

Надежда Цикулина (Курига)
Александр Цикулин

Сознательное и бессознательное В ЖИВОПИСИ



**Надежда Цикулина (Курига),
Александр Цикулин**

**Сознательное
и бессознательное
В ЖИВОПИСИ**

**Тверь
2015**

УДК 75
ББК 85.143(3)
Ц59

Цикулина (Курига) Н.Л., Цикулин А.Е. Сознательное и бессознательное в живописи. – Тверь: ООО «Издательство «Триада», 2015. – 320 с.: ил.
ISBN 978-5-94789-691-6

ББК 85.143(3)

Рецензент: заслуженный деятель науки РФ, доктор медицинских наук, профессор **В.С. Волков**

Цикулина Надежда Леонидовна (род. 1950 г.) – художник живописец, заслуженный художник РФ (2008 г.), член-корреспондент Российской академии художеств (2011 г.). В 1976 г. окончила отделение станковой живописи Московского государственного художественного института им. В.И. Сурикова. Разработала свое направление в живописи «Спиритуализм» и широко использует метод активного воображения для отражения бессознательного на холсте. Подготовлено более 10 персональных выставок как в России, так и за рубежом. Является теоретиком в области изобразительного искусства, автором книг «Спиритуализм в живописи» (2009) и «Дух времени и искусство» (2012). Живет и работает (с 1997 г.) в России и Германии. Основные произведения: «Спас в силах», «Рождение», «Возвращение», «Художник и Муза» и др.

Цикулин Александр Евгеньевич (род. 1955 г.) – доктор медицинских наук, профессор. В 1978 г. окончил лечебный факультет Калининского медицинского института, а в 1986 г. – факультет прикладной математики Калининского государственного университета. В 1988 г. защитил докторскую диссертацию по специальности «Кардиология» на тему «Реабилитация больных гипертонической болезнью в условиях поликлиники» в ученом совете при ВКНЦ АМН СССР, г. Москва. С 1990-го по 1997 г. заведовал кафедрой терапии стоматологического факультета Тверской государственной медицинской академии. С 2001 г. работает в собственном терапевтическом практике в Германии, является врачом-специалистом по внутренним болезням и коррекции психосоматических нарушений (ФРГ) у пациентов с различной патологией. Автор более 100 научных статей и одной монографии.

На 1-й странице обложки: Пабло Пикассо. Плачущая женщина. 1937 г. Лондон. Галерея Тейт.

На 4-й странице обложки: Пабло Пикассо. Автопортрет (фрагмент). 1972 г.

© Н.Л. Цикулина (Курига), А.Е. Цикулин, 2015
ISBN 978-5-94789-691-6 © Оформление ООО «Издательство «Триада», 2015

Рациональное и иррациональное в науке и искусстве

Сознательному и бессознательному и их роли в различных областях деятельности человека – в науке, медицине, искусстве – посвящено значительное число публикаций. Нужно отметить, что если в изучении сознательных процессов психической деятельности человека достигнуты значительные успехи, в частности, разработаны надежные методы диагностики, то бессознательное практически не исследовано. Большинство работ являются «философскими» рассуждениями о том, что есть «что-то», которое мы время от времени «чувствуем», но о котором нам почти ничего не известно. Легковесные суждения о бессознательном и построении на этой базе «научообразных» теорий несомненно отдаляют нас от понимания сущности вопроса – что такое бессознательное и его роль в жизни человека.

Сознательное – это совокупность психических процессов, позволяющих в данный момент времени анализировать окружающий мир, исходя из кратковременных или долговременных интересов человека, и принимать на этой основе решения. К сознательному относится весь запас знаний и опыта индивида, который может быть использован по мере необходимости.

Бессознательное можно лишь условно определить как некую систему психических процессов, которые пока не могут быть изученными доступными научными методами. Следствия этих процессов «появляются при определенных обстоятельствах». Чаще всего это неожиданные обобщения, озарения, интуиция и другие психические феномены. Вопрос о формах проявления бессознательного и определение их роли в поведении человека является открытым. Высказаны интересные идеи, что все наши поступки и мысли определены

уже в «плоскости подсознания» и готовые рецепты принятия решений, иногда и альтернативных, передаются на сознательный уровень (Фрит К., 2010).

Вопросы исследования «сознательного» просматриваются отчетливо, особенно в изучении когнитивных функций человека. Предложены многочисленные методы изучения интеллекта, устойчивости к стрессу и др. Для более глубокого изучения структуры личности используются достаточно надежные диагностические тесты ММРІ (Березин Ф.Б. и др., 2011), СМОЛ (Зайцев В.П. и др., 1989), семантический дифференциал (Осгуд Ч. и др., 1972), легко воспроизводимые при повторных исследованиях.

Бессознательные процессы как в психиатрии, так и в психологии, практически не исследованы. Сложность проблемы настолько высока, что мы даже не имеем представления ни о норме, ни о том, что считать бессознательным. Исследуются лишь процессы динамики некоторых неосознанных функций, чаще всего на клиническом уровне, как во времена З. Фрейда и К. Юнга. Не существует пока ни методологии, ни даже более-менее достоверных методов изучения бессознательного. Используемые для этих целей «проекционные тесты» ввиду трудностей и субъективности интерпретации имеют сомнительную надежность (валидность, специфичность, чувствительность). К тому же можно отметить достаточно низкую эффективность психоанализа и поведенческой терапии у лиц с явной нарушенной адаптацией в обществе.

Складывается впечатление, что даже методы психоанализа настолько условны, что наиболее важной заслугой их создателей, в первую очередь Фрейда, является лишь обозначение проблемы бессознательного при отсутствии убедительного терапевтического результата, основанного на предложенной им концепции.

Поэтому предложенная мне на рецензирование книга вызывает смешанные чувства, аналогичные которым испытывает

ученый, находящийся в области метафизики и пытающийся в условиях полной неопределенности или отсутствия точных знаний судить о «нечто», которое, возможно, существует, но находится за пределами нашего опыта. В метафизической области представлений о мире непременно встает основной вопрос философии о первичности бытия или духа. Каждый решает его для себя сам. В этой области любые логические схемы и методы убеждения бесполезны. Возможно, сознательное и бессознательное – это лишь функция мозга, определяемая его структурой, с разрушением которой исчезает и психическая деятельность. Оптимисты считают, что сознательное и бессознательное – это особый вид материи, предпосылкой «для функционирования которой» является достаточно развитая структура мозга. Ответа на этот вопрос нет и вероятно никогда не будет. На практике мы можем констатировать, что рожденный человек, являясь практически беспомощным в первые 5 лет жизни, удивительным образом в это время набирает психический – сознательный и бессознательный потенциал. Общественное бессознательное проявляется лишь и только тогда, когда малыш с пеленок находится в обществе. Таким образом, в отличие от животных, способных сразу после рождения располагать сознательным и бессознательным, человек особенно быстро набирает жизненный опыт после того как получил ключ к усвоению информации – «слово».

Нужно отметить, что за последние 100 лет изменился не только Дух времени, но и моральные нормы и представления о смысле жизни. Настоящее поколение имеет совершенно иные жизненные ценности, которые на протяжении многих веков были относительно стабильными. Сейчас чувствуется огромное напряжение между представлениями человека о жизненных ценностях и взрывоопасным развитием научно-технического прогресса. Успех понимается не как нечто позитивное, которое можно использовать на благо человека, а как возможность не просто «выделиться», а навязать свое видение мира...

Все, что можно описать, структурировать и использовать в процессе изучения, относится к «сознательному процессу». Рассмотрение «сознательного в искусстве», в частности живописи, сразу же вызывает заметные трудности, обусловленные прежде всего иррациональностью созданного художником продукта. Следует подчеркнуть, что я высказываю свое мнение и видение проблемы, как человек далекий от изобразительного искусства и не претендую на «нахождение истины в последней инстанции». Но опыт врача подсказывает, что при обучении медицине и живописи имеется много общего, а именно, передать ремесло возможно только через свой индивидуальный опыт, который можно показать, но не всегда рационально объяснить. Как смешивать краски, знает даже обыватель, прилежно изучивший инструкции, но достичь оттенков цвета и придать этому эмоциональный смысл – это возможно только во время профессионального обучения. Написано множество учебников, содержащих знания об использовании цвета, построении композиции, в которых хорошо просматриваются элементарные решения поставленных перед художником задач.

Поэтому нужно рассматривать книгу «Сознательное и бессознательное в живописи» не только как обобщение роли сознательных процессов в искусстве, но главное, как «смелый шаг» в направлении исследования бессознательного. При этом традиционно выбрана наиболее адекватная область искусства – живопись. Во времена Фрейда на основании анализа рисунков психически больных лиц, Юнгом были сделаны первые попытки судить о проявлении душевных заболеваний на сознательном и бессознательном уровне.

Бессознательное обнаруживается в любой человеческой деятельности, но особенно ярко в творчестве, где созданный продукт несет в себе двойственный характер. С одной стороны, творчество – это проявление бессознательного, а с другой, о бессознательном и его свойствах можно судить после анализа результата творческой деятельности художника – его картины.

Изучение бессознательного в настоящее время находится на этапе сбора данных – исследуются феномены и условия, при которых можно «ухватить» бессознательные процессы. Любая наука, в том числе и психология, всегда начинается со сбора, описания и примитивного анализа фактов, разработки чаще всего не подтверждающихся в будущем теорий. Но это творческий процесс – от наблюдения к описанию закономерностей. Основная проблема заключается в объективизации бессознательных процессов. Как только используются рациональные методы исследования – попытка зафиксировать иррациональное в виде некоторого числового выражения – последнее ускользает или изменяется до неузнаваемости. Аналогичные проблемы стоят в области психологии цвета или психосемантики. Попытки вербализации основы живописи – цвета – через психо-эмоциональное состояние и изучение других функций мозга весьма проблематична. Предположение авторов, что в основе творческого процесса художника и обобщения картины мира являются ассоциации в прежнем опыте интересны, но требуют, безусловно, научного доказательства.

В книге «Сознательное и бессознательное в живописи» авторы предприняли попытку формирования представления о проявлениях подсознания как на основании метаанализа литературы, так и собственного опыта. Образовался творческий союз, состоящий из живописца-профессионала – члена-корреспондента РАХ, заслуженного художника России Н.Л. Цикулиной и опытного ученого, имеющего многосторонние знания (медицина, психосоматика, математика) – доктора медицинских наук, профессора А.Е. Цикулина. Это позволило весьма четко и ясно изложить сложнейшие вопросы психической деятельности человека и показать, каким образом художник творит, как он переносит свои мысли и чувства на холст. Книга претендует на обоснование отдельных аспектов методологии научного поиска в изучении бессознательного. К настоящему времени представлены лишь отдельные интересные идеи

изучения сознательного и бессознательного в искусстве. Так, попытка Р. Арнхейма (2012) разработать универсальные подходы к анализу живописи на основании феноменов психологии интересна, но в его теории заметно отсутствие профессиональной оценки живописного произведения.

Нужно отметить весьма тщательное цитирование литературы и первоисточников с указанием страниц. Оценка литературы весьма взвешенная и конструктивная.

Психоанализ творчества Пикассо, опирающийся на его биографию, является интересным и достоверным, если заметить, что заключения базируются в основном на воспоминаниях ближайшего окружения художника. При этом оценка личностных особенностей Пикассо достаточно взвешенная и объективная. Обращает на себя внимание осторожная и корректная оценка параллелей между его творчеством и наличием «комплексов». Авторы сознательно избегают трактовок и выводов, принятых в психоанализе Фрейда и аналитической психологии Юнга, касающихся «сомнительных символов», анализа сновидений и другой ненадежной информации. Можно отметить сдержанность оценок, особенно отказ от каких-либо обобщений, если исходные данные или их интерпретация вызывают сомнения.

Особый интерес представляют главы 1-я – «Художник и творческий процесс» и 6-я – «Активное воображение и бессознательное в формах», написанные Н.Л. Цикулиной. Изложенные в них результаты были представлены частично в книге «Дух времени и искусство» (2012), но в контексте новой монографии они удачно гармонируют с разделами, посвященными проявлениям бессознательного в живописи. В главе 2-й – «Научное знание и искусство» – мне хочется отметить четкое определение места методов научного поиска в изобразительном искусстве и выделение художественно-эмпирического, психологического, научного (математического) и психоаналитического подхода к анализу живописи. Несмотря на то что глава 3-я – «Сознательное в живописи» – не несет новой информации, она демонстрирует

широкому кругу читателей понимание великими художниками содержания творческого процесса и их представления о живописи. В 4-й главе – «Бессознательное в живописи» – в весьма доступной форме изложены элементарные знания о бессознательном. Однако наиболее интересным является психоанализ творчества Пикассо, как, впрочем, и глава 5-я, раскрывающая роль Пикассо в отображении духа времени в искусстве.

Наиболее сложные вопросы, а также философские замечания вынесены в приложение, которое не менее значимо, чем главы, посвященные сознательному и бессознательному в живописи. Комментарии, безусловно, рассчитаны на подготовленного читателя и содержат весьма интересные и оригинальные идеи о творчестве.

В представленной к рецензированию книге изложено как видение художником себя в творческом процессе, так и размышление о развитии современного искусства, точнее, его упадка. Я не разделяю столь пессимистической оценки, так как искусство отражает дух времени. Это общественное бессознательное поколений уходящих и будущих. Искусство не погибнет – оно изменит адекватно духу времени свои формы. Я считаю, что выражение Н.А. Бердяева (1914) о том, что Пикассо – это кризис в изобразительном искусстве, в настоящее время можно озвучить по-другому. Творчество Пикассо – это закономерное развитие живописи, которое было подвергнуто сильнейшему влиянию как коммерческих кругов, так и «союзов людей», формирующих развитие общественного сознания, на что еще ранее указывал И. Ильин.

Со времен Юнга о Пикассо и психологии его творчества написано немало работ и проведено много исследований. Но, как мне представляется, авторам удалось лишь на основании биографического метода, при отсутствии других возможностей анализа, получить надежные с научной точки зрения данные о наличии у художника психологических комплексов и показать их отражение в его творчестве.

Книга написана для широкого круга читателей. Нужно особо отметить четкость и простоту изложения сложнейших вопросов психологии и изобразительного искусства, что является неоспоримой заслугой авторов. Простота изложения свидетельствует о глубоком и взвешенном понимании поставленной в книге задачи. Кстати, работы Н. Цикулиной, особенно ее натюрморты, являются, на мой взгляд, уникальными и имеются у многих коллекционеров в Твери и за пределами России. Последний период творчества – «Спиритуализм» – является интересным, но требующим развернутого теоретического обоснования. Нужно подчеркнуть, что немногие из художников способны к рациональному обобщению своего творчества. С моей точки зрения, ученого с большим опытом, книги Н. Цикулиной «Дух времени и искусства» и «Сознательное и бессознательное в живописи» являются событием в культурной жизни России. Нужно отдать должное и логичному с методологической точки зрения построению книги, являющейся заслугой профессора А. Цикулина – талантливого ученого, моего ученика, обладающего широкой эрудицией и безупречной научной репутацией, а главное, глубокими знаниями творческого процесса художника изнутри. Это позволяет оценить предложенную книгу как исключительно полезную и своевременную.

В книге, безусловно, как и в любой научной работе, присутствует область для дискуссии. Авторам удалось уменьшить ее, благодаря адекватному анализу материала и избегания необоснованных выводов, легковесных заключений, которые постоянно присутствуют в литературе, посвященной бессознательному. В целом оценка книги весьма позитивная. Мне хочется пожелать авторам дальнейшей разработки поднятой в книге проблемы бессознательного в живописи и успехов в творчестве.

*Заслуженный деятель науки РФ,
доктор медицинских наук, профессор В.С. Волков
Тверь, июль 2015 г.^[1]*

Введение

Предложенная книга является обобщением работ, посвященных проблеме сознательного и бессознательного в живописи на основании собственных представлений и метаанализа литературных сведений. В нашу задачу не входило последовательное академическое изложение проявлений сознательного и бессознательного в изобразительном искусстве. Авторы делали акценты на наиболее важных проявлениях психической деятельности художника.

Со времен К. Юнга не публиковалось значительных исследований, в которых была бы сделана попытка анализа сознательного и бессознательного художника и отражение их в живописном произведении. К. Юнг сделал первый шаг в этом направлении и сумел превосходно, с точки зрения науки своего времени, остановиться на анализе творчества Пикассо. Он, благодаря глубоким знаниям в культурологии, гениально показал влияние общественного бессознательного на художественное творчество. Однако отсутствие надежных методов изучения психики и недостаток знаний, связанный с тем, что психология и психиатрия в то время находилась лишь в периоде становления, обусловило лишь односторонний подход к анализу творчества Пикассо. При этом Юнг не располагал сведениями о личностных особенностях художника и описаниями его жизненного пути, что не позволило ему взглянуть на эту проблему с многосторонних позиций. В предлагаемой книге авторы сделали попытку рассмотреть творчество художника с помощью психоанализа. Разумеется, в силу недостаточного развития учения о бессознательном многие положения и выводы носят в известной степени эвристический характер. Авторы использовали биографический метод сбора «анамне-

за» и реконструировали личностные особенности художника на основании анализа воспоминаний людей, непосредственно живших вместе с Пикассо или знавших его достаточно хорошо.

Отсутствие непосредственного контакта с художником, без сомнения, составляет большие трудности в правильности интерпретации данных. Это может привести к дискуссии, в которой мы готовы участвовать.

В связи с этим необходимо заметить следующее. Анализируя психику человека, жившего сто лет назад, трудно быть объективным, даже опираясь на проверенные факты биографии, а тем более на противоречивые воспоминания знавших его лиц и друзей. Наиболее ценная информация имеется в дневниках и воспоминаниях человека, хотя они «выравниваются и ретушируются» при редактировании, так как людям свойственно показать себя с лучшей стороны. Нужно заметить, что дух времени и нравственные ценности сегодня существенно отличаются от таковых во времена Ван Гога, Матисса, Пикассо.

В книге обсуждаются некоторые аспекты процесса восприятия и понимание произведения зрителем, его мировоззрения и мироощущения, насколько произведение резонансно его психическому и эмоциональному состоянию.

Большое внимание уделяется особенностям сознательного и бессознательного художника во время творчества. Рассматривается отношение и понимание выдающимися художниками процесса создания живописного произведения. При этом используются воспоминания и труды Леонардо да Винчи, П. Пикассо, В. Кандинского.

