет небрежен. Демонстративная роскошь подчеркивала, что костюм стоил дорого, движения были грубоваты и неуклюжи, лицо неодоухотворенное. Много пили, много ели, наслаждались необузданно и грубо, любовь покупали.

Необходимо было соблюдать внешние приличия «хорошего» общества. Черный сюртук, на руках черные перчатки, на голове почтенный цилиндр. Сюртук и цилиндр допускали только степенные движения, а перчатки изолировали чувства, делали человека равнодушным.

Для женщин было обязательным носить застегнутое до самой шеи платье. Строго запрещалось обозначать те части женского костюма и тела, которые действовали эротически возбуждающе. Эпоха провозгласила идеал женщины, рядом с которой надеялись найти уют, тихое семейное счастье, рядом с которой мужчина не испытывал ни вечного беспокойства, ни великой страсти.

Буржуазный костюм возник в Англии, так как именно в этой стране впервые определилось господство буржуазии. Главные линии в мужском и женском костюмах остались прежними. Принципиальное отличие от прошлого в буржуазном костюме – более частая смена моды, в основном женской, но и мужская мода менялась в XIX в. чаще, чем раньше.

Характерной особенностью мужской моды служили прежде всего шляпа, галстук и сюртук. В период Первой империи все восхищались Наполеоном, его треуголкой. Когда Наполеон пал, аристократы, дипломаты и чиновники стали носить цилиндр. Начиная с 1840-х гг. появилась шляпа с отвислыми полями, от которой, по мнению аристократических кругов, исходил «запах революционной сволочи».

Костюм соответствовал настроениям эпохи. Когда эпоха была проникнута жаждой свободы и стремлением к прогрессу (например в 1848 г.), мужская мода становилась мужественнее, в костюме отражалась тяга к индивидуальной независимости, самостоятельности и общественной свободе. На моде явно сказывалась жажда активности и способность к деятельности. Чопорный сюртук уступил место платью с удобными свободными формами, которое можно носить по желанию открытым или закрытым, тогда как сюртук должен быть непременно застегнут на все пуговицы.

В последнее время другой законодательницей женской моды стала аристократка. Две особенности характеризуют женскую моду XIX в.: с одной стороны, стремление «несмотря на платье, быть раздетой», а с другой – тенденция прямо противоположная – кринолин, визуализирующий нижнюю часть женского тела. «Одетая нагота» стала специфически новым завоеванием буржуазного века. Принцип «одетой наготы» был последней тенденцией эпохи.

Главной тенденцией буржуазной моды было стремление к свободе. Люди хотели двигаться свободно и непринужденно, что отразилось на моде. Мужчины стали носить удобный открытый фрак, свободно положенный вокруг шеи шарф, плотно облегавшие ноги панталоны, сапоги с отворотами и мягкую фетровую шляпу, которой можно было придать любую форму.

Женщины отказались от похожего на панцирь корсажа, от нижних юбок, декольте исчезло из будничной жизни и допускалось исключительно в бальном зале. Башмачки на высоком каблуке, не позволявшие как следует ходить, заменили на сандалии. В моду вошли курорты и курортная жизнь. Появилась новая форма неглиже – купальный костюм. В нем женщине разрешалось быть публично неодетой.

Вопросы для самопроверки

1. Какой образ влияет на изменчивость моды в одежде?
2. Какие психологические особенности были в одежде Античности?
3. Какие психологические особенности были в одежде Средневековья?
4. Какие психологические особенности были в одежде Возрождения?
5. Какие психологические особенности были в одежде Нового времени?
6. Какие психологические особенности были в одежде после Нового времени?

Список рекомендуемой литературы

Ильина Т. В. История искусств. Западноевропейское искусство: Учеб. 3-е изд., перераб. доп. М.: Высш. шк., 2000. 368 с.

Комиссаржевский Ф. Ф. История костюма. Минск: Современ. литератор, 1999. 496 с.

Кошекова И. Э. От античности до модерна: Стили в художественной культуре. М.: Просвещение, 2000. 144 с.

Кривцун О. А. Эстетика: Учеб. М.: Аспект Пресс, 2000. 434 с.

Фук Э. Иллюстрированная энциклопедия нравов: В 3 т. М.: Республика, 1994.

Заключение

В учебном пособии рассмотрены психологические закономерности творческого процесса на примере художественной деятельности.

Особое внимание уделено возможностям психологического контекста передавать авторское мироощущение через формализацию содержания образа (ракурс, перспективу, светотени) в композиции произведения.

Психологический контекст – это не только авторский смысл в образе (Д. Леонтьев), не только эмоции в искусстве, не только типологическое в творчестве автора (Н. Артемцева, Т. Грекова, Н. Нагибина). В понятие психологического контекста включается опыт субъекта, который содержится в архетипах коллективного бессознательного (К. Г. Юнг).

Здесь открываются перспективы дальнейшего психологического изучения творчества на примере художественной деятельности. При исследовании творчества личности мало изучены психологические закономерности, передающиеся в технике рисунка, влияние психотипа личности на дизайн одежды, прически, интерьера. При исследовании художественного творчества общества это вопрос о психологических особенностях социального субъекта и влиянии этих особенностей на художественный стиль эпохи.