Обладая достаточно большим опытом в проведении научных исследований, авторы решили по возможности просто и понятно изложить рассматриваемые вопросы. Для этих целей использована по возможности минимальная профессиональная лексика и сравнительно «бедный» с научной точки зрения язык, чтобы обсуждаемый материал мог составить дискуссию

для широкой аудитории. Мы понимаем, что рассуждения и пояснения многих понятий занимают много времени и места в изложении. Поэтому подробное изложение некоторых вопросов вынесено в приложение. Естественно, что с позиций специалиста в конкретной области многие моменты могут показаться неоднозначными, но к сожалению, это естественные издержки популяризации научного знания.

В основе нашего исследования личностных особенностей Пикассо и проявления его сознательного и бессознательного в творчестве лежит анализ литературы, главным образом высказываний самого художника и воспоминаний близко знавших его лиц.

Нами использованы мемуары любовниц мастера – Ф. Оливье, Ф. Жило, а также внучки – М. Пикассо и его друзей – Х. Сабартеса, фотографа и художника Брассай (Дьюл Халас) и коллекционеров А. Воллара, Х. Беггруена, Г. Стайн.

Меньший приоритет мы отдавали литературным и научным трудам лиц, которые непосредственно контактировали с «окружением» Пикассо и опирались в своих книгах на их воспоминания или устные рассказы. К таким источникам отнесены книга внука по линии М.Т. Вальтер – О. Вилдмайер-Пикассо, основанная на рассказах бабушки и отдельных родственников, а также труд Анри Жиделя, использующего воспоминания любовницы Пикассо Ж. Лапорт.

Среди научной литературы мы выделили анализ творчества Пикассо психологом и психиатром К. Юнгом, а также статьи двух известных русских философов – Н. Бердяева и С. Булгакова и изучение творчества художника, предпринятый Н.А. Дмитриевой.

Широко использована историко-художественная литература наиболее известных специалистов в вопросах изучения биографии и творчества Пикассо. Это прежде всего книги – К. Рохас, А. Жидель, Н. Мейлер, Р. Пенроуз. Поскольку многие факты из биографии художника известны хорошо, мы нередко

опускали цитирование из приведенных выше источников и использовали ссылки лишь в необходимых случаях.

Нужно отметить чрезвычайно высокий уровень переводов некоторых изданий на русский язык, о чем свидетельствует сравнение нами оригинальных переложений книг на немецкий язык. Поэтому мы с большим удовольствием прибегали к цитированию переводов, выполненных отечественными специалистами. Для возможности проверки приведенных данных, изложенных в книгах, мы указывали, как правило, конкретные страницы их размещения.

Мы пытались опираться на надежные данные мемуаров, хотя и понимаем, что сведения и их интерпретация часто субъективны, – люди не всегда искренне описывают свои воспоминания о Пикассо. Из мемуаров часто вымарываются неприглядные стороны жизни и поступки, как бы приглаживается свой и чужой портрет. В частности, в воспоминаниях Сабартеса, изданных при жизни Пикассо, биография художника значительно изменена и «приглажена». Воспоминания Р. Пенроуза (был лично знаком с художником), несмотря на подробное изложение, многие «скользкие», но доказанные факты не приводятся вовсе. В мемуарах Воллара, что было для нас неожиданным, даже описаниям работ Пикассо, не говоря о его биографии, отводится всего несколько разрозненных страниц текста. Более расширенную информацию о жизни Пикассо приводит Берггруен (1999), но практически без своих личных оценок и анализа. Следует признать, что из многих субъективных суждений могут вырисовываться все же контуры биографии и подходы к ее анализу.

Личность человека многомерна в смысле сложности и восприятия ее другими людьми. Один и тот же человек воспринимается посторонними и даже близкими совершенно по-разному – он производит на них различное впечатление. В зависимости от особенностей контакта могут складываться самые разноречивые представления. Межличностные отноше-

ния и обиды людей так же влияют на их оценку. В этой связи мы хотели бы отметить слишком откровенные воспоминания Ф. Оливье, Ф. Жило и особенно внучки – М. Пикассо. Весьма субъективные и нелицеприятные воспоминания М. Пикассо вышли уже после кончины ее деда.

Даже если получена сравнительно достоверная информация, то ее анализ нередко приводит «в серую зону субъективных оценок». Только в точных науках возможно почти однозначное суждение. В психологии и психиатрии анализ настолько вариабелен, что, опираясь на одни и те же «объективные факты», выводы можно сделать прямо противоположные.

Среди наиболее важных отечественных изданий, посвященных научному анализу творчества Пикассо, мы использовали работу Н. Дмитриевой «Пикассо» (1971). Несмотря на односторонность, связанную с отсутствием в то время доступной литературы, посвященной биографии художника, а также с ограничениями по цензурным соображениям, эта книга является до настоящего времени наиболее полным и объективным анализом творчества мастера.

В последние годы наметились значительные успехи психологии и психиатрии и появились новые методы диагностики (проективные тесты, позитрон-эмиссионная томография и др.). Однако до сих пор не выработаны единые, адекватные методологические подходы к оценке бессознательного человека. В предлагаемой книге авторы сделали попытку изложить свое видение проблемы изучения сознательного и бессознательного в живописи, опираясь на строгий методологический подход в научном поиске.

Глава 1-я «Художник и творческий процесс», а также глава 6-я «Активное воображение и бессознательное в формах» написаны Н.Л. Цикулиной. Остальные главы и разделы являются итогом ее совместной работы с А.Е. Цикулиным.

Мы представляем сложность поставленной перед нами задачи и надеемся, что наше мнение будет интересно читателям.

Глава 1. Художник и творческий процесс

Художник

Художник – это человек с повышенными способностями к творчеству. Воображение и фантазия играют главенствующую роль. Художниками рождаются. Любой человек изначально несет в себе комплекс способностей к творческой деятельности, однако не все люди становятся художниками. Если имеются способности и возможности учиться рисованию и живописи, то человек, как правило, реализует свое предназначение.

Художник – это название профессии, связанной с различными видами искусства. Творец – более общее понятие эффективной, социально значимой деятельности человека, который создал нечто необычное, способное изменить наше представление о мире. Эта деятельность может касаться любого вида труда. Когда мы говорим о художнике, чаще всего подразумеваем человека, занимающегося изобразительным искусством, хотя и писателя, и музыканта также можно назвать художниками.

Художник отличается от окружающих людей тем, что он несколько иначе воспринимает жизнь. У него в отличие от других есть потребность выражать увиденное в различных формах и материалах.

Если рассматривать слово «художник» как профессию, то им может стать любой человек, но с большой оговоркой, потому что для этого нужны способности. Научить ремеслу человека без таланта можно, но это будет плохой художник, даже если обучение будет длиться достаточно долго. Если человек не имеет способностей, то, как и в любом виде деятельности, результат будет плачевный. Нужно не только необычным обра-

зом видеть мир, но и уметь отображать его в красках, музыке, литературе. Художник должен обладать определенными психо-физиологическими особенностями. Если взять, например, двух разных людей – одного человека, который может передавать окружающий мир в каких-то необычных красках, пусть в реализме, и второго человека, который просто от природы своей не способен отображать мир в каких-то элементарных формах. На обучение мастерству рисовальщика и художника потребуется примерно 10 лет. При этом первый разовьется в прекрасного профессионала, выражающего свои мысли на основе высокого мастерства, второй же человек, несмотря на учебу, будет все равно рисовать окружающий мир на уровне десятилетнего ребенка – он не сможет развиваться.

Часто спрашивают, вижу ли я мир каким-то особым образом. Ответить на этот вопрос довольно сложно, потому что мы видим примерно одинаково в силу нашей физиологии. Однако так называемое «видение мира» в процессе развития и обучения человека в качестве художника несколько меняется и обогащается и становится специфическим. Опыт показывает: чем больше человек знает, тем он больше видит. Значит, соответственно художник, когда он развивается в профессионала-творца, начинает несколько иначе воспринимать мир. Через знание того, как строится перспектива, как идет построение каждого предмета, его внутреннего каркаса и его внешней оболочки через пропорции, объем, влияние света и цвета, рефлексов окружающей среды происходит претворение идеи. Это все откладывается у человека во время обучения в длительной памяти и таким образом изменяется видение. Когда я смотрю на предмет, я уже вижу его иначе, чем человек, который не знает основ ремесла художника, а подхожу к анализу как профессионал и замечаю многие тонкости, чтобы перенести этот предмет на бумагу, холст. Глазами в воображении я рисую очертания увиденного, заштриховываю тени, леплю или уплощаю форму по своему усмотрению.

Несколько слов о личности художника. Часто в фильмах, литературе этих людей изображают как богемных. Я могу лишь частично согласиться с таким подходом, так как знаю много коммерчески одаренных, успешных художников, хорошо продающих свои работы. И в то же время существуют яркие, талантливые художники, много работающие и еле сводящие в финансовом отношении концы с концами. Художник – это чаще всего обыкновенный человек, а все люди разные – с различными способностями и возможностями. Есть художники, стремительно сделавшие карьеру не всегда честно. Среди них есть люди деловые и не деловые – бессребреники. Пример успешного и талатливого художника – Рубенс, при жизни заработавший огромное состояние. Противоположность ему – Ван Гог, живший и умерший в бедности, но вошедший также в историю искусства своими гениальными произведениями.

Я не вполне согласна с широко распространенным мнением, что в художнике как бы живут две личности – один простой человек, другой – творец. При этом второй подчиняет творчеству всю жизнь первого, обрекая его на нищенское существование во имя искусства. На мой взгляд, художник, как любой нормальный человек, живет обыкновенной жизнью. Просто есть разные художники. Есть такие, которые полностью отдают себя своему творчеству, у которых нет времени на семью, на детей и не на что-либо мелкое, материальное, и они работают целыми днями, охваченные стремлением воплощения идеи. Другие творят периодами. Время от времени на них находит вдохновение, желание работать. Потом они снова возвращаются к житейским, бытовым делам и какой-то период могут не писать, занимаясь текущими проблемами. Вся жизнь художника полностью отражается в его творчестве. Если художник карьерист и несмотря на то, что он может обладает большим творческим потенциалом и способен обеспечивать семью, имея заказы и зарабатывать большие деньги, его искусство будет нередко носить характер так называемой салонности. Об этом знают и художники, и искусствоведы.

У художника-бессребренника, погруженного в свою работу, чаще всего будут произведения тонкие, изысканные, глубокие, искренние и правдивые – без налета магазинного салона и желания угодить зрителю.

А основная его задача – чтобы работа нравилась ему самому и коллегам.

Художники, как и все люди, разные. Они могут быть добродетельными и злобными – все зависит от человека. Насколько отражается жизнедеятельность самого художника в его произведениях, можно проанализировать. Другой вопрос, может ли аморальный человек, бомж, алкоголик создать выдающиеся произведения? Жизнь показывает – может. И аморально ведущие себя художники способны создавать интересные произведения. Дело в том, что нет абсолютно плохих или хороших людей. Так же и художник, выражая свой мир, свое видение, одновременно неосознанно и непонятно какими путями отражает архетипы и идеи общества, которые в любом человеке могут пробуждать доброе начало. Художника нужно оценивать по работам, которые он создал.

Многие люди вне художественной среды считают, что художники действительно несколько иначе себя ведут и являются «несколько психически особенными». Мне очень трудно посмотреть на себя со стороны, так как я по-другому все воспринимаю, будучи в этой профессии. Мое мнение – художники, как и все, являются совершенно нормальными людьми, а психически нездоровые есть в любой профессии. Поведение художника может несколько отличаться от жизни людей каких-то бытовых профессий. Но это чисто внешнее впечатление не говорит о каких-либо психических заболеваниях – неврологических или истерических. Некоторые психиатры, к примеру К. Юнг (2003), рассматривали создание произведения как «кратковременный невроз». Я с этим категорически не согласна. Я считаю, что творческая деятельность и кратковременное заболевание «души» – вещи несовместные.

Зарождение идеи, ее развитие и осуществление я не стала бы относить к болезненному состоянию. К состоянию, близкому к стрессу, возбуждению, мобилизации всех духовных сил – да, но не к кратковременной болезни.

Другое дело, может возникнуть депрессия, если художника преследуют творческие неудачи, и дело даже не в том, принимает его творчество публика или нет. Мнение искусствоведов и товарищей по цеху играет существенную, но не решающую роль. Именно отсутствие гармонии между художником и его произведением может вызывать депрессивные реакции. Художник должен делать только то, что считает нужным, не смотря ни на что. Но необходимо все же признать, что мнение публики и особенно профессионалов может стимулировать или замедлить, но не остановить творческий процесс. Конечно, в какой-то степени мнение зрителя влияет на художника, и возможно, он что-то учитывает в своих работах.

Если картины вызывают широкий интерес в профессиональной среде и сопровождаются критикой, то есть остаются замеченными, то у меня это всегда вызывает удовлетворение. Утверждение, что художник творит для людей, является относительным. Конечно, он делает работы в первую очередь для себя в том смысле, что он хочет выразить свою идею или посмотреть, как будет работа касаться именно его. Но когда она завершена, безусловно, наибольшее удовлетворение художник получает, если его работы кому-то нужны и приобретаются или дарятся. Он очень доволен, что эти работы могут жить дальше, то есть созерцаться другими людьми.

Несколько слов о художнике и окружающих его близких людях. Художник нуждается в поддержке близких, и конечно, к нему нужно относиться иначе, чем к другим людям: желательна особое внимание окружающих. В отличие от других профессий, которым человек каждый день уделяет определенное количество времени, художник в любой сфере искусства (балет, театр и т. д.) занят постоянно. У него происходит непре-

рывно обдумывание, осмысление, зарождение и продвижение своей идеи. Этот процесс безусловно бесконечен, он идет и днем и ночью, утром и вечером и не имеет ни начала ни конца. Поэтому человек постоянно в своих мыслях и переключиться ему очень трудно – как плыть против течения. Бороться за осмысление своей идеи и в то же время вести домашние дела, делать какие-то закупки, думать о детях, близких – это все отвлекает, нервирует и может раздражать человека и травмировать психически. В период интенсивной работы творческое начало иногда даже вытесняет семейное на второй план, но это бывает не так часто. У художников по-разному складывается их личная жизнь. Некоторые живут спокойно и счастливо, имеют нормальные семейные отношения, другие проходят свой путь в одиночестве. Художник в отличие от простого человека более чувствителен, воспринимает все обостренно и потом переносит это на свое творчество. Он, отражая свой мир, свое видение, одновременно неосознанно и непонятно какими путями выражает архетипы и идеи общества, «носящиеся в воздухе» в данный момент.

Художник может лишь относительно регулировать творческий процесс – это зависит от степени его способностей, таланта и профессиональной подготовки, но бывают и неожиданные проявления подсознания. Приведу пример из собственного опыта. При написании картины «Георгий Победоносец» (2010) мной была проведена большая предварительная работа и ее продумывание в деталях. Однако по завершении произведения в картине проявился скрытый от меня смысл, который был не виден в процессе ее создания – внутренняя активность при внешней пассивности. Помимо моей воли и сознания в ней явился сложный, как бы двойственный образ Георгия Победоносца в его борьбе против зла. В данном случае мое подсознание внесло в произведение главную психоэмоциональную и идейную составляющую.

Несколько слов о взаимоотношениях произведения с создавшим его автором. Картина – это часть художника и в

то же время это определенный этап его жизни. Законченное произведение живет потом самостоятельно независимо от того, что заложил в него творец, и поэтому спустя несколько лет можно увидеть в картине нечто иное. Даже сам художник может найти в произведении то, о чем он даже не думал и не стремился выразить – картина все равно несет то, что в нее заложено Духом. Просто здесь идет процесс сознательный и бессознательный. Результат работы подсознания в картине может потом прочитываться другими поколениями несколько иначе.

Творец и слава – это сложная тема для обсуждения. С одной стороны, каждому художнику хочется иметь славу и признание, с другой стороны, слава и признание мешают раскрытию собственного «Я» в работе, потому что подводят какой-то итог и не стимулируют развитие. Но, безусловно, понимание, интерес окружающих нужны художнику. Если человек не имеет признания, он постоянно сомневается: а правильно и нужно ли то, что он делает?

Любой художник стремится быть признанным, говорит он об этом или нет. По крайней мере, он желает получить оценку и похвалу своему творчеству. Он страдает от того, что его картины не нравятся или подвергаются критике – об этом нужно сказать честно. Но каждый из художников надеется, что когда-нибудь его поймут и оценят, пусть не сейчас, а позже, может быть не при жизни. Не всем дано быть признанным, а если и дано, то встает вопрос, кто признал его – публика, коллеги, коллекционеры, искусствоведы. Никто из перечисленных не может дать точный ответ, станет ли художник явлением в искусстве. На этот вопрос может ответить только время. Последнее – это не только протяженность, но и дух всего человечества. Произведение, соответствующее духу времени, становится бессмертным. Великий философ И. Ильин указывал, что художник не должен думать об успехе и славе, потому что *«успех есть почти всегда успех у толпы, а у толпы*

мало духа и еще меньше вкуса. А слава прельщает только тех, кто никогда не заглядывал за ее кулисы и не догадался еще, что она составляет нередко монополию профессиональных «славоделателей». Славу свою художник должен встречать с тревогою, ибо незаслуженная слава есть ложь, а заслуженная слава должна быть проверена смертью прославившегося. Ибо человеческий приговор – суетен, а Божий приговор произносится лишь по смерти. Надо признать, что сила суждения и компетентность, необходимые для истинного «признания», присущи лишь очень немногим людям; что на свете есть слепое и бестолковое признание, легкомысленное и безответственное восхваление... продажная критика и оплаченный успех. Надо понять, что в современном обществе есть множество тайных союзов – религиозных и национальных, политических партий, полуполитических клубов, члены которых при всяких обстоятельствах поддерживают друг друга; восхваляют и выдвигают «своих» и замалчивают или поносят «чужих» (Ильин И., 2007, с. 172). В настоящее время, к сожалению, это остается актуальным. Нередко я вижу отдельных художников, чуть ли не каждую неделю открывающих выставки по всей России, продающих и дарящих свои произведения музеям любого масштаба, список регалий и наград которых требует нескольких страниц. Я всегда задаю себе вопрос: а когда они работают, думают над своими произведениями? Процесс творчества требует вдохновения, времени, а не суеты.

Художник с самого начала должен примириться с идеей возможного неуспеха или провала у публики; он должен быть готов к тому, что он не встретит понимания и справедливой оценки, что творчество не даст ему дохода... он должен спокойно, без робости идти своей дорогой. Искусство не есть промысел, оно есть служение, ориентирующегося по внутренним требованиям, по духовным звездам. И художник, мало зарабатывающий, непонятый или отвергнутый – должен спокойно и достойно идти своей дорогой (Ильин И., 2007, с. 88).

Творческий процесс

Творчество – это процесс духовного самовыражения в оригинальных произведениях, еще никем не сделанных. Основной задачей творчества является выражение через свои собственные представления общечеловеческих временных и надвременных морально-чувственных потребностей: продумать, сделать и показать другим. Конечная цель творчества – создание духовного продукта, одновременно индивидуального и в то же время общественно значимого, который поднимает нас к миру высшего совершенства, не имеющего пространства и времени.

Творчество – деятельность, порождающая нечто качественно новое и отличающаяся неповторимостью, оригинальностью и общественно исторической уникальностью. Творчество специфично для человека, то есть всегда предполагает творца, субъекта творческой деятельности. Это работа, психологический процесс, результатом которого является создание новых материальных и духовных ценностей. Творчество – одно из самых активных проявлений человеческой свободы.

Каковы критерии творческого процесса? Когда можно сказать, что художественное произведение получилось? Во-первых, это мнение самого художника и удовлетворенность созданной им картиной, во-вторых, профессиональная оценка коллег и искусствоведов, а также признание значимости работы у зрителя, публики, журналистов. Какая из этих оценок более значима для самого художника? В чем критерий этих оценок? Где разница между личным вкладом и новым опытом?

Практически во всех словарях «творчество» трактуется как описание жизнедеятельности человека, работу которого общество признало социально желательной. Неоднозначность характеристики творчества – суть его природы. Как видно, большинство определений рассматривает этот процесс как деятельность, а при использовании термина «творчество» подра-

зумеается продукт. То есть творчество понимается как процесс создания произведения, которое требует признания. Однако, как показывает практика, творчество – это всегда выход художника за рамки системы и существующих представлений.

В результате творчества возникает произведение. Оно живет своей собственной жизнью в виде сгустка энергии и направлено на духовное потребление другими людьми. Если произведение по какой-то причине не находит признания у зрителей, его энергия уходит туда, откуда она пришла, – в непознаваемое.

По моему мнению, анализ творчества является весьма трудной и вряд ли разрешимой когда-либо задачей. Рассмотрение этого процесса при всей сложности проблемы может быть все же полезным, так как дает приблизительные ориентиры к последующим исследованиям.

Художник стоит в центре творческого процесса, а продуктом его деятельности становится картина или другое произведение в широком понимании. В творческом процессе отправная точка – это идея, которая может возникать из внутреннего мира или из внешнего впечатления. Идеи приходят по-разному. Иногда спонтанно, но несут в себе совокупность переживаний, размышлений на определенную тему. Рождение идеи может произойти и постепенно при обдумывании какого-то проекта. Спонтанные идеи чаще всего бывают наиболее интересными, потому что они вызываются цепочкой разных впечатлений. Например, однажды я увидела собаку, больную, пораненную, которая бежала в грязную погоду по дороге. Возникли ассоциации с Россией А.К. Саврасова, В.Г. Перова. Почему? Потому что в нас есть тяга к разрушению и равнодушие к чужой беде. Дополнительными усилениями впечатления была плохая погода, грязь, мокрый снег – все в серых тонах, что дало в совокупности общее впечатление безысходности и страдания. Это было как выход идеи, таившейся глубокого в недрах подсознания, а изображение идет уже сложными этапами позже.

Замысел необходимо быстро запомнить, зафиксировать, особенно отношение, чувства – поэтому используется носитель – «мятая форма». С ее помощью можно на сознательном и подсознательном уровне «сфотографировать» эти ощущения. В последующем с «натуры» образно пишется картина. При этом сознательная работа сочетается с бессознательным преобразованием формы. Следует отметить, что этюды иногда бывают лучше картины, так как в них в большей степени выражается бессознательная игра и гармония чувств. Происходит выплеск эмоций, которые в большой картине повторить невозможно.

Нельзя заранее знать, что получится. Представить себе приблизительно – можно. Чаще всего это происходит, когда я отталкиваюсь от реального мира, например просто от поставленного натюрморта. Я могу себе представить его воплощение, более-менее спрогнозировать результат работы, но на сто процентов – невозможно никогда, так как процесс сложный и не вполне просматриваемый до завершения. Если я иду от реальности, то можно часто предвидеть конечный результат.

Если художник пытается осмыслить постановку задачи в картине и продумать ее перед началом работы, то творческий процесс может не сложиться и конечная цель не всегда может быть достигнута. Произведение получится органично и мастерски сделанным, но бездуховным – от него не будет идти энергетика, и эмоции художника не лягут на холст. Даже продуманная идея должна в какой-то момент дать волю бессознательному творческому порыву. Иногда художники после серии эскизов не находят решения, так как работа «не живет». И в какой-то момент невидимая сила, овладев мастером, заставляет его в произведение вдохнуть силу жизни. Как указывал К. Юнг (2003, с. 79), в глубине подсознания таившийся в недрах его автономный комплекс помимо воли художника мобилизует творческие возможности и, преодолевая все на своем пути, приводит в движение все творческие силы мастера, прорываясь наружу, реализует себя в произведении. Художник передает на

холсте свои мысли, переживания в виде образов, увиденных ранее, эмоций из своего бессознательного помимо своей воли.

Анализ своего произведения в значительной мере определяется «актуальным состоянием художника» – нравится работа или не нравится. Но очень часто картина, которая сегодня устраивает автора, спустя недели воспринимается им как неудача, что приводит часто к многочисленным переписываниям, перерабатываниям в поисках гармонии.

Леонардо да Винчи в своих рукописях гениального провел анализ построения произведений искусства и процесса их творения. В своих трудах он превосходно описал основные принципы построения композиции и создания картин и скульптур. Безусловно, не все можно выразить словами – часть информации, так называемые приемы, можно не столько описать, сколько показать ученикам. Это не поддается рациональному осмыслению.

Работа удалась, когда в ней присутствует совокупность переданного впечатления и ощущения от внешнего мира плюс выражение идеи, заложенной в картине. В первую очередь я оцениваю ее для себя сама, не ориентируясь на зрителя. Потому что зритель может иметь совершенно другие представления о жизни и о впечатлении от нее, чем я. Поэтому необходимо опираться на свое мнение и только во вторую очередь – уже на реакцию зрителей. Решающим фактором является авторская оценка, так как я ставлю задачу, ее реализую и вижу итог ее выполнения. Насколько удачная или неудачная работа, зависит от того, как сильно поражает меня то, что я рисую. Чем больше что-то меня затрагивает, тем глубже и острее я сопереживаю. Возникновение идеи идет в основном от реального мира, и чем я сильнее восхищаюсь каким-то моментом, тем более удачной получается работа. Это четко взаимосвязано.

Копию картины лучше оригинала сделать очень трудно – почти никогда не удастся. Не только потому, что художник держится в определенных рамках, – нужно написать работу, похожую на

оригинал. Здесь элемент творчества практически отсутствует. Творчество – это духовный человеческий процесс, и он бывает в разной степени выражен даже в копировании картин. Человек в отличие от фотоаппарата все равно переносит свое впечатление на носитель, например, холст, бумагу, используя различные материалы и приемы. При выполнении заказа, напротив, возможно изображать что-либо творчески – отражая окружающий мир и впечатления о нем в произведении искусства.

Как соотносится вдохновение и творчество? Считается, чтобы работа получилась удачной, художника должно посетить вдохновение. Я считаю, что вдохновение – это красивое название эмоционального состояния. Есть много художников и людей искусства, которые отрицают вдохновение как таковое и считают это выдумкой. Периоды вдохновения я переживала еще в художественной школе, когда я рисовала долго. В процессе длительной работы – трех-четырёх часов непрерывного труда – меня охватывало эйфорическое состояние, ощущение того, что все удачно получается. Это помогало рисовать дальше, но к сожалению не значило, что картина получалась действительно удачной. По прошествии какого-то времени оказывалось, что она не настолько хороша, как мне казалось раньше. Вдохновение – это иллюзорное, приятное возвышенное состояние, которое сопровождает творчество.

В творческом процессе главное место, вне всякого сомнения, принадлежит личности художника, которая безусловно влияет на его произведение и присутствует в картине обязательно. Потому что художник посредством своих рук воспроизводит идею, родившуюся в нем, и соответственно, произведение в итоге несет его энергию. Яркий пример – «Мона Лиза» Леонардо да Винчи. В нее была вложена колоссальная энергия художника, и эта картина живет своей жизнью и отдает сгусток энергии зрителю уже много столетий. Духовная область деятельности человека, называемая творчеством, очень сложная и никогда не будет до конца разгадана. Произведение

обязательно несет психологические особенности художника, а также энергетику так называемого невидимого – подсознательного. И непознанные сегодня символы будут прочитаны в картине спустя многие годы. Творческий процесс – это способ передачи информации последующим поколениям.

Завершенное произведение живет самостоятельной жизнью. Художник вкладывает в работу свои мысли, чувства, энергию духа, и они переходят к зрителю. Есть произведения искусства, которые погибают в пожарах или разрушаются на чердаках. Их никогда не видел зритель, но внесенная художником энергия не может никуда исчезнуть. Она, безусловно, уходит туда, откуда пришла, и художник является для нее лишь проводником.

Искусство существует как продукт человеческого духовного труда, и в то же время оно отражает вечное и временное, оно двухфункционально. В творце заложены общечеловеческие качества, которые проявляются в его произведении. Одновременно с этим идет индивидуальное перерабатывание художником внешних впечатлений современного мира. Причем часто совершенно независимо от его воли. Поэтому в разных местах земли люди могут делать очень похожие произведения искусства как по идее, так и по исполнению. Они перекликаются, выражая эпоху и время, и удивляют потом зрителя через столетия. По картине, отражающей дух времени, искусствоведы могут определить, когда было написано произведение.

В процессе создания картины я иногда ловлю себя на мысли, что выходящее из-под моей кисти произведение способно влиять на меня и ход творческого процесса. Время от времени получаются довольно странные результаты, возможно, это проявление подсознания. Иногда, когда я хочу сделать доброе лицо, оно неожиданно получается злобным. Если я вижу, что в моем произведении начинает просвечивать зло, я убираю его и переделываю работу. Когда картина начинает действовать на меня в нежелательных эмоциях, я начинаю с ней своеоб-

разную борьбу и изменяю ее. Нередко я это вижу и чувствую сама, иногда это замечают другие и говорят мне, что в картине проявилось то или иное.

Бывает, что перелом в творческом процессе можно вызвать непосредственно усилием воли. Например, если работа получается не совсем как предполагалось, в некоторых случаях удается переломить этот сложный процесс и перевести его в русло удачи. Случается и так, что задуманное не нашло воплощения и откладывается. Позже, когда точнее осознается идея, работа переделывается, и получается более удачный вариант. И так может быть от двух-трех до десяти раз, пока не получится более сбалансированная картина. Таким образом постепенно идет движение к удачному произведению. Профессионалу легче реализовать свою идею. Чем выше квалификация художника, тем проще происходит воплощение идеи непосредственно в произведение.

У меня имеется полное слияние с тем, что я делаю. То, что я в себе чувствую и переношу на холст, – это единое целое. Когда я работаю и часто бываю недовольной сделанным, тогда нарушается единство между мной и произведением, что нередко ведет к процессу так называемых творческих мук.

Существует ли связь между художником и его творением? На этот казалось бы, простой вопрос нет убедительного ответа. После создания произведение уже не зависит от творца и начинает существовать самостоятельно. Например, как решенная задача в математике. В теореме трудно уловить чувства автора, хотя специалисты, особенно его современники, могут заметить, что в ней математик использовал присущий ему стиль работы. В изобразительном искусстве все обстоит намного сложнее и является предметом анализа и спекуляций. В картине художник отражает свой внутренний мир – сознательный и бессознательный. Картина, как родившийся ребенок, похожа на создателей, но живет обособленно. Процесс творчества не всегда оканчивается после написания произведения. Но как родители, воспитывающие ребенка, художник может внести

частично ясность в свое произведения и уже после его окончания, если найдет оригинальные мысли к описанию идеи и будет переписывать ее.

Между художником и произведением существует тесная зависимость не только в момент написания картины. Причем она обоюдная – картина может влиять на творца, вызывая у него внезапные идеи, а также новые мысли и затем последующую переработку.

Внутренняя неудовлетворенность творца – это незавершенность творческого процесса. Нет резонанса между картиной и душой – произведение «не греет». Но даже спустя месяцы художник, взглянув на работу по-другому, начинает ее переписывать, так как за это время что-то произошло в его душе. Процесс творчества может быть не всегда завершен, хотя произведение создано, – он как бы растянут во времени и весьма значительно.

Любое произведение несет информацию для потомков, по крайней мере, двух типов. Сведения об обществе и среде, окружающей творца, и главное – о личности художника, его чувствах, взглядах на человеческие ценности. Впечатления об окружающем мире, изображенном в картине, более-менее доступны зрителю. Заслуживают внимания традиции, быт, одежда и др., изображенные на холсте. Однако информация о личности художника является предметом для спекуляций психоаналитиков. Иногда она настолько противоречива, что только люди, хорошо знавшие художника, могут пролить хоть какой-то свет в своих воспоминаниях о творце, который делился с ними мыслями в процессе создания картины.

Сложность анализа творческого процесса состоит в том, что можно выделить отдельные проявления, но невозможно охватить весь процесс в целом. Даже отдельные стороны можно трактовать неоднозначно. Психология, как и психиатрия, даже сейчас лишь с большим допущением является наукой. Только в последние десятилетия появились надежные методы оценки сознательной деятельности человека. Подсознательные

процессы изучены крайне мало. Поэтому концепции, посвященные психологии творчества, в известной мере являются лишь субъективным мнением исследователя.

Процесс творчества – это черный ящик. То, что там происходит, – загадка. Этот ящик можно потрогать, послушать – услышать там шорохи и интерпретировать их – каждый по-своему. Мы имеем возможность общаться с художником как с личностью, попытаться составить его психологический портрет, услышать его мнение о творчестве. Но это не дает ответа на вопрос – почему он так творит. Даже личность художника не всегда улавливается в его картинах. Например, если автор является представителем широко распространенного направления в живописи или относится к группе художников, работающих в одной технике. Иногда работы напоминают произведения больного человека, но это не означает, что в действительности имеются психические нарушения. В определенных границах мы можем судить о характере художника, его состоянии. Но это не открывает завесу – как и почему он создал свое произведение именно так.

Жизнь в обществе, в конкретную эпоху безусловно накладывает отпечаток на творчество художника. Трудно представить себе кубизм в эпоху Возрождения. Способность творить ярко, то есть работать не как все, является генетической особенностью, проявляющейся в особом складе подсознания и сознания, необычном видении мира и в меньшей степени стечением обстоятельств.

Творчество – сложный процесс, так как художник старается достигнуть совершенства, что в принципе невозможно. Поэтому некоторая неудовлетворенность у него должна быть, даже в произведениях, которые считаются удачными и нравятся критикам. Весьма сложный вопрос – в какой степени и каким образом художник управляет творческим процессом. Вероятно, важную роль здесь все же играет план произведения в подсознании.

Иногда у меня складывается впечатление, что творческий процесс не всегда находится под моим контролем. Но я все же

не придерживаюсь полностью мнения К. Юнга, что «автономный комплекс» или идея произведения на подсознательном уровне полностью контролирует мое творчество.

Нужно все же признать, что Юнг высказал наиболее взвешенно представление о творчестве художника. Несколько цитат из его концепции.

«Практический анализ психики творческих личностей вновь и вновь демонстрирует, насколько силен и в то же время насколько своенравен и своеволен вырывающийся из бессознательного импульс художественного творчества... Нерожденное произведение в душе художника представляет собой стихийную силу, прокладывающую себе дорогу или титанически и насильственно, или с той непревзойденной хитростью, с какой умеет добиваться своих целей природа, не беря в расчет личное благо или горе человека – носителей творческого начала, которое живет и произрастает в человеке, словно дерево в почве, забирая из нее нужные ему соки. Поэтому уместно было бы представлять себе процесс творческого созидания вроде некоего произрастающего в душе художника живого существа. В аналитической психологии это явление называется автономным комплексом. Как обособившаяся часть души он ведет самостоятельную, изъятую из иерархии сознания психическую жизнь и соответственно своему энергетическому уровню, своей силе проявляется в виде нарушений произвольно направленных операций сознания. В иных же случаях на правах вышестоящей инстанции он мобилизует Я на службу себе.» (Юнг К., 2003, с. 79).

«Этот термин (автономный комплекс) обозначает всякие психические образования, которые в самом начале развиваются совершенно неосознанно и, лишь набрав достаточно силы, чтобы переступить порог сознания, вторгаются в него... автономный комплекс хоть и воспринимается, но сознательно управлять им – сдерживать или произвольно воспроизводить – практически невозможно. Комплекс выказывает свою автономность как раз в возникновении и исчезновении именно

в тот момент и таким образом, когда и как это соответствует его внутренней тенденции; от сознательных желаний он не зависит» (Юнг К., 2003, с. 83).

Законы творческого процесса одинаковы независимо от того в какой технике и стиле работает художник. Например, если автор рисует в реализме, то картина может получиться удачной, но быть бездуховной, пустой, как любая фотография, просто копированием природы. Если художник не чувствует то, что он рисует, не сопереживает или делает это с большим равнодушием, то создается довольно скучное произведение. Бывают реалистические картины, в которые художник, очень остро сопереживая виденное, вкладывает массу чувств, эмоций. Пример – художники А.К. Саврасов, И.И. Левитан и другие, которые потрясают своим реализмом. При этом невозможно оторваться от картин – до того много заложено в них острых и эмоциональных переживаний.

Таким образом, существует громадная разница между произведениями одного направления. Если авторское равнодушие отражается на полотне, то это приводит обычно к безразличию у зрителя. Часто художник проделывает большую предварительную работу, незаметную для окружающих, и человеку кажется, что творец взял и что-то быстро перерисовал. На самом деле художник искал такой момент, например, в пейзаже – «кусоч природы», чтобы наиболее ярко выразить свою идею. Например, у А.К. Саврасова – маленький, гнилой домик в русской деревне. Чтобы показать заброшенность, художник изображает одинокий домик, и вокруг нет других жилищ. Для усиления безысходности подчеркивается состояние природы – пасмурный день, впечатление усиливает громадная лужа и отражение в ней этого домика. Еще большая безысходность и обострение чувств достигается показом того, что домик зарос травой, так как здесь никто давно не ходил. И эта цепочка выстраивается в общую духовную симфонию, выражающую часть русской жизни абсолютно реалистической живописью.

При этом художником была проделана значительная работа – мыслительная и чувственная.