В пособии представлено содержание лекционного материала. Лекции по этой дисциплине сопровождаются практическими занятиями, на которых исследуются закономерности творческого процесса студентов, анализируются их рисунки и творческие работы.

Библиографический список

Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М.: Изд-во БТГ им. И. А. Бодуэна де Куртенэ, 1999.

Борев Ю. Эстетика. М.: Высш. шк., 1988. 496 с.

• Бреслав Г. Э. Цветопсихология и цветолечение. СПб.: Б&К, 2000. 212 с.

• Герчук Ю. Я. Язык и смысл изобразительного искусства: Учеб. пособие. М.: РИО Мособлупрприграфиздата, 1994. 176 с.

Дорфман Л. Я. Метаиндивидуальный мир: методологические и теоретические проблемы. М.: Смысл, 1993. 142 с.

• Дорфман Л. Я. Эмоции в искусстве: теоретические и эмпирические исследования. М.: Смысл, 1977.

Дружинин В. Н. Психология общих способностей. СПб.: Питер, 1999. 368 с. (Серия «Мастера психологии»).

Закс Л. А. Художественное сознание. Свердловск: Изд-во Урал. ун-та, 1990. 212 с.

Ильина Т. В. История искусств. Западноевропейское искусство: Учеб. 3-е изд., перераб. доп. М.: Высш. шк., 2000. 368 с.

• Комиссаржевский Ф. Ф. История костюма. Минск: Современ. литератор, 1999. 496 с.

Копытин А. И. Основы арт-терапии. СПб.: Лань, 1999. 256 с.

Кошечкова И. Э. От античности до модерна: Стили в художественной культуре. М.: Просвещение, 2000. 144 с.

Краткий психологический словарь / Ред.-сост. Л. А. Карпенко; Под общ. ред. А. В. Петровского, М. Г. Ярошевского. Ростов н/Д: Феникс, 1998. 512 с.

Кривцун О. А. Эстетика: Учеб. М.: Аспект-Пресс, 2000. 434 с.

4 Жулагина Н. В. Символ как средство мировосприятия и миропонимания. М.: Моск. психол.-соц. ин-т; Воронеж: МОДЭК, 1999. 80 с.

Леонтьев Д. А. Введение в психологию искусства. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1998. 111 с.

Мясищев В. Н. Психология отношений. М.: Ин-т практ. психологии, 1995. 356 с.

Некрасова-Каратаева О. Л., Осорина М. В. Психологические особенности восприятия картины зрителем-ребенком в музее // Художественный музей в образовательном процессе. СПб.: Спец. лит., 1998. С. 127–169.

- 4 Рубцов Н. Н. Символ в искусстве и в жизни. М.: Наука, 1997. 176 с.
- 4 Фоли Дж. Энциклопедия знаков и символов. М.: Вече: АСТ, 1997. 432 с.
- 4 Фромм Э. Забытый язык // Фромм Э. Душа человека. М.: Республика, 1992. 430 с.
- К Фук Э. Иллюстрированная энциклопедия нравов: В 3 т. М.: Республика, 1994.
- Юнг К. Г. Аналитическая психология и психотерапия. СПб.: Питер, 2001. 504 с.

Оглавление

Введение.....	3
Глава 1. Психологические теории о природе художественного творчества.....	5
1.1. Теории о роли детского опыта в формировании художественного творчества.....	6
1.2. Теории о роли сознательного и бессознательного в творческой деятельности.....	8
1.3. Теория о творчестве как факторе достижения всеобщей гармонии и духовного баланса эпохи.....	10
Глава 2. Психологические закономерности художественного творчества.....	12
2.1. Понятие художественного творчества: эволюционный аспект деятельности.....	13
2.2. Психологические характеристики художественного творчества: онтогенетический аспект в развитии личности.....	14
2.3. Закономерности художественного творчества: культурологический аспект художественного творчества.....	18
Глава 3. Психологические особенности художественного образа.....	22
3.1. Образ и отражение мира.....	23
3.2. Два направления творческого процесса: от мира к художественному образу и от художественного образа к миру.....	25
3.3. Психологический контекст содержания и формы художественного образа.....	27
Глава 4. Ассоциации как основа психологического контекста образов.....	35
4.1. Ассоциации как основа психологического контекста образов.....	36
4.2. Психологический контекст содержания цветового образа.....	42
4.3. Психологический контекст художественных форм.....	45
Глава 5. Психологический аспект истории художественного творчества.....	51
5.1. Психологические противоречия в истории художественной культуры.....	52
5.2. Психологические особенности художественных эпох.....	55
5.3. Психологический контекст истории костюма.....	60
Заключение.....	70
Библиографический список.....	71

Замятина Любовь Федоровна

ПСИХОЛОГИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА

Учебное пособие

Редактор Л. И. Кузнецова

Художественное оформление С. Ивкина

Печатается по постановлению
редакционно-издательского совета
университета

Подписано в печать 30.03.06. Формат 60×84/16. Бумага писчая.
Усл. печ. л. 4,6. Уч.-изд. л. 5,0. Тираж 200 экз. Заказ № 132.
Издательство Российского государственного профессионально-педагогического университета. Екатеринбург, ул. Машиностроителей, 11.

Ризограф РГППУ. Екатеринбург, ул. Машиностроителей, 11.