Можно провести приблизительный анализ произведения, но полную гармонию и мозаику чувств художника в работе уловить невозможно. Природа творческой деятельности практически не изучена и вряд ли когда-либо будет раскрыта, так как уловить природу чувства для разума невозможно (Юнг К., 2003). Искусство является предметом деятельности человека, и мы можем видеть процесс создания произведения, если наблюдать за художником непрерывно, например, во время написания заказного натюрморта. Чисто творческая деятельность сопряжена с недоступным для нас подсознанием, в котором таится буря чувств, страстей, знаний, зарождаются идеи. Образ будущего произведения, вероятно, возникает помимо воли художника, долго «живет» в подсознании, обрастает значимыми эмоциями, чувствами и медленно начинает подниматься в направлении сознания, дополняясь новыми переживаниями, пока художник не почувствует смутно – время настало, или что-то извне не подскажет ему идею и не подтолкнет к действию, а в сознании не возникнет прообраз предстоящей работы. Художник будет охвачен и даже принужден внутренним желанием творить. Идея переходит из сознания в подсознание и наоборот, во время работы мобилизует опыт, знания, технические приемы художника и в конечном итоге выплеснется на холст и не отпустит художника до тех пор, пока он не закончит произведение. Начало работы, как правило, непрерывно вносит коррективы как в саму идею, так и способы ее реализации. На каком-то этапе творец иногда видит, что не все идет, как было прочувствовано, задумано, и он не может переложить идею на холст, сделать переход из полуреального субъективного мира в мир реальный. Этот процесс можно сравнить с рождением ребенка – он болезненный и мучительный. Иногда переписывание работы происходит десятки раз и через год, и через два, пока художник наконец почувствует, что работа «греет», или, признав свое поражение, не запишет холст.

Для анализа творческого процесса мы нередко призываем на помощь образное мышление, чтобы на понятном уровне представить трудноописуемые явления. Создание картины можно представить в виде произрастания растения. Например, зерно, упавшее на почву, превращается по своим законам в растение, дарящее нам плоды (Юнг К., 2003). Идея рождения произведения проходит этап «автономного колеккса» в подсознание, заставляя художника творить. Она развивается по своим законам. Художнику отводится пассивная роль почвы, он принимает эту идею и создает произведение. При этом написание картины практически не зависит от воли творца, и более того, может идти вопреки воле художника. Я считаю приведенное выше утверждение спорным, хотя, безусловно, рациональная мысль в нем заложена.

Идея создания произведения приходит в сознание из подсознания. Готов ли художник к принятию этой благодати, зависит от стечения многих факторов. Если «почва» подготовлена и внешние условия благоприятны (возможность творить), то можно ожидать хорошего урожая. Творческая личность отличается от других людей способностью создать произведение, позволяющее направить и изменить нашу духовную жизнь к лучшему. В зависимости от этого творческий процесс имеет разную степень глубины.

Художественная необходимость и творческая свобода

Художник творит, исходя из внутренней необходимости. Идея, которая на бессознательном уровне у него возникла, начинает движение в область сознания, обрастая подробностями

и способами выражения, и становится наконец внутренним его убеждением. Почему он так задумал работу, художник часто объяснить не может и нередко говорит: «Я так вижу и чувствую». Существуют художники другого типа, которые четко знают, что хотят написать, например – при заказной работе. В этом случае процесс может развиваться в направлении стандартной «халтуры», если заказана типичная для художника жанровая картина или, скажем, натюрморт. Но если он сам ставит перед собой конкретную задачу, еще недостаточно осознанную, не прошедшую цензуру и «продумывание» на подсознательном уровне, то это означает, что художник взвалил на себя, возможно, непосильную ношу. Он может работать над картиной месяцами и даже годами, переписывая ее много раз, пока, наконец, вдохновение и его муза не сойдут к нему и не подскажут правильный путь. Часто это происходит, когда творец уже опустил руки, признав свое поражение.

Необъяснимое чувство вдруг охватывает его, и буквально в течение часа-двух он создает творение, над которым бился так долго. Неслучайно художник может месяцами ничего не писать, приходить в мастерскую – думать, просматривать книги по искусству, делать короткие карандашные наброски и ждать, пока придет ощущение, что он уже созрел для большой работы.

Обладая творческой свободой, художник должен осознать, что ему не все позволено. У него должна быть внутренняя цензура, которая обязывает его постоянно проверять, что можно изображать, а что нет. Это добровольное ограничение, исходящее из моральных принципов и норм. Я считаю непозволительным изображать пороки общества и грехи в виде «прекрасных форм», радующих глаз, без их идейного осуждения. Недопустимо в картинах оскорблять чувства верующих любой конфессии, издеваться над нравственностью и моралью. Духовное право и художественная необходимость является базой для настоящего искусства. Тезис И. Ильина (2007, с. 91), что художник не все смеет, ему не все позволено, является актуальным и сегодня.

Если художник экспериментирует и его художественная задача выходит за рамки моральных норм, он должен многократно обдумать, а имеет ли он право на столь серьезный шаг, соответствует ли он духу времени и художественной совести.

Главное в произведении – это идея. Она приходит внезапно или долго обдумывается. Необходимо отметить, что идея должна быть выстрадана, понята, прочувствована художником, поскольку она составляет суть, часть жизни, его видение и мысли о мире, которые он хочет высказать на холсте. Идея может быть понятной и непонятной для широкой публики, все зависит от того, каким образом она выражается. Далекому от искусства зрителю иногда бывает странно видеть способ воплощения идеи – композиционное решение, выбор сюжета, чувственные образы, символы в работе – то есть то, что составляет основу картины. Важный момент: реализация идеи на холсте и степень выразительности произведения определяются индивидуальным талантом и способностями творца, владением художником своей профессией – способностью видеть и управлять цветом, формой, знанием перспективы, законов световоздушной среды и др.

Следует отметить, что произведение «живет», если идея и форма ее выражения гармонично связаны друг с другом. Эта гармоничность определяется соответствием приема создания произведения его идее. С другой стороны, способ выражения должен быть адекватным моральным нормам, принятым в обществе.

Художник должен творить независимо от внешних условий и пожеланий заказчика и публики. Ему нужно писать исходя из внутренней необходимости и потребности. Никто не вправе вмешиваться в его творческий процесс. Но при этом художник должен четко отдавать себе отчет, что он может представить на суд публики, а что является табу. Художник не должен браться за работу, если не чувствует пути к верному суждению. Он может осторожно экспериментировать, не пытаясь поднимать тему, где он недостаточно компетентен или не уверен в своих силах.

Как правило, заработок художника небольшой, прожить только творчеством удается не всем, приходится подрабатывать, а иногда и жить впроголодь. Времена, когда были государственные заказы в СССР, ушли в прошлое, художественная публика сильно изменилась. Интеллигенция, которая ранее ценила и покупала работы художников, сама сейчас испытывает материальные трудности. Российскому среднему классу живопись в настоящее время малоинтересна ввиду непонимания ее ценности. Несмотря на эти трудности, многие художники честно служат своему призванию и терпеливо несут бремя ответственности перед обществом. Они являются наряду с другими деятелями искусства носителями моральных норм и интеллигентности общества. Без культуры общество не имеет будущего. Справедливости ради можно отметить, что российская школа живописи занимает ведущие позиции в мире. По крайней мере, выпускники высшей школы располагают глубокими теоретическими и практическими знаниями, которые на порядок выше, чем у художников Запада.

Чтобы создать произведение, художник обязан быть свободен внутренне и иметь достаточно времени для обдумывания творческой задачи. Он должен почувствовать, когда внутренний голос подскажет ему: воплотить выношенное внутри в произведение. Художник нужно следовать своему чувству и призванию и четко знать, что он может, а что нет.

Иначе произведения будут «сырыми», и вряд ли им уготована долгая жизнь. К сожалению, нередко нуждающийся художник ради заработка, особенно при нужде пишет «халтуру». Осуждать его или нет – вопрос, но понять нужно и можно. Призвание художника – выразить свое отношение к миру, он не должен в своих произведениях навязывать свое мнение и идеи или «шокировать» публику. Выражение мыслей на холсте – это предназначение художника, если мнение художника совпадает с духом времени – произведение становится бессмертным.

Творчество как путь самопознания и саморазвития

Творчество является видом духовной деятельности человека. «Творить» – это создавать что-то новое. Работы профессионала и «любителя» существенным образом отличаются друг от друга. Профессионал несет в себе знания своего ремесла, тончайшее владение техникой рисунка, композиции, способа воплощения идеи, а также знание истории развития своей профессии и практику – годами отточенное мастерство. Это позволяет воплотить свои идеи в произведение с максимальной точностью, вкладывая в него сознательное и подсознательное, рациональное и иррациональное. Знания не только преумножают страдания, но и расширяют возможности. Ни в одной сфере деятельности нельзя сделать ничего нового, не опираясь на старое. Ибо одно порождает другое. Обдумывая и сопоставляя, открываешь что-то новое, которое не видели другие, но оно существовало постоянно. Мы живем в определенном мире, времени и пространстве, но благодаря искусству имеем возможность делать многочисленные путешествия в прошлое и будущее, несясь в общем потоке только в одну сторону – то что мы называем «вперед». В нашем беге по жизни мы обогащаем друг друга знаниями, опытом, открытием. Опыт «генетический» и визуальный развивает фантазию, которая позволяет перейти границы обычного, привычного. Внутреннее созревание приводит к саморазвитию.

Сила чувства, вложенного в картину, отражается на зрителя. Выразить свои чувства в изображении очень трудно. Надо изменить ровную белую плоскость, создав на двухмерном пространстве трехмерное. Дать движение, хотя бы минимальное, в глубину и на зрителя. Это делается путем обработки формы светотенью и цветом. Если светотень передает объем, то цвет, в свою очередь, дает жизнь объему. Живопись строится на

сочетании теплых и холодных цветов, которые дополняют и усиливают друг друга. Если предмет написан теплым цветом, то фон надо сделать холодным. Тогда появится «игра», усиление эффекта. В свою очередь, предмет и фон должны состоять из теплых и холодных оттенков, которые образуются от влияния среды, освещения, рефлексов. Каждый предмет имеет основные рефлексы: сверху синий, холодный (влияние неба), снизу – теплый (влияние земли). При холодном освещении тени теплые, при теплом – тени холодные.

Живопись может быть мягкая с влиянием воздушной среды (сфумато) и жесткая, декоративная, задающая ритм композиции. Можно усиливать цвет или гасить, делать живопись почти монохромной, практически доводя ее до гризайли. Перед каждым художником стоит выбор, каким путем пойти для выражения своей идеи. А идея в искусстве – главное, все должно работать на нее, а остальное вторично. Основные вопросы – для чего ты это делаешь? что ты хочешь выразить? – требуют отражения в картине. В природе все осмысленно, так же нуждается в обдумывании и картина, отражающая мир.

Живопись – энергия Духа. Художник вкладывает в произведение свое ощущение мира – страдание, радость, наслаждение и стремления, и оно отдает энергию на зрителя. Различные произведения имеют разную силу излучения. Причем не обязательно должно быть цветовое и световое воздействие, но возможно также излучение, заложенное в движении форм. Энергия, вложенная человеком при сжатии формы, вырывается назад на зрителя в виде обратного выпрямления. Это ощущение идет из картины наружу, давая нужный эффект.

Обогащение произведений осуществляется за счет реальности, переведенной в необычные формы, которые изображаются на холсте, в зависимости от задачи, а также в синтезе разных видов изобразительного искусства – от бумажных скульптур и барельефов – до коллажей, имитации мозаики и фрески. Нередко я применяю синтез видов искусства для

наиболее выразительного воплощения духовно-философской идеи. Как через бумагу и фольгу можно передать гамму чувств и переживаний? Брошенная, ненужная бумага, как сломленная, погубленная судьба, дышит трагедией. Нежная фольга дает ощущение хрупкой красоты, моменты свечения счастья. «Мятая упаковка» показывает в своих складках лик Мадонны, выражая ощущение надежды. Основная идея – раскрыть свое видение на холсте в красках, продлить жизнь прекрасного, но хрупкого мгновения.

Все, что не исходит из внутренней потребности художника, ничего не приносит ни самому художнику, ни зрителю, идет против его природы, мучает его. И лишь внутренняя потребность вносит ту легкость исполнения, внезапное ощущение взлета в процессе работы, называемое вдохновением.

Мы как маленькие звездочки приходим из Вселенной и уходим в нее. Короткий блеск – чудо жизни. Как бы ни прошла жизнь, это счастье – передать часть себя другим, раскрыть свой мир. Показать красоту мира через внешние впечатления бесполезно, это не подвластно человеку. Чем ближе цель, тем больше она отдаляется. Это жестоко, но это факт. Чудо надо искать не вне, а внутри человека, предмета. Там бездонный мир, там Вселенная.

Искусство должно быть гуманным

Гуманизм – слово почти забытое. Это стремление к добру, которое было всегда, во все периоды развития человечества. На основе анализа истории получаются страшные, парадоксальные выводы. Демократия разваливает, разлагает мораль, делая практически все дозволенным. А деспотические жесткие

режимы дают толчок для развития и стремления к высшим ценностям через попытки вырваться из оков зажатости. Почему человечество стремится к саморазрушению? Почему зло яростно вытесняет добро? Страшный человеческий парадокс. Когда нет вокруг того ужаса, что было раньше – сожжение на кострах, трупы висящие по улицам для устрашения, инквизиция, чума, четвертование, гильотины, – человек, не ведая страха перед смертью, поражается гниению изнутри и экспериментирует со злом, считая себя вечным. Исчез лозунг, который был раньше в прежние времена: торопись делать хорошее, так как можешь умереть в любую минуту и гореть вечно в аду. Гуманизм не просто слово, это способ выживания человека как вида.

Красота – это шаг в вечность. То, что вызывает у нас положительные эмоции, нам хочется продлить, наслаждаться вечно. Отрицательные эмоции – боль, страх, отчаяние – мы стремимся избежать и надеемся, что несчастье пройдет как можно скорее. Растворение в Вечности создается красотой и гармонией или, по крайней мере, стремлением к ним.

О рациональном и иррациональном в живописи

Живопись существует на парадоксах. Нельзя писать то, что видишь, так как получается скучно. И в то же время, если изображать трансформированный, придуманный только ради эксперимента мир, опять же будет неинтересно, и это не дает отклика в душе, потому что мы не получаем информации о богатстве и разнообразии природы. Можно открыть свой мир в живописи, только отталкиваясь от реальности, созданной Высшим Творцом, от того богатства, которого нам никогда не

придумать и не достичь. Мы как веточки дерева, существование которых обусловлено стволом и корнями самой природы.

В основе творчества лежит трансформация видимого мира в связи с замыслом художника. Создавать, преобразовывая, а не копировать. Задача художников-революционеров, таких как К. Малевич (2008), – разрушить старое и создать абсолютно новое – остаются лозунгами. Ничего нового нет в нашем старом мире. Особое чудо есть рисовать то, что делали художники сто и тысячи лет назад, но по-своему. Каждый человек видит мир, как остальные, и все же не совсем так. Мы все разные. Есть яркие индивидуальности и тихие незаметные поэты. Яркие индивидуальности – это люди, особо остро чувствующие мир, и большие страдальцы: кому много дано, от того и много забирается.

Живопись, в отличие от дизайна, не обязана быть украшением интерьера: своим влиянием она обогащает внутренний мир человека, расширяет его знания о предметном пространстве посредством духовной информации. Главное в живописи – это то, что она является окном в другое пространство – мир художника. На любую картину надо смотреть долго, тогда она расскажет о себе все или ничего, если художнику нечего было сказать. Живопись, как и другие виды изобразительного искусства, требует знающего человека. Это вид искусства элитарный. Человек должен учиться понимать живопись. Нельзя требовать от художника рисовать «понятно». Художник пишет не то, что видит, а что думает (Keel D., 2011). Чем больше знает человек, тем глубже может он осознавать и анализировать виденное.

Искусство передает сложную гамму чувств и мыслей, особенно живопись, которая сложна и иррациональна. Она с трудом поддается анализу, а та, которая легко воспринимается, – скучна. Художник подобно Создателю преобразовывает окружающий мир. Высший Творец, создавший все, дал нам людям возможность тоже творить в отличие от всех животных.

Музыка, архитектура, литература, живопись – это источники счастья и наслаждения.

Живопись ассоциативна. При взгляде на картину получаешь какой-то эмоциональный заряд, и как после глотка хорошего вина во рту «расцветает» вкусовой букет, так и после этого эмоционального толчка возникает целая ассоциативная цепь, которая дает ощущение счастья, горя, наслаждения. Например, «Московский дворик» В.Д. Поленова. Я помню такие дворики с детства, они мне близки и знакомы. И вот, глядя на этот пейзаж, я остро переживаю все заново: небо, птичий звон, звуки, запахи летнего дня. И чтобы это почувствовать снова, я смотрю не отрываясь и продлеваю ощущение счастья. Сила интенсивности переживания художником передается окружающим. Но если зрителю непонятен сюжет, да еще и манера исполнения, то между художником и ним возникает стена непонимания.

Живопись – постоянное соревнование с природой: сделать лучше, интереснее и – вечные поражения. В этом и заключаются так называемые «творческие муки». Художники видят несколько иначе, чем другие люди. Когда я рассматриваю интересную картину, мои глаза как бы всасывают в себя ее всю, чтобы сохранить во внутреннем хранилище и потом, подсознательно, где-то какую-то часть виденного употребить.

Когда я вижу что-то интересное рядом со мной, я глазами рисую. Невидимый карандаш очерчивает изгибы фигуры, выделяя главное, затеняя глубины. Материальный мир вокруг живой и наполнен смыслом. Нужно уделять в картине внимание всему, не разделяя на основное и второстепенное. Все важно, все нужно. Нет ничего случайного в жизни, значит ничего случайного не должно быть и в картине. Для меня главное – внутренняя жизнь вещей, предметов, людей и напряженная обстановка окружения. Все вокруг нас хрупко, ранимо и преходяще. Ничто не вечно в мире. Вечное внутри нас и предметов, это не видно, но ощутимо только внутренним зрением. Очень важно чувствовать

себя частью развития мирового искусства. Анализируя развитие и назначение искусства на Земле, можно определиться, какое ты имеешь значение. Зачем и почему ты творишь именно так, а не иначе... Чтобы прийти к интересным результатам, надо много размышлять, страдать, идти своим собственным путем, развиваясь как независимая личность. Абсолютно не обязательно быть «современным» или «несовременным» художником, примкнувшим к какому-то течению или развивающим идеи другого творца. Главное быть личностью, имеющей собственное мнение по любым вопросам. Несмотря на то, что идеи в картине имеют ведущее значение и их многообразие отражает разнообразие мира, это не освобождает профессиональное искусство от обязательств классического жанра.

Техника, композиция, колорит – главное в живописи. Цветовые, тональные пятна создают композицию. Вертикальные и горизонтальные линии задают ритм. Вертикаль – устремление к небу, горизонталь – знак земли. Важно расположение частей композиции с учетом «прочтения» картины зрителем. Произведение рассматривается почти так же, как и при чтении: слева направо. Движение идет по горизонтали, причем начало композиции в левой стороне, а конец – в правой. Основной акцент находится в завершающей части.

Тональность определяет выражение чувств. Всем известны простые ассоциации: светлое – радость, темное – горе и др. Мир состоит из единства и борьбы (или сосуществования) противоположностей. Например, гладкий фон и мятая бумага – это покой и волнение. Контрастность и монохромность – это озарение и равнодушие. И наконец, чудо – основная составляющая живописи, жизнь теплых и холодных цветов. Так же, как всегда рядом жизнь и смерть, радость и горе, триумф и падение, временность и бесконечность. Теплые и холодные цвета. Они дают «игру» живописи, они дают наслаждение глазу.

Выразительность приходит за счет ясности и минимальности. Поэтому надо удалить все лишнее, мешающее в портрете,

натюрморте, символической композиции. Не обязательно рисовать все, что видишь вокруг, нужно осознанно выбирать только то, что поражает, ранит, заставляет любить и страдать.

В картине присутствует обязательно сознательное (рациональное) и подсознательное (иррациональное, бессознательное). Рациональное суммирует наши знания о мире, истории искусств и имеет необычайную глубину. Чем больше накоплено знаний, тем больше глубина. Рациональное – это знание и опыт человека, приобретенные во время жизни и способность на основании этого к преобразованию мира. Подсознательное – абсолютно необъяснимый феномен. Подсознательное – абсолютно не объясимый феномен. «Я так хочу» – исходит из внутренней потребности, которая сродни предвидению.

В своих картинах художник использует как рациональное, так и иррациональное в различных пропорциях. Создавая произведение, художник сознательно формирует сюжет, композицию. Но движение кисти по холсту чаще происходит спонтанно, характеризуя стиль творца, задавая неповторимые цветовые нюансы и очертания.

Соотношение рационального и иррационального в картинах художников реалистической школы, лишь воспроизводящих натуру, смещено в сторону «сознательного», не позволяя вложить им в произведения все богатство мыслей и чувств. В то же время другая крайность – абстракционизм не в состоянии выразить рациональное (сознательное) в полном объеме, а иррациональное проявляется нередко в непонятной для зрителя форме.

Осознанное проявляется в работе через профессионализм, а подсознательное дает необъяснимость и неповторимость картине – ту «изюминку», которая нас, зрителей, потрясает и приносит неизъяснимое наслаждение. Иррациональное – сумма знаний о мире на подсознательном уровне и «божья искра». Почему это есть у одних и не дается другим? Это загадка, которую невозможно разгадать.

Подсознательное – это неосознанный опыт и знания, способность человека к принятию решения без анализа, как нечто данное и обычное. Иррациональное формируется на генетическом уровне и представляет собой опыт и знания в чистом виде, полученные при рождении, и пополняют свой запас – всю жизнь человека. Это совокупность эмоций и чувств, не имеющих рационального логического объяснения. Накопленный опыт и знания, не востребованные в данный момент, находятся в подсознании, а также совокупность эмоций и чувств, не имеющих логического объяснения. В подсознательном находятся основные эмоции человека, в также стремление к продолжению жизни. Иррациональное – это дверь в невидимый параллельный мир, который существует вокруг нас. Во время сна, транса, медитации, гипноза человек может войти в него, где существует Судьба, Жизнь и Смерть, Счастье и Горе. Параллельный мир – это мир перехода из одного состояния в другое: рождение – жизнь – смерть – рождение – это мир добра и зла. Чтобы почувствовать его, требуется особое психологическое состояние художника, своеобразный транс, в котором возможно ощутить энергетику этого мира и передать ее на носитель – мятую форму или холст.

О зрителе и процессе восприятия картины

Восприятие художественного произведения находится в тесной связи с образованностью и культурой человека. У малограмотного зрителя, который получил отрывочные знания об искусстве в школе и посетил раз в жизни картинную галерею, имеется примитивное представление о живописи: картина должна напоминать фотографию и быть как можно ближе

к натуре. Информация в работе обязана присутствовать для них в явном виде – в сюжете, в способах выражения эмоций. Отклонения от формы в сторону усиления идеи картины или характера персонажа обычно не понимаются.

Люди более образованные, читающие и посещающие с интересом выставки художников, имеющие неформальные контакты с художниками, обладают более сложным восприятием художественного произведения и широким кругозором. Они замечают игру света, движение линий, а сюжет картины может вызывать ассоциации с их прошлым опытом. Картина будоражит их душу, приносит эстетическое удовлетворение. Зрители более высокого уровня, как правило, искусствоведы, коллекционеры, сами художники мыслят по-другому. Так, художник профессионал, рассматривая картину коллеги, видит гораздо больше. Он оценивает сюжет, идею работы, а также технические приемы и цветовую гамму для ее выражения. Обладая сам знаниями и техническими приемами, он более критичен к произведению, особенно если сам может сделать лучше. Но основной критерий – нравится работа или нет – приходит из его подсознания, которое принимает или не принимает произведение, если последнее не входит в резонанс с его духовным опытом. Он получает наслаждение от работы, как математик, решивший сложное уравнение с четким коротким результатом, как филолог, выразивший громоздкое предложение одним словом. Чем больше эмоций художника присутствует в работе, тем уже круг его почитателей, так как присутствие бессознательного в работе диктует свой стиль и способ, код выражения идеи. Эти способы и формы выражения не всегда понятны широкой публике.

Нужно подчеркнуть, что *«настоящий художник не призван угождать публике и следовать ее пожеланиям. Он признан созерцать внутреннее... и повиноваться ему, погружаться в него и творить из него... Он должен находить «пространство», где живут духовные содержания, вступать в него и почерпать в*

нем предметные медитации. Для этого ему нужна вся внутренняя и внешняя свобода, которая доступна человеку. Никакая цензура не может дойти до источников его творчества. Художник должен блюсти свободу в созерцании, суждении, выборе, оформлении, в линиях, красках... Он должен быть внутренне свободен, чтобы уловить и выразить объективную необходимость. Если художник постигнет ее из глубины и осуществит ее целостно, то произведение получит убеждающую, зрелую законченность» (Ильин И., 2007, с. 89–90).

Художников-профессионалов различают по степени одаренности. Одаренность – это способность видеть мир со стороны, из другого измерения и выразить основные духовные ценности и пороки человека в цвете красок и движении линий. Именно нахождение в другом измерении приводит к созданию вневременных шедевров. Духовность, заложенная в работе, позволяет произведению жить вечно. Эти картины отражают общественное сознание, а главное – общественное бессознательное. Они влияют и формируют поведение человечества.

Восприятие картины зависит также от традиций общества и его ценностей. Русский пейзаж на фоне полуразрушенной деревни, разбитая дорога, пасмурная погода – все это вряд ли найдет отклик к душе европейца. Высокое искусство отличается от ширпотреба так же, как сложная математическая задача – от арифметики, где дважды два – четыре. Решить трудное уравнение могут только профессионалы, тогда как простые формулы доступны всем.

В настоящее время общество располагает высочайшим уровнем научно-технического прогресса и в то же время подвержено изощренной атаке «темных сил», несущих искушение и разрушение его устоев – нравственности и морали. Уже становится правилом позитивно воспринимать успех независимо от способа его достижения. Двойная мораль стала привычным явлением. Даже церковь, особенно на Западе, не в состоянии достаточно противодействовать этому процессу.

Профанация достигла небывалой распространенности и силы. Толпы людей, считающих себя творцами, лжеискусствоведы и питающая их среда – крупный бизнес и информационные институты – извращают духовные ценности, разрушают мораль, ведут обывателя и даже интеллектуалов к пропасти, зомбируя их личность. Эти институты обладают огромным разрушительным потенциалом, угрожают существованию всего человечества. Речь идет прежде всего об «актуальном» искусстве. Удачно подобранное название вызывает замешательство у обывателя. Идейные вдохновители его считают, что можно сделать капитал или известность на низменном и безидейном искусстве, добились здесь значительных успехов, так как они спекулируют на пороке, возводя его в ранг добродетели. Демократия, как ни парадоксально, способствует разрушению морали. Нередко произведения «актуального искусства» шокируют зрителя, когда выставленный в солидной галерее «унитаз» обсуждается как великое произведение искусства, причем людьми, имеющими профессиональное образование.

Художественное произведение можно подвергнуть анализу, который зависит как от психологических особенностей зрителя, так и от его сферы деятельности. Трудно ожидать сходного отношения к произведению у врача, искусствоведа, философа и др. Таким образом, люди различных специальностей и по-другому воспринимающие мир вокруг выскажут свои суждения, совокупность которых, возможно будет весьма полезной. Например, психолог увидит в работе больше личность художника, философ – место художника в историческом процессе, а искусствовед может отметить новое, внесенное художником, по сравнению с предшественниками.

Глава 2. Научное знание и изобразительное искусство

Основные подходы к анализу сознательного и бессознательного в изобразительном искусстве

Основное предназначение художника – выразить свое понимание мира и отношение к нему посредством красок. Художник пишет свое послание в виде образа, используя в качестве слов и предложений живописные приемы. Они позволяют определить композицию и роль различных элементов в ней, а также смысловые связи этих элементов, их выразительность в расставлении акцентов для обоснования идеи.

В настоящей главе мы попытаемся рассмотреть лишь отдельные элементы сознательного и бессознательного художника для выражения идеи произведения с позиций научного знания.

Можно выделить следующие подходы к изучению построения картины. К основным из них следует отнести традиционный – **художественно-эмпирический, психологический, научный (математический), психоаналитический и др.** Как будет показано ниже, элементы научного поиска присутствуют в этих подходах в разной степени, но они достаточно хорошо дополняют друг друга.

Художественно-эмпирический подход

Основные сведения о цвете

Свет существует на земле благодаря энергии солнца, в виде электромагнитного излучения различной длины волн. Часть из этих волн, главным образом в диапазоне от 625 до 380 нм, человек воспринимает как цвет – от красного до фиолетового. Окружающая нас материя, имеющая определенные физико-химические свойства обладает способностью отражать или поглощать электромагнитные волны (в световом диапазоне) и поэтому имеет цвет. Нужно заметить, что человек «видит» цвет лишь благодаря сложной цепочке преобразований электромагнитных характеристик света, которое начинается на уровне глаза, обладающего оптическими свойствами, и рецепторам сетчатки, и далее за счет передачи электрического и биохимического сигнала в затылочные области головного мозга, где формируется и осмысливается увиденный образ. Нарушения передачи сигнала в любом звене этой цепочки приводит к различным видам изменений и искажений восприятия цвета.

Возникает вопрос, что же мы видим, существует ли цвет вне нас как некоторая объективная реальность, или это наши «фантазии» об окружающем мире – представления, эволюционно обусловленные, которые позволяют нам выжить и развиваться в окружающей нас среде?

Несомненно одно – человек видит мир не таким, какой он есть в действительности, а таким, который позволяет «видеть» его мозг. У животных, обитающих в темных пещерах или глубинах океана, часто не имеется цветовых рецепторов, и мир для них состоит из оттенков черного «цвета». Человек воспринимает лишь отраженные определенной длины электро-

магнитные волны. Но эта врожденная способность показывает людям еще одну фундаментальную характеристику мира, что позволило им успешно развиваться в процессе эволюции.

При этом наш мозг разработал собственный механизм различения этих физических волн. Для чего, когда и почему это произошло – неясно. Распознавание цвета определяется генетически через формирование специфических структур – от рецепторов глаза до нейронов в тканях головного мозга.

Когда человек рождается, он видит мир в течение 8 недель монохромным черно-серо-белым и не различает цвета, что, вероятно, обусловлено особенностями внутриутробного развития. Цветовые рецепторы после рождения начинают развиваться быстро, но неравномерно. Поэтому первым цветом, который воспринимают младенцы, является красный, в последующем – зеленый и синий. Способность видеть другие цвета приходит позже. Поэтому можно полагать, что частое предпочтение приведенных выше цветов, выявленное в научных исследованиях, определяется генетическими факторами и особенностями строения цветовых рецепторов глаза, а также ассоциациями цвета с окружающим миром и событиями, возникающими в процессе развития ребенка.

Можно выделить наиболее важные формы воздействия цвета на человека – физическое, физико-химическое, психологическое, информационное и др. Часто они сочетаются. Весьма интересно абстрактное представление о цвете, когда человек его не видит. Возможно, в мозге имеются «электрические коды», соответствующие цвету, а также ситуациям, в которых он играл важную роль.

Представления о чистом цвете вне формы – это способность человека к абстрагированию. Цвет без формы практически не существует, даже с физических позиций, поскольку электромагнитное излучение должно от чего-то отразиться, прежде чем попадет в орган зрения. Иногда формой можно пренебречь, если она не несет важной информации по сравнению с цветовым потоком.

Физические тела существуют объективно вне нас. Но мы их видим и чувствуем «определенным» образом, сложившимся в удобной для нас во время эволюции форме. Как на самом деле они «выглядят», представить трудно. Все в мире кажется относительным и хаотичным. Но нет ничего более стабильного и детерминированного, чем хаос.

Выбор цвета – предпочтение или же негативное отношение к нему связано, прежде всего, с эмоциями – ассоциациями, которые возникли в определенной ситуации, где доминировал тот или иной цвет.

Авторы книги имели контакты с людьми, слепыми с рождения, у которых было совершенно нормальное мышление. Они были способны хорошо читать книги для слепых, считать, работать на компьютере. И они указывали, что цвет – это нечто «непонятное», которое позволяет зрячим более быстро и правильно ориентироваться в мире. Слепые с рождения люди не могут представить цвет на основании имеющегося у них опыта восприятия с помощью других органов чувств, но они верят, что он существует.

Основы для цветоведения заложил И. Ньютон (1642–1727), показавший, что, проходя через стеклянную призму, свет разлагается на непрерывный цветовой ряд, аналогичный радуге. Благодаря удивительной интуиции, он замкнул полученный спектр в круг и показал, что из этих цветов путем смешивания можно получить и другие их оттенки. В качестве основных цветов были выбраны красный, зеленый и синий. Из них путем оптического совмещения можно получить оттенки любого цвета. С физиологической точки зрения выбор этих основных цветов удивительным образом совпадает с наличием избирательной чувствительности рецепторов (колбочек) сетчатки глаза к красному, зеленому и синему цвету.

Важно заметить, что художники к основным цветам относят красный, желтый и синий. Путем механического смешивания из них можно получить так называемые в живописи дополни-

тельные цвета – зеленый, голубой, фиолетовый, оранжевый и др.

В историческом аспекте нужно отметить, что гениальный поэт Гете, вступивший в полемику с Ньютоном о свойствах цвета, основной заслугой своей жизни считал не бессмертное произведение «Фауст», а свои исследования о психологическом влиянии цвета на человека (Месяц С.В., 2012).

Для представления цвета в цифровых фотокамерах, полиграфических компьютерных программах и др. предложена система **RGB** (Red, Green, Blue), где в качестве основных считаются красный, зеленый и синий. Из этих «главных цветов» благодаря компьютерной обработке – добавлению или вычитанию разных пропорций основного цвета – получают огромный цветовой спектр.

В живописи подобного разнообразия получить нельзя, так как единственным способом изменения цвета является механическое смешивание красок. Нужно отметить, что большинство цветов составных художественных красок представляет смесь различных пигментов в определенных пропорциях. Это позволяет значительно экономить время художника для подготовительной работы.

В системе RGB используется своеобразная модель «куба» для получения смешанных цветов. Вершины куба представлены сверху синим, цианом, белым и магентой (маджента), а снизу соответственно черным, зеленым, желтым и красным цветами. Внутри «куба» лежат различные сочетания приведенных выше цветов.

Основными характеристиками цвета являются тон, насыщенность, светлость. Нужно отметить, что термин «тон» в живописи, а также и в других областях науки имеет совершенно разные толкования. Под тоном понимают расположение пиков излучения видимого света при его разложении. Как известно, видимый свет разлагается в виде цветов радуги. Пик излучения в диапазоне длины волны от 625 до 740 нм на-

зывается красным цветом (красным тоном). Выделяют также тон оранжевый (или оранжевый цвет), тон зеленый (или зеленый цвет) и т. д. Учитывая волновую природу света, можно заметить, что сложение волн, например красного и зеленого (500–565 нм), и их усреднение, даст оранжевый (590–625 нм) цвет, а сложение других соседних цветов – желтого (565–590 нм) и голубого (485–500 нм) приведет к зеленому цвету (500–565 нм) и т. д. Таким образом, красный тон или желтый тон света соответствует красному, желтому цвету в обычном понимании.

Насыщенностью называют большую или меньшую выраженность в цвете его цветового тона. К максимально насыщенным относятся спектральные цвета. Если рассмотреть красный цвет в спектре, то легко видеть, что вначале он более темный (насыщенный), далее по мере движения к оранжевому он высветляется – снижается насыщенность.

Светлотой называют качество цвета, присущее одинаково хроматическим и ахроматическим цветам (черный, белый и оттенки). Ахроматические цвета различаются только по светлоте, образуя непрерывный ряд от абсолютно черного, далее серого, до слепящего белого цвета.

Светлота цвета – это степень «близости его к белому». Если мы будем добавлять белый цвет к другому, то за счет высветления мы получим постепенное увеличение светлости цвета, но одновременно снизится и насыщенность. Поэтому основным их различием являются психологические особенности значимости и восприятия. Например, изменение насыщенности красного цвета, обусловленное уменьшением длины волны, совершенно не связано с добавлением белого цвета. Это чисто физический феномен.

Под освещенностью понимается величина светового потока, падающего на единицу поверхности. Освещенность измеряется в люксах и обратно пропорциональна квадрату расстояния от источника света от предмета.

Весьма сложное понятие **яркость цвета**. Яркость – это больше физическое, «энергетическое» действие цвета и ощущение его «силы». Светлота же – это **психологическое** индивидуальное ощущение каждого наблюдателя. При этом восприятие равной светлоты может быть вызвано разной интенсивностью яркости. Последняя измеряется в апостильбах. Один апостильб – это яркость идеального рассеивающего белого отражателя, на котором создана освещенность в 1 люкс.

Иногда трудно определить, за счет каких механизмов получен тот или иной оттенок цветового тона: изменения светлоты или насыщенности цвета (тона). Вероятно, эти два признака сильно коррелируют (связаны) друг с другом. Это может привести к получению сходных цветов за счет изменения светлоты, насыщенности и яркости цветов разного тона. В частности, при увеличении яркости зеленые краски синеют, а синие приближаются по цвету к фиолетовому. Цветовой тон также зависит от светлоты. Так, при добавлении белой краски к желтой она немного розовеет, а красный цвет становится более пурпурным. При изменении светлоты черного цвета (ахроматическая шкала) в направлении белого на коротком участке появляется розовый оттенок серого.

Необходимо различать понятие **светлоты** и **белизны**. Последняя в отличие от светлоты содержит не только физическое осознание силы света (яркости), но и качественную характеристику – отражательную способность предмета. Если от предмета отражаются все лучи, то глаз видит белый свет, который может быть разной яркости (светлоты). Белизна измеряется в альбедо – это выраженное в процентах соотношение отраженного светового потока к падающему на предмет. Представление о белизне предметов закрепляется в «логической памяти мозга». Так, в темной комнате мы всегда скажем, что лист бумаги белый, несмотря на то, что светлота его изменилась. Голубые рефлексы на снегу не изменят наши представления о том, что снег белый. Однако логика мозга

может часто подводить. Если человек не знает, какого цвета изначально был предмет, то освещенность может изменить его до неузнаваемости, и очень трудно определить истинный цвет предмета.

Многомерность характеристик цвета приводит к значительным субъективным переживаниям. Учитывая, что восприятие отдельных цветов колбочками сетчатки глаза нелинейно, то могут возникать цветовые обманы, вплоть до изменения восприятия самого цвета (изменение тона!) Один и тот же «сложный цвет» можно получить различными способами – смешением с другими цветами или изменяя их свойства – насыщенность, светлоту, яркость.

При последующем изложении авторы используют более привычное понятие цвета, имея в виду цветовой тон света.

Художники о цвете в живописи

Научный анализ роли цвета в жизни человека и в живописи позволил сделать первые шаги для понимания и оценки цвета как «слова», позволяющего художнику написать рассказ о своем восприятии мира. Безусловно использование современного математического аппарата приводит к оскуднению чувственного компонента произведения. Поэтому авторы провели анализ наиболее важной, с нашей точки зрения, литературы по искусствоведению. Это позволит сравнить логику и представление об изобразительном искусстве людей разных профессий – психологов, психиатров, математиков и, конечно, художников и искусствоведов и поможет найти общий язык для дискуссии.

Наиболее полно концепцию о роли цвета в живописи представил **Н.Н. Волков** (1897–1974) – крупнейший теоретик

искусства, доктор искусствоведения, философ и математик^[2]. Ниже приводятся основные положения и критическая оценка его монографии «Цвет в живописи» (1985).

Различают отраженный от предмета цвет, который обусловлен его физико-химическими особенностями, и цвет, зависящий от освещения среды. Художник постоянно решает задачу переложения красок природы на холст. При этом полного отражения природных цветов и на полотне достичь невозможно. Художник может лишь сделать попытку правдоподобного переложения цвета окружающего мира в своих картинах.

Всматриваясь в картину, зритель оценивает множество свойств красок – их светлоту, насыщенность, а также расположение цветовых пятен, их тяжесть или легкость, соотношение света и тени и др.

Сочетания красок могут быть беспокойными, уравновешенными, динамичными, гармоничными, мрачными и др. Художественное восприятие – это способность творца превращать цвет как природное явление в «слово» изобразительного и выразительного языка живописи (Волков Н.Н., 1985, с. 22).

Цвет в представлении человека, не думающего о законах оптики и физики, есть исключительно свойство предмета. Опыт показывает, что даже снег не всегда является белым: он может быть синим и даже зеленоватым. Цвет, таким образом, относительное свойство предмета. Почему же меняется цвет, если физические характеристики предмета при этом не изменяются? Художник может подсказать, что в одном случае меняется освещение, в другом – играет роль цветовая перспектива, а в третьем – рефлексы от неба и множество других факторов.

Абсолютное большинство окружающих нас предметов обладают цветом только благодаря отражению его от своей поверхности. Цвет в физическом смысле – это вторичное излучение отраженного от тела светового потока. Если меняется свет, то изменяется соответственно и цвет предмета. Поэтому Леонардо да Винчи считал, что никогда тело не покажет свой

природный цвет. У предметов имеются свои изначальные природные цвета, которые можно увидеть лишь при определенных условиях, а именно при дневном рассеянном свете (Волков Н.Н., 1985, с. 25–27).

Восприятие цвета зависит от многих условий: параметров, определяющих «качество цвета» – освещенности, рефлексов и др., а также от психологических особенностей наблюдателя. Предметы отражают свет в зависимости от своих физических свойств. Если они рассеивают меньше света, то рефлекс на них сильнее. Это придает богатство или разнообразие их цветовому восприятию. Рефлексы идут от неба, земли, леса, воды, соседних тел. Так, освещение заходящего солнца меняет зелень деревьев, делает ее коричневой и заставляет светиться, «зажигает» оранжевые цвета, красные краски. Падающие тени при этом голубеют благодаря рефлексам (Волков Н.Н., 1985, с. 43).

Однако, несмотря на различное освещение, цвет предмета может значительно изменяться, но не уничтожается полностью. Поэтому он остается почти всегда узнаваемым. Выбор системы отношений цветов часто предполагает и диапазон их использования. Это позволяет создать полноценное изображение в условиях ограниченного набора красок. Выдающиеся живописцы Тициан, Рембрандт превосходно владели распределением отношений между цветами. Используя небольшое количество красок, они добивались потрясающего эффекта светоносности произведения.

Краски в помещении выглядят совершенно по-другому, чем снаружи, так как освещенность за пределами мастерской значительно возрастает. Способ видения красок природы и передачи их на холсте в значительной степени определяется мастерством или, как говорят художники, «постановкой глаза». Природа располагает бесконечной расцветкой предметов. Она меняет и объединяет окружающие нас цвета посредством общего освещения, игры рефлексов, глубины пространства и т. д. Каждый новый цвет, положенный на холст, изменяет

взаимодействие с соседними и нарушает тем самым общее цветовое равновесие и может разрушить уже существовавшую гармонию в картине.

Распределение цвета в природе не замкнуто – он распространяется все дальше и дальше по ходу движения взгляда. На плоскости картины развитие цвета ограничено как размером холста, так и наличием рамы. Соотношение красок в природе и на картине, воспроизводящей тот или иной «кусочек природы», не могут быть равными. Поэтому цветовые и тональные отношения, существующие в природе, невозможно точно перенести на холст.

Современная компьютерная техника позволяет расширить палитру красок, но никакой увеличенный их набор не разрешит противоречия между яркостью и насыщенностью красок природы и их подобием на картине. Мы можем лишь приблизиться к ним, но не воспроизвести их.

Нужно заметить, что у каждого художника имеются любимые цвета, которые составляют его «палитру». Однако смешивание красок в процессе работы приводит к получению иных цветов, чем во время «оптического» их слияния. Во-первых, в природе невозможно найти пигменты, которые смогли бы приблизиться к цветам светового спектра, а во-вторых, при смешивании красок происходит потеря насыщенности их смеси. То же происходит и при «разбелке» – для увеличения светлоты краски. В природе же светлота может быть значительно изменена без потери насыщенности цвета. И это составляет непреодолимую преграду для попыток прямой передачи на картине красок природы (Волков Н.Н., 1985, с. 80).

Поэтому важнейшей задачей художника является выявление и установление сходства и различий своей палитры и изображаемого объекта, что определяет «изобразительную силу» мастера.

Н.Н. Волков указывает, что художники в качестве основных красок используют красный, желтый и синий цвета, что не

совпадает с триадой оптических красок Ньютона – красный, зеленый и синий тона. Но еще больше отличаются друг от друга дополнительные цвета, полученные при механическом и оптическом смешивании. Так, сочетание зеленого и красного при оптическом (спектральном) слиянии даст **желтый** цвет. В живописи это приведет к получению **коричневого**. Смесь синей и оранжевой краски на палитре дает зеленый, а при оптическом смешивании – белый цвет (Волков Н.Н., 1985, с. 81–82).

Изменения цвета можно достичь благодаря техническим приемам, способам нанесения краски – рыхлое или плотное и др. Важное значение для восприятия цвета имеют эффекты контрастов. Например, пятно зеленого цвета на красном поле кажется насыщенно зеленым. Это усиливает цветность и вносит в картину **цветовое напряжение**. Нейтральные пятна, окруженные красным полем, кажутся зеленоватыми, синие – желтоватыми и т. д. Установлено, что явление контраста тем сильнее, чем насыщеннее цвет окружающего поля и чем оно больше (Волков Н.Н., 1985, с. 87–88).

Драматической силы противостояния и напряженности можно достичь, используя противоречия между синим и красным цветом. Это лежит в основе колористического строя многих произведений. Большое напряжение достигается также и контрастом насыщенного и малонасыщенного цвета.

Таким образом, практика показывает наличие множества художественных «ходов», позволяющих изменять свойства цвета. Механизмы подобных «иллюзий» пока неизвестны, методы их научного изучения не разработаны. В настоящее время мы можем лишь оценивать восприятие цвета в условиях «стандартных» тестов. Переход к изучению всего живописного полотна, включающего множество элементов, предполагает пока лишь интегральную оценку без учета влияния и роли даже отдельных элементов картины, так как отсутствуют критерии их выделения и анализа.

При рассмотрении отдельных предметов на картине можно увидеть, что их цвет состоит из многих подчиненных цветов, образующих систему малых интервалов. Это особенно заметно на границах двух тел. Переход от одной к другой цветовой массе предметов, который на первый взгляд кажется скачкообразным, оказывается подготовленным мягкими цветами разных оттенков. Можно даже разложить границу перехода на некоторое цветовое мерцание (Волков Н.Н., 1985, с. 93). Система различий интервалов – это одна из важнейших сторон языка живописи. Цветовой строй картины часто покоится на какой-нибудь гармоничной паре цветов. Цветовой ряд является источником обогащения и усиления цветности. Нужно заметить, что взаимовлияние цветов друг на друга в сложных цветовых рядах совершенно не изучено (Волков Н.Н., 1985, с. 104).

Выделяют теплые (красный, желтый) и холодные (синий, фиолетовый) цвета. Н.Н. Волков считает, что деление цветов на холодные и теплые не коренится в элементарных связях человеческого опыта. Его происхождение **неизвестно** (Волков Н.Н., 1985, с. 114–115). Нам представляется, что теплые в энергетическом плане цвета ассоциируются прежде всего с наиболее значимыми для человека факторами: красный – цвет огня – теплоты и опасности, желтый – цвет солнца, дающего энергию, синий, фиолетовый – символ ночи, холода и снижения активности. Деление на теплые и холодные тона несомненно связано с эмоциональным опытом. Так, холодная гамма усиливает впечатление меланхолической успокоенности, иногда трагической мертвенности. Теплая (горячая) гамма – впечатление напряженной жизни, активности, радости, драматизма. В картине противопоставление теплых и холодных цветов обычно является сознательным процессом.

Цвет может быть **звонким**. Глухость цвета обусловлена, главным образом, добавлением черного. «Разбелка» вызывает потерю насыщенности, но краски при этом остаются относительно звонкими.

Цвета могут быть **выступающими и отступающими**. Коричневый рядом с голубым кажется выступающим вперед, а голубой – напротив, лежащим дальше. В паре белый – светло-серый цвет выступает вперед белый, назад отходит светло-серый.

Понятие **тяжести и легкости** цвета, вероятно, ассоциируется с весом предметов, несущих окраску. Черный цвет – тяжелый, белый – легкий. Насыщенные цвета одного тона – тяжелые, малонасыщенные – более легкие.

Определение светоносности цвета применимо лишь к источникам, испускающим свет. Например, на экране компьютера цвета выглядят светоносными. Обычная краска не обладает светоносностью. Эффект свечения может быть достигнут с помощью приемов изображения: мощного светового контраста.

Если краски и их сочетания не просто оптические явления, а несущие смысл «слова» живописного языка, то нельзя ли рассказать о мире этими словами, не изображая предметов (Волков Н.Н., 1985, с. 135–137)? Поэтому абстракционисты стремятся даже доказать, что только так можно выразить в живописи сущность вещей. Это положение является спорным. Во-первых, качества цвета выступают богаче и яснее, когда он используется для изображения предмета. Краски абстрактной живописи не связаны с традиционной формой и поэтому косноязычны. Во-вторых, отсутствие полноценной изобразительной базы делает восприятие несобственных качеств цвета неустойчивым.

Изображая «кусочек природы», художник использует цвет как элемент языка живописи. Известно, что действительность можно описать рассказом с необходимым набором слов и фраз, их последовательностью и развитием. Не так много цветовых решений, которые использует художник в отдельной картине. Он не в силах и не обязан повторять разнообразие красок природы. Цвет мы видим в соответствии с законами

восприятия. Для живописи не всякая краска, положенная на холст, превращается в цвет и «звучит». Для того чтобы краска стала на холсте «цветом», существенно ее соседство с другими красками и величина ее пятна и его положение, и характер красочного слоя, и образное единство. Краска становится цветом при следующих условиях: если она органически входит в общий цветовой строй (колорит) картины, если она достаточно звучная, и если краска, вошедшая в цветовой строй картины, несет в себе ясную или скрытую изобразительную и выразительную функцию (Волков Н.Н., 1985, с. 147).

Сейчас мы не знаем, почему одно цветовое сочетание кажется нам красивым, другое – нет, хотя для нас очевидно, что именно это прекрасно. Ясно, что воспринимаемый эффект и его причина разделены сложным процессом. В этом отношении красота напоминает игру излучений на гранях хрусталя. Все видят это явление. Но только анализ кристаллической решетки хрусталя и знание законов преломления световых волн, проходящих через нее, объясняет, почему с одной точки зрения мы видим синий, а с другой – оранжевый блеск. Психология и физиология мозга еще не достигли уровня оптики, **наука не знает** пока тех сложных сцеплений опыта, которые заставляют нас чувствовать, что это красиво, а то – нет. Мы знаем лишь то, что чувство красоты менялось в ходе истории и, значит, в конечном итоге объясняется развитием общества... Эмоциональный и эстетический опыт людей создал чувство красоты, но этот опыт скрыт так глубоко и так сложен, а его отголоски в «блеске красоты» так отдалены, что и сама красота кажется чем-то совершенно простым, присущим цвету и краскам самим по себе. Красоту красок художник находит «по чувству», интуитивно не умея объяснить свой выбор (Волков Н.Н., 1985, с. 126–127).

Василий Кандинский (1886–1944) первым сделал попытку, хотя и весьма спорную, изложить теорию абстрактной живописи. Он был охвачен идеей найти точки соприкосновения жи-

вописи и музыки и практически соединить эти виды искусств. В. Кандинский пытался распространить идеи построения музыкального произведения на область изобразительного искусства – живопись.

Несомненно, это индивидуальное, научно пока не подтвержденное суждение. Однако его мнение о цвете представляет интерес, как известного теоретика абстрактного искусства. Поэтому авторы сочли необходимым выборочно изложить некоторые положения его концепции.

В. Кандинский выделяет четыре главных звучания краски: теплое – холодное, светлое – темное. По его мнению, теплота или холод краски есть вообще склонность к желтому или синему. Это проявляется движением в горизонтальном направлении, причем при теплой краске движение на этой горизонтальной плоскости направлено к зрителю, стремится к нему, а при холодной краске – удаляется от него (Кандинский В., 1992, с. 64).

Различие между белым и черным – это склонность краски к светлому или к темному. Это вызывает движение к зрителю или от него, но не в динамической, а в статической застывшей форме.

Если нарисовать два круга одинаковой величины и закрасить один желтым, а другой синим цветом (Кандинский В., 1992, с. 65), то уже при непродолжительном сосредоточивании на этих кругах можно заметить, что желтый круг излучает (эксцентрическое движение. – **Ред.**), тогда как синий круг приобретает концентрическое движение (поглощает. – **Ред.**).

Это действие усиливается, если добавить контраст светлого и темного тона. Воздействие желтого цвета возрастает при просветлении, а влияние синего увеличивается при утмнении.

Если желтый цвет сделать более холодным, то типично теплый цвет приобретает зеленоватый оттенок и оба движения – горизонтальное и эксцентрическое – сразу же замедляются. Желтый цвет при этом получит несколько болезненный и сверхчувствительный характер. Синий цвет, как движение совершенно противоположного порядка, тормозит действие

желтого, а при дальнейшем прибавлении синего к желтому оба эти противоположные движения в конце концов взаимно уничтожаются, и возникает полная неподвижность и покой – появляется зеленый цвет.

То же происходит и с белым цветом, если «замутить» его черным. Он утрачивает свое постоянство и, в конце концов, возникает серый цвет в отношении моральной ценности, очень близко стоящий к зеленому.

В зеленом (Кандинский В., 1992, с. 67) скрыты желтый и синий цвета, подобно парализованным силам, которые могут вновь стать активными. В зеленом имеется возможность жизни, которой совершенно нет в сером. Ее нет потому, что серый цвет состоит из красок, не имеющих чисто активной (движущейся) силы. Они состоят, с одной стороны, из неподвижного сопротивления, а с другой – из неспособной к сопротивлению неподвижности...

Так как обе краски, создающие зеленый цвет, активны и обладают собственным движением, то уже чисто теоретически можно по характеру этих движений установить духовное действие красок... И действительно, первое движение желтого цвета – устремление к человеку; оно может быть поднято до степени назойливости (при усилении интенсивности желтого цвета), а также и второе движение – перепрыгивание через границы...

С другой стороны, желтый цвет, если его рассматривать непосредственно (в какой-нибудь геометрической форме), беспокоит человека, колет, будоражит его и обнаруживает характер заключающегося в цвете насилия, которое, в конце концов, действует нахально и назойливо на душу. Это свойство желтого цвета, его большая склонность к более светлым тонам, может быть доведено до невыносимой для глаза и души силы и высоты. Желтый цвет – типичный земной цвет, он не может быть доведен до большой глубины. После охлаждения синим он получает... болезненный оттенок. При сравнении с

душевным состоянием человека его можно рассматривать, как красочное изображение сумасшествия, не меланхолии или ипохондрии, а припадка бешенства, слепого безумия, буйного помешательства (Кандинский В., 1992, с. 68).

Как следует из изложенного, в представлении В. Кандинского и Ван Гога о психологическом влиянии желтого цвета имеются общие ассоциации с выражением тревожности, напряжения, неустойчивости и насилия. Однако нужно отметить, что Ван Гог часто использовал желтые краски и не ставил при этом перед собой задачу изображения «жути бытия».

В. Кандинский указывал, что белый цвет представляется как бы символом вселенной, из которой все краски как материальные свойства и субстанции исчезли. Это мир так высоко над нами, что оттуда до нас не доносятся никакие звуки. Оттуда исходит великое безмолвие, которое, представленное материально, кажется нам непереступаемой, неразрушимой, исходящей в бесконечность холодной стеной. Поэтому белый цвет действует на нашу психику как великое безмолвие, которое для нас абсолютно... Это безмолвие не мертво, оно полно возможностей. Белый цвет звучит, как молчание, которое может быть внезапно понято. Белое – это Ничто, которое юно или, еще точнее, – это Ничто доначальное, до рождения сущее (Кандинский В., 1992, с. 72).

Черный цвет внутренне звучит, как Ничто без возможностей, как мертвое. Ничто после угасания солнца, как вечное безмолвие, без будущности и надежды. Представленное музыкально черное является полной заключительной паузой, после которой все закончено навсегда. С внешней стороны черный цвет является наиболее беззвучной краской, на фоне которой всякая другая краска, даже меньше всего звучащая, звучит и сильнее, и точнее. Не так обстоит с белым цветом, на фоне которого почти все краски утрачивают чистоту звучания, а некоторые совершенно растекаются, оставляя после себя слабое, обессиленное звучание (Кандинский В., 1992, с. 73).

Не напрасно чистая радость и незапятнанная чистота облакаются в белые одежды, а величайшая и глубокая скорбь – в черные. Черный цвет является символом смерти. Равновесие этих двух красок, возникающее путем механического смешивания, образует серый цвет. Естественно, что возникшая таким образом краска не может дать никакого внешнего звучания и никакого движения. Серый беззвучен и неподвижен, но эта неподвижность имеет иной характер, чем покой зеленого цвета. Серый цвет есть поэтому безнадежная неподвижность. Чем темнее серый цвет, тем больше перевес удушающей безнадежности (Кандинский В., 1992, с. 72–73).

Н.Н. Волков достаточно резко высказался о теоретических изысканиях В. Кандинского (Волков Н.Н., с. 138–139). Абстракционисты много говорят о музыкальности цвета, пытаясь тем самым провести аналогию между эмоциональным действием неизобразительной музыкальной ткани и цветовой ткани живописи... В. Кандинский довел идею музыкальности цвета до абсурдной односторонности. Он был захвачен психической аналогией между цветом и музыкой. Он искал поющую вибрацию высоких звуков желтого, резонанс глубокого синего... Но идея внутренней близости между цветом и музыкой привела Кандинского к отрыву цвета от его естественной почвы в живописи – изображению. Главный тезис Кандинского – эмансипация живописного выражения от связанности изображения. По его убеждению цвет и форма имеют внутреннее значение, независимо от изобразительных ассоциаций и сходства с предметами и явлениями действительности. Увлечение полной аналогией между цветом и музыкальным звуком затемнило для Кандинского ценное зерно этой аналогии. Он должен был бы доказать, что эмоциональное действие цвета, цветового движения, цветовых ритмов и др. затемняется изобразительностью, что одно мешает другому, что эмансипация от изображения необходима... Таким образом, полная аналогия между музыкальным звуком и цветом в живописи ошибочна...

Хорошо писал по этому поводу Гете: «Цвет и музыкальный тон совершенно не сравнимы между собой; но оба они могут быть сведены к более общей формуле и выведены из этой формулы, каждый по-своему. Как две реки, берущие начало на одной горе, затем бегут в противоположные края, так что на всем их пути не найдется ни одного места, где они были бы похожи; так непохожи музыкальный тон и цвет».

Основным недостатком, на наш взгляд, теории живописи В. Кандинского является ее несоответствие практике. Попытка проанализировать произведения В. Кандинского, используя его теоретические изыскания, не является продуктивной. Кстати, сам автор не приводит детального разбора своих произведений с помощью созданной им теории живописи. Тем не менее, В. Кандинский привлек внимание к психологическим возможностям влияния цвета на зрителя, исходя из своего субъективного, не подкрепленного фактами мнения.

Художники о композиции

Содержание произведения живописи зависит в первую очередь от ясности композиции. Она – главная форма произведения искусства. Но, как всякая форма, она связана не только с задачей оформлять содержание, но и со спецификой данного вида искусства, с его возможностями, средствами и ограничениями.

Н.Н. Волков практически заложил основы для рационального обоснования значения композиции в живописи. Наряду с четким определением ее понятия и роли в выражении идеи произведения, он детально касается факторов (пространственного строя и др.), характеризующих композицию. Он логично

обосновал принципы изображения движения и действия, особенно в сюжетных картинах (Волков Н.Н., 1977, с. 11).

Нужно отметить последовательность изложения материала, и прежде всего использование ясной терминологии, позволяющей избегать путаницы в понимании сути вопроса.

Композиция – это стремление к созданию цельного зрительного образа. Термин «композиция» многолик. Так, одни понимают под композицией некую структуру (скелет) из распределенных на плоскости форм, линий. Другие считают, что композиция – это способ построения пространства или тип перспективы и др.

Согласно мнению Н.Н. Волкова (1977, с. 20), композицией в общем смысле слова можно назвать состав и расположение частей целого, удовлетворяющих условиям: ни одна часть целого не может быть изъята или заменена, или перемещена и меняться местами без ущерба для целого. Ни один новый элемент не может быть присоединен к целому без ущерба для последнего. Н.Н. Волков безусловно знал основные принципы гештальт-психологии. В рассуждениях о таких понятиях, как часть и целое, можно легко усмотреть сходные идеи. Но, учитывая негативное отношение к западным психологическим школам на государственном уровне и работая некоторое время психологом, художник должен был найти, вероятно, какой-то компромисс между своими идеями и общепринятыми тогда установками.

Нужно отметить, что Н.Н. Волков «не переносит формальных поисков», хотя и утверждает, что лучшая форма – та, которая попадает в цель. В нашу задачу не входит дискуссия на эту тему, мы просто отметим, что работы Пикассо не могут иметь другую форму. В них невозможно изменить части, не потеряв смысл целого.

Особый характер связей между целым и его компонентами определяет вид структуры, в частности **композицию** произведения искусства (Волков Н.Н., 1977, с. 25). Если структура,

говоря в общем, не замкнутое целое, то композиция – всегда замкнутая целостная структура. Части композиции не только связаны между собой, но и связаны с целым и составляют одно целое. Связи, создающие композиционное целое, – это, во-первых, конструктивные связи. В картине – это пятна, положение главных предметов, контрасты, пространственный строй и др. Композиция картины – это смысловая целостность. Конструктивный центр – это чаще всего смысловой узел. Функция конструктивных связей в картине – создавать и укреплять смысловые отношения. Композицией картины Волков Н.Н. называет построение сюжета на плоскости в границах «рамы». Целью и формообразующим принципом композиции картины являются, однако, не построение само по себе, а смысл. Конструкция (построение) выполняет функцию подачи смысла.

Пространственный и световой компонент композиции, яркость и тяжесть пятен, расположение фигур по степени важности определяет порядок ее прочтения. Итак, композиция картины создается единством смысла, возникающим в изобразительном изложении сюжета на ограниченном куске плоскости.

Композиционное решение в картине имеет свои законы. Все, что можно описать, передать ученикам, отразить в учебниках, является **сознательным** актом. Это своеобразный свод правил, подкрепляемый практикой принципов перспективы и оптимального расположения фигур и предметов на холсте. Основы построения композиции были достаточно хорошо изучены в эпоху Возрождения благодаря трудам Леонардо да Винчи (2006).

Несколько коротких замечаний гения. *«Самым главным в живописи является то, что тела, ею изображенные, кажутся рельефными, а фоны, их окружающие, со своими удалениями кажутся уходящими в глубь стены, на которой вызвана к жизни такая картина посредством трех перспектив, то есть: уменьшением фигур тел, уменьшением их величины и*

уменьшением их цветов. Из этих трех перспектив первая происходит от глаза, а две другие произведены воздухом, находящимся между глазом и предметами, видимыми этим глазом. Второе в живописи – это подходящие позы, изменяющиеся от телосложения, дабы люди не казались братьями» (Леонардо да Винчи, 2006, с. 60).

Если в композиции преобладают неустойчивые, нелогичные дробные формы, это вызывает чувство **напряжения**. Наклоненные и разбитые плоскости, острые выступающие элементы, искаженность, холодные тона, монохроматические ненормальные цвета несут напряженность, **тревогу**, страх.

Чувство **раздражения** вызывают смена направлений и резкие движения в пространстве, не гармонирующие друг с другом, а также помехи и отсутствие стабильности и логики в композиции, неприятная фактура, китч, дисгармония цвета.

Простота композиции, плавные линии, отсутствие ограничений в движении, устойчивость композиции, а также свободные пространства, гладкие формы, горизонтальность, мягкий свет, спокойные цвета – белый, серый, синий, зеленый – определяют ощущение равновесия. Чувство **спокойствия** поддерживает также гармония формы и цвета, отсутствие отвлекающих контрастов, изолированное, уединенное пространство, мягкие, размытые и нейтральные цвета. Напротив, смелые формы, мощный конструктивный ритм, плоскости, способствующие концентрации внимания по ходу движения. Все это вызывает ощущение **динамики и движения**.

При анализе картины мы видим основные линии (силовые), доминирующие цвета. Это позволяет показать способы выражения идеи произведения, а также некоторые приемы художника на сознательном и бессознательном уровне.

Весьма необычны представления В. Кандинского (2005) об «эмоциональном» влиянии формы на человека. Он предлагает приписывать графическим формам светоносность. Так, прямые линии связаны с отдельными цветами. При этом

диагональ, например, ассоциируется с красным цветом (2005, с. 118). Диагональ в отличие от вертикали и горизонтали обладает большей внутренней напряженностью. Аналогично и красный цвет способен плотно прилегать к плоскости за счет своей интенсивности и внутреннего кипения (2005, с. 118). Кандинский считает, что переход от горизонтали к нецентрированной прямой сменяет холодный лиризм в сторону драматизма (2005, с. 120). Различные типы углов, образуемые прямыми, создают либо тепло, либо холод, либо оба звучания. Он предлагает связи между простейшими формами и цветами (2005, с. 128). Между плоскостью и цветом имеются следующие ассоциации: треугольник – желтый цвет (и наоборот), квадрат – красный. Острый угол внутренне окрашен желтым, а тупой придает ему синий оттенок (2005, с. 126). По Кандинскому с помощью подобных ассоциаций можно описать абстрактные картины и понять их замысел. Кандинский считал различные формы (треугольник, квадрат и др.) «живыми существами». Такое «одухотворение формы» нуждается в пояснении. Благодаря смелой фантазии, Кандинский создал художественный абстрактный мир, в котором различные его члены имели «собственный духовный аромат» и живут по установленным художниками правилам и законам^[9].

Нередко приходится слышать, что после создания картина начинает жить своей жизнью. Это образное выражение следует понимать так, что заложенная художником духовная информация способна пробуждать у зрителя эмоциональные переживания, связанные с ассоциациями в прошлом. В данной интерпретации форму, которая вызывает в душе «вибрацию» и «внутреннее звучание», а именно психо-эмоциональное напряжение, можно считать живой.

Основным недостатком концепции Кандинского является чрезмерная субъективность в оценке элементов построения композиции и роли цвета в живописи. Его обостренное индивидуальное восприятие не опирается на объективные доказа-

тельства и не подтверждается индивидуальным опытом других художников. Поэтому концепция Кандинского не получила широкого признания и имеет лишь академический интерес.

Нужно заметить, что традиционный художественно-эмпирический метод анализа, несмотря на субъективность, позволяет выявить исторические параллели создания произведения и их связь с предыдущим опытом. Но психологические мотивы и личность творца в этом случае учитываются недостаточно. Следует подчеркнуть, что мнение художника о цвете и композиции чрезвычайно важно, так как является обобщением творческого подхода к созданию произведения на сознательном уровне. Бессознательный аспект творчества при этом остается пока вне поля его зрения.

Психологический подход

Психология цвета

Сознательное и бессознательное в художественном творчестве определяют идею и сюжет произведения, потребность реализации вытесненных переживаний и обуславливают творческое самовыражение.

Художник изображает на полотне свои душевные конфликты, в каждом образе проявляются те или иные аспекты личности творца.

Замысел картины определяется переживаниями из прошлого, которые возникают в настоящем благодаря различным ассоциациям. Гамма красок, расположение и сила мазков

исходят из подсознания. Краски и сила и направление линий – для художника то же, что и слово для писателя. Это средства выражения эмоций и переживаний художника, представлений о счастье, несчастье, хорошем, плохом и др.

Живопись – это простой и в то же время сложный способ передачи информации как на чувственном (иррациональном), так и на рациональном уровне. Искусство показывает нам разнообразие и сложность мира. Письменность имеет большие возможности для сохранения информации. А искусство наряду с информацией несет ее эмоциональное восприятие. Период творчества художника – это переход от одного способа мышления к другому. Это по сути временное изменение личности. «Новая личность» часто меняет свое окружение или взаимоотношения с ним.

Цветовой анализ показывает, что применение большого количества цветов в произведении свидетельствует о выраженных эмоциях автора. Использование преимущественно черного, белого, серого цвета – это избегание чувств и подавление их в данный момент. Если цвета интенсивные, то человек склонен к более активному выражению чувств, если менее насыщенные и размыты, то сила эмоций и их проявления недостаточно выражены.

Иными словами, из анализа использования цвета можно получить сведения о том, как человек обращается со своими эмоциями – смешивает их или нет и какие чувства выдвигает на передний план.

Цвет в зависимости от культурно-исторических и национальных факторов может неоднозначно восприниматься или ассоциироваться с окружающим миром. Поэтому можно сказать, что только в рамках одной из наций существует определенное устойчивое толкование цвета, соотнесенное с ее культурой и религией.

Трудность анализа роли цвета в произведении заключается и в том, что художник рассматривает цвет как инструмент для

выражения идеи. При этом бессознательные предпосылки выбора цвета, исходящие из «глубины» подсознания, могут оставаться незамеченными, уступая дорогу цветовой гамме, отражающей задачи произведения. При этом у каждого художника имеется своя, индивидуальная, любимая гамма цветов.

Восприятие цвета всегда связано с психологическими и значимыми эмоциональными ассоциациями, при которых цвет проявился. Поэтому один и тот же пейзаж или натюрморт художники воспринимают по-разному. Аналогичным образом и зритель видит то, что он пережил ранее, и то, что вызвало у него сильные эмоции.

Примером различного толкования цвета художником и зрителем является картина Ван Гога «Ночное кафе». Сам Ван Гог в письмах указывал, что он пытался показать безысходность в кафе и жуткость, возможность преступлений. При этом желтый цвет подчеркивает отчаяние и тоску.

В трактовке В. Кандинского (1992, с. 67–68) желтый цвет имеет более активное значение – «беспокойный, нахальный, назойливый».

В то же время аналогичные чувства зритель испытывает редко. Возникает уместный вопрос о восприятии художника и зрителя. Вероятно, художник в своем творчестве выбирает цвета по другим критериям и смыслам, чем это принято в интерпретациях психологических тестов.

Матисс указывал, что создание целого он чувствует посредством цвета и пишет не вещи, а цветовые отношения между ними. Чувство цвета сугубо индивидуально, оно исходит из подсознания художника

Цвет имеет как чисто физическое воздействие – «радует глаз», так и влияние на психику человека. В последнем случае «психическая» сила краски вызывает «душевную вибрацию», которая, по нашему мнению, обусловлена ассоциациями, лежащими в прошлом опыте. Мы считаем, что внутренняя вибрация души – это резонанс цвета краски с подсознанием.

В искусстве важны не личные предпочтения цвета. Обычно живописец выбирает цвет исходя из замысла работы. Выбор цвета осуществляется сознательно и бессознательно, с учетом представлений в обществе о цвете и без них. Живописец оставляет за собой право, согласно творческому замыслу, придавать цвету противоположные значения.

Так, рассматривая исторические картины, трудно себе представить в каком-либо произведении русских воинов в белых одеждах, идущих на смерть в борьбе с неприятелем, несмотря на то, что белый – это цвет священный, патриотический. Русь ассоциируется с черным цветом – дорогами, лесами, грязью, силой и др. Это наиболее правдиво выражается через насыщенные темные краски, в которых может быть заложена священная идея освобождения Родины.

Общее впечатление цвета зависит от предметной структуры, с которым он связан. Форма, размер цветового пятна оказывает существенное влияние на композицию картины.

К. Малевич пришел к выводу, что белый цвет усиливает болевые ощущения. Однако можно лишь условно говорить, что цвет оказывает влияние сам по себе. В основном цвет проявляется и влияет на психику человека через форму. У Малевича всегда есть форма – квадрат, прямоугольник и др. Он считал, что цвет имеет содержание, энергетическую мощь и «живет» сам по себе. В современном искусстве «художники» нередко рассматривают как произведение холст, замазанный одной краской, редко с полутонами. Безусловно белые или голубые стены в больнице оказывают влияние на психику человека, но насколько это «искусство или дизайн», сказать сложно.

Восприятие и отношение к цвету зависит в определенной степени от культурных особенностей народа, его традиций, веры и миропонимания. На уровне мифов, легенд представлений обывателей выявляются устойчивые типы выбора основных цветов. Несмотря на неоднозначную трактовку, можно отметить, что белый цвет несет в себе всегда позитивное на-

чало, он может даже присутствовать и в обрядах по усопшим, в которых смерть не воспринимается как нечто трагическое. Корни почитания белого цвета связаны с аналогичной окраской жидкостей жизни – спермы и молока (Базыма Б.А., 2005). Белый цвет – это день, активность и жизнь. Черный цвет почитался как цвет смерти, зла, ночи. При этом белый и черный цвет неразрывно связаны друг с другом, это не только борьба добра и зла, но и соотношение различных видов энергии и материи, являющихся движущей силой развития Вселенной. Из других цветов выделяется прежде всего красный – цвет крови, огня, активности, возбуждения и др.

При написании картины у художника присутствуют различные ассоциации с цветом. В основе возникновения этих взаимосвязей лежат опыт и переживания человека. Влияние цвета весьма сложно и зависит от многих личностных факторов. Не случайно картина влияет на человека специфическим индивидуальным образом. Мозг мыслит образами, каждому из них соответствует ассоциация – цветовая, звуковая и др. Устойчивость восприятия цвета в больших группах людей может способствовать образованию символов. Например, цвет государственного флага – определенное сочетание цветов, имеющих свою национальную историю. Цветовая символика может быть тесно связана с историческими корнями нации, но она не определяет отношения к цвету конкретного человека и значение цвета в его жизни.

Отношения к цвету тесно связано с уровнем развития цивилизации. В процессе ее возникновения и прогресса постепенно восприятие цвета движется из плоскости мистической и религиозной в направлении научно-обоснованной физической и психологической концепции.

Цвет можно рассматривать как «нечто символическое». Наиболее обсуждаемыми в истории являются белый, черный, красный и в меньшей степени синий, желтый и фиолетовый цвета. Вероятно, большинство цветов связано с фундамента-

ными природными явлениями – день (белый) – ночь (черный), и др. Можно указать на возможно эволюционно сложившиеся ассоциации с окружающим миром.

Красный цвет связан с возбуждением, активностью, энергичностью, борьбой (красный – цвет крови, войны). Желтый – физиологически оптимальный, нейтральный, спокойный – это цвет солнца. Зеленый, цвет леса, вызывает расслабление, успокаивает. Его предпочитают спокойные, уравновешенные люди. Если кто-то воспринимает его негативно, то испытывает страхи и неуверенность в себе. Синий, фиолетовый – цвет ночи – успокаивает, угнетает.

Почитание других цветов обусловлено в значительной мере традициями и культурой нации. Так, в Китае существенное значение придавалось цветам (сине-голубой, красный, желтый, белый, черный), которые ассоциировались прежде всего с фазами изменения в природе, жизни человека в целом, и функциями его органов и др. (Necker H.-U. и а., 2002, s. 28).

Список представлений о цвете можно расширить, но в основе этого процесса лежит, как правило, жизненный опыт человека, традиции, окружающая среда и др. Научного обоснования восприятия цвета и связанных с ним индивидуальных или общественных феноменов в исследованиях пока не представлено.

Нужно отметить, что «психология цвета» находится еще в «зародышевом» состоянии. Речь идет не столько о разделе психологии, сколько о несистематизированных исследованиях зависимости восприятия цвета и его значения в жизни человека. В настоящее время, несмотря на обилие диссертационных работ, посвященных проблеме психологии цвета, отсутствует даже приблизительная методология и концепция понимания целей и задач, научного поиска единомышленников, составляющих основу научной школы.

Если ученые до сих пор ищут методы объективного исследования цвета, то для художников этой проблемы не су-

ществует. Каждый из творцов сознательно и бессознательно просто использует цвет, исходя из своих индивидуальных представлений о мире и его устройстве. Каждый из них создает свой рассказ о любви, ненависти, радости и горе, свое видение наиболее насущных проблем общества. Они опираются на интуицию, свои чувства, иррациональность в представлениях о мире.

Попытки анализа цвета и его значения нередко нелепы (Кандинский В., 1992), но тем не менее как всякое другое ортодоксальное мнение объективно ведут к углублению изучения роли цвета в жизни человека.

Психология композиции и ее элементов в живописи

Под композицией мы понимаем способ выражения идеи произведения посредством распределения предметов и фигур в картине с учетом их внутренней связи, установления соотношений между их размером, объемом, расположения в пространстве холста, использования законов перспективы и равновесия, соотношений предмета и фона, а также использования света и цвета и других средств выражения замысла или художественного образа.

Особенности психологического подхода к выражению идеи произведения на примере анализа композиции достаточно детально изложены Р. Арнхеймом (1904–2007), поэтому авторы сочли возможным провести критический анализ предложенной им концепции.

Психологический метод разбора композиции разработан Рудольфом Арнхеймом в книге «Искусство и визуальное вос-

приятие» (1954, пер. 2012) на основе гештальт-психологии. К наиболее сильным сторонам этого подхода относятся сведения об однотипном восприятии людьми определенных свойств предметов (простая, сложная форма, ее ориентация, вес и др.) и возникающих при этом эмоциональных переживаний, что подтверждено во многих исследованиях. Это позволяет проводить анализ различных произведений, а в отдельных, пока немногочисленных случаях осуществлять их проектирование. Нужно отметить, что этот подход позволяет, но до определенного предела, объяснить основные принципы построения композиции. Слабым местом теории является представление об особенностях процесса восприятия на уровне правдоподобных гипотез, а также совершенно не учитываются особенности личности творца. На основании «психологического метода» пока невозможно оценить соответствие использованных средств композиции для обоснования идеи произведения, а также принципов выбора тех или иных элементов картины и их соотношения еще до начала работы. Рациональный компонент, который явно присутствует и доказуем в простых формах, не позволяет пока даже приблизительно объяснить все богатство и иррациональность созданного художником произведения. Личность художника при этом ускользает от анализа.

Г. Арнхейм весьма четко разбирает достаточно простые рисунки (аналоги «аксиом») с точки зрения гештальт-психологии и владеет хорошей логикой изложения, объясняющей психологические феномены, обуславливающие восприятие рисунков, но не позволяющей кроме общего анализа дать четкие критерии конечного результата.

В основе **композиции** лежит создание иллюзии статики или движения на основании нашего опыта и ассоциаций. Но важное значение имеет ощущение равновесия в картине. В частности, изолированный предмет, расположенный сверху картины, придает неустойчивость, поскольку в реальной жизни он должен упасть, так как обладает потенциальной энергией

(в зависимости от высоты подъема). Изображение нескольких предметов создает ощущение стабильности композиции, если их физический центр тяжести расположен в пределах полотна картины. Простейшая линия, идущая из левого нижнего угла в правый верхний угол, создает иллюзию подъема, а линия, направленная из левого верхнего угла в правый нижний, – ощущение снижения. Это связано с нашими физиологическими особенностями прочитывать текст слева направо.

Цвет существенным образом меняет равновесие картины. Так, в паре красный – белый цвет тяжелее оказывается красный. Возможно, благодаря ассоциациям из опыта – огонь обычно находится снизу, а белый дым идет наверх. Красный цвет тяжелее голубого, который ассоциируется с небом. Кстати, желтый диск («солнце») на белом фоне вверху на картине создает ощущение тяжести и неустойчивости. Но белый на фоне желтого в такой же позиции не является «тяжелым».

Ощущение неустойчивости следует из психических процессов, которые базируются на предшествующем опыте. В реальной жизни не все, что изображается на бумаге, является неустойчивым. Если нет непосредственного опыта, то наш мозг прогнозирует ситуацию и предсказывает наличие неких физических сил, которые удерживают или разрушают нарисованную комбинацию предметов (композицию). Назвать эти ощущения или мысли, прогнозы как некоторую психологическую силу притяжения, как считает Р. Арнхейм, весьма спорно. Связывание ощущения равновесия с некими физиологическими силами, компенсирующими друг друга, и их распределением в коре головного мозга является лишь сомнительным предположением. Речь идет не о каких-либо психологических силах, а об опыте, представленном в мозге в виде электрической матрицы, в которой имеются как сама ситуация, так и возможные пути ее разрешения и опережающее ощущения необходимых действий.

Создать равновесие и движение в картине возможно самыми разнообразными способами. Можно использовать особенности рисунка и движение его основных силовых линий. Большое значение имеют особенности распределения цветовых пятен и интенсивности цвета, перспектива, а также наши психологические представления о физических и психологических свойствах конкретных предметов, фигур и персонажей и др.

Мы согласны с мнением Р. Арнхейма, что большинство явлений природы нельзя описать, рассматривая их по частям, то есть целое не всегда может быть определено простой суммой его структурных частей. Произведение искусства не может быть создано и даже понято разумом, который не способен воспринимать и осознавать интегрированную структуру целого.

Нужно отметить, что монография Р. Арнхейма (2012) представляет весьма логичное научное исследование, в котором на основании простых примеров эффективно проводится анализ сложных психологических феноменов равновесия и неустойчивости и т. п.

Остановимся на некоторых примерах асимметрии восприятия. Взгляд зрителя обычно направляется слева направо, поэтому возникает некоторая асимметрия равновесия. Если прямая идет вверх слева-направо, то она воспринимается как восходящая, набирающая высоту, а также ассоциируется с событиями, переходящими из настоящего в будущее. Если диагональ понижается слева направо, то возникают ассоциации с прошлым. Так, в картине В.И. Сурикова «Боярыня Морозова» (1887) движение увозящих саней вправо символизирует ортодоксальные, старые религиозные взгляды опальной боярыни. Часто для проверки равновесия композиции художники смотрят в зеркало. При этом может радикально измениться равновесие и даже цветовое решение картины.

Доказано, что фигуры справа выглядят тяжелее, чем слева. Пространство слева субъективно обладает большим значением. Если там находится тяжелый предмет, он не вызывает

чувства несоответствия или противоречивости. Если этот предмет перемещается в правую сторону, то это «опрокидывает» композицию (Арнхейм Р., 2012, с. 44).

Художник обычно стремится к гармонии (завершить гештальт). В целом равновесная композиция выглядит гармоничной и стабильной. Но в ней можно видеть движения и действия. В картине «живут» персонажи, то есть она не является статичной.

Для объяснения стремления художника к достижению равновесия в картине Р. Арнхейм (2012, с. 46) ссылается на второй закон термодинамики, суть которого заключается в том, что в изолированной системе энтропия (асимметрия) и со временем энергия должна выравниваться в каждой точке Вселенной. Иными словами, асимметрия всегда стремится к симметрии.

Искусство отражает мир, в котором сталкиваются интересы, разрешаются или усиливаются противоречия. Художник достигает изображения этих процессов с помощью определенных средств. В любой картине на первом и главном месте стоит идея, которую хочет выразить автор. Все в картине должно быть подчинено раскрытию этой идеи. В любой формальной или абстрактной работе имеется свой резон. Иногда это видно сразу, а нередко идея скрыта даже для автора, если подсознание художника независимо от его воли «ведет его кисть», составляя закодированное послание. В любом случае картина – это рассказ художника о мире, его миропонимании. Необычное чувство гармонии, равновесия и спокойствия можно испытать, рассматривая абстрактные работы С. Полякова (1900–1969), которые производят невероятно сильное эстетическое впечатление.

Одним из важнейших принципов выражения идеи является ее наиболее **простая реализация**. Под простотой мы понимаем оптимальный состав и соотношение элементов композиции и цветового решения, позволяющий наиболее полно и минимальными средствами выразить идею или поставленную

задачу. Чем меньше элементов – тем более элегантна и проще структура.

Однако это верно, к сожалению не всегда, правильно, но не во всех случаях. Во-первых, важность идеи и ее реализация должна быть не всегда простой, но всегда адекватной. Во-вторых, другой мастер выразит эту идею по-своему, возможно, лучше, но необязательно проще. С формальной точки зрения, чем меньше «шагов», тем достижение истины более вероятно, так как «шаги» (способы выражения) всегда содержат риск ошибки. Полный минимализм обедняет идею и делает произведение подчас скучным. «Болтливость» – максимализм или многословие художника – также часто неинтересно. Необходимые и достаточные средства для выражения идеи определяются внутренним чутьем или талантом художника. Чем меньше средств для выражения, тем, возможно, произведение будет скучнее. Это, как в рассказе, – лаконизм не должен доминировать в литературе. В картине важно не только отразить момент, но и продлить его восприятие во времени. Поэтому лаконизм в картине может сужать время ее прочтения, что обычно снижает интерес зрителя к произведению. Когда смотришь на картины Рембрандта, то их хочется рассматривать долго. Это не квадрат Малевича, где через минуту все ясно. Наши глаза требуют пищу. Минимализм часто (но не всегда!) несет скучность глазу. Взор должен отыскивать глубины, новые образы. Некоторые картины притягивают к себе, мимо других проходишь мимо. Представление о событии в сознании может не совпадать с выражением его в картине. Тогда или скучно, или нужно напрягаться, чтобы понять концепцию. В качестве альтернативной точки зрения можно привести наставления Пикассо, данные им Франсуазе Жило, в которых он рекомендует использовать минимальное, насколько это возможно, количество предметов в натюрморте.

Несмотря на достоинства книги Р. Арнхейма, – попытки анализа произведений на основании значений простейших

психологических законов восприятия формы, цвета, равновесия, простоты и др., в ней все же не представлена методология построения еще не написанной картины, исходя из этих известных в психологии феноменов.

Наиболее часто художник в работе использует рациональные приемы, но главное, иррациональный – бессознательный подход к выражению идеи. От художников, согласно нашему опыту, весьма трудно или даже невозможно получить ответ, почему он так нарисовал. Он скажет, что он так чувствует.

Книга Р. Арнхейма, безусловно, является актуальной, она позволяет сформулировать ряд вопросов, сложных и, вероятно, таких, для которых научных данных недостаточно или «время их пока не настало». К ним мы относим следующие.

Несмотря на знание психологического воздействия отдельных элементов картины, невозможно ответить на вопрос, почему и как художник их использует, на основании каких критериев и алгоритмов эти возможности «рационализма» могут привести к созданию хорошего произведения. Можно ли прогнозировать написание картины, определив «список» критериев, и какое эстетическое впечатление произведет при этом произведение. Как личность творца проявляется в картине? Использует ли творец предложенный теорией и подтвержденный частично на практике алфавит для написания послания в картине? Какова роль психологического воздействия простейших форм в создании произведения и в чем она проявляется? Каковы критерии оценки рационального (сознательного) и иррационального (бессознательного) и имеются ли способы их отражения с позиций гештальт-психологии? Совершенно не изучено соотношение целого и части в живописи. Каким образом «части» или элементы (способы выражения) превращают картину в иную сущность, можно ли это как-то оценить или прогнозировать?

Нужно заметить, что построение произведения на основе исследования и знания психологического воздействия от-

дельных изобразительных элементов может вообще не состояться. Художник творит сознательно и бессознательно. Ученые обобщенно пытаются провести анализ произведения и выявить в нем некоторые свойства и феномены, о которых творец никогда не думал. Мы не отвечаем на вопрос, как связана идея целого (гештальт) с отдельной реализацией этой идеи и каковы критерии простоты. Почему в рамках идеи различные произведения, выполненные художниками других направлений, представляют одинаковую ценность. Вероятно мы оцениваем целое как-то иначе. Части произведения (этюды) могут быть более значимыми, чем все произведение в целом. Будем ли мы здесь говорить о незавершенности целого и каковы тогда критерии оценки незавершенности?

Во время чтения книги Г. Арнхейма невольно возникают ассоциации с трудами теоретика абстрактного искусства В. Кандинского. Но в отличие от Кандинского Арнхейм подходит с достаточно обоснованной концепцией, основанной на тождественном восприятии и оценке зрителей основных художественных элементов (линия, плоскость и др.). В то время как В. Кандинский высказывает свое чисто субъективное и не основанное на фактах мнение, что является весьма слабым местом построения его концепции. Многие высказывания Кандинского совершенно бездоказательны. В то же время Г. Арнхейм опирается на опыт и воспроизводимые факты. Он предлагает более-менее правдоподобную научную концепцию разбора произведения с психологических позиций. Бессознательный процесс и личность художника пока не затрагиваются в анализе. В противоположность Арнхейму практически все искусствоведы, вероятно, ввиду особенностей образования и отсутствия элементарных знаний психологии, к анализу произведения подходят обычно с использованием исторического подхода – развитие искусства и его методов – техники живописи, концепции композиции, цветового решения, исходя из общепринятых, хорошо известных в литературе представлений.

Новое трактование свойств предмета или открытие в картине еще неизвестных его свойств всегда непросто. Г. Арнхейм считает, что трудно объяснить факты отождествления предметов и образов с помощью психологии, в соответствии с которой следует ожидать, что образ на картине и модель должна быть идентичными. Восприятие полагается на бросающиеся в глаза сходные характерные структурные черты.

Способы достижения выразительности могут быть самыми разными. Вопрос лишь во владении художником основными, присущими ему приемами живописи. В частности, Пикассо не создал в реалистической манере ни одной значимой художественной работы. Но основным его достоинством было виртуозное владение рисунком, формой и цветом, позволяющим в рамках «невообразимой свободы их использования» выразить принципиально новые идеи в картине. Это был новый взгляд на модель из «другого пространства и времени». Пикассо часто объединяет форму головы в фронтальной и сагитальной плоскости. За счет этого приема в картину входит элемент напряжения, так как совмещаются несовместимые вещи. Подобный метод основан на движении зрителя вокруг модели и регистрации ее с разных точек зрения. Нужно отметить, что напряжение возникает при наложении одного рисунка на другой, которые с этого момента и воспринимаются как одно целое.

Опыт показывает, что человек воспринимает образы и сравнивает их с «шаблонами». В случае, когда принять решение сложно, включается прием анализа, называемый «дифференциальная диагностика» – выявление (разложение) и поиск характерных признаков, имеющих наибольший статистический вес в различии двух явлений.

Нужно отметить – весьма неожиданным является высказывание Арнхейма о недостаточном понимании художниками задач живописи или своей профессиональной деятельности, что выглядит, на наш взгляд, весьма странным.

«Что же касается самих художников, то, по-видимому, нет сомнения, что в своих работах они видят лишь точный эквивалент предмета. Их высказывания свидетельствуют о том, что они под «стилем» подразумевают просто средства достижения этого результата. «Оригинальность – это непроизвольный продукт удачной (Ред.) попытки одаренного художника быть честным и правдивым...» (Арнхейм Р., 2012, с. 122).

Н.Н. Волков и Р. Арнхейм – различные и общие взгляды

Между художественно-эмпирическим и психологическим подходом не существует «пропасти». У них больше общего, чем отличий, несмотря на то, что они основаны на практическом анализе «впечатления» от картины художником и психологом. Кстати, Н.Н. Волков эти две профессии просто совмещал. В чем кардинальное отличие этих подходов? Прежде всего художнику присуща духовность и иррациональность. В психологии в формы и в геометрические схемы невозможно заложить все проявления человеческой души и особенно восприятия мира живописцем.

Нужно заметить, что в 1925 г. Н.Н. Волков почти год провел во Фрайбурге в Германии, где занимался философией. Не вызывает сомнения, что, имея наклонности к изучению психологии, он контактировал с немецкими психологами-гештальтистами и был знаком с их трудами. Поэтому описания композиции и ее законов достаточно тесно перекликаются со взглядами Р. Арнхейма (1904–2007). Но, по понятным соображениям, своего времени, когда гештальт-психология была

не в почете в СССР, он высказывался достаточно осторожно (Волков Н.Н., 1977, с. 234–235).

В любой беспорядочной мозаике пятен помимо нашей воли (бесознательное. – Ред.) восприятие всегда находит некоторую упорядочность. Мы произвольно объединяем пятна, и границы этих групп чаще всего образуют простые геометрические формы, или элементарные плоские фигуры, напоминающие природные образы. В этом сказывается первоначальная обобщенность зрительного опыта, своеобразная его геометризация. Психологи в связи с этим прочно установленным явлением говорят о «законе хорошей формы» (т. е. о гештальте. – Ред.).

В искусствоведческих анализах (Волков Н.Н., 1977, с. 59) композиции мы постоянно встречаемся с принципами выделения главного, объединенного посредством простой геометрической фигуры. Действительно, стоит только немного подтолкнуть в произвольной мозаике пятен контур такой простой фигуры, как треугольник, и эта группа пятен сразу выступит, выделится. Все остальное станет по отношению к ней безразличным полем – фоном.

Вызывают интерес высказывания Н.Н. Волкова о единстве формы и содержания. Отдельные компоненты содержания могут служить формой других компонентов. Так, по отношению к «геометрическим формам» распределения пятен цвета на плоскости цвет выступает как содержание. Но сам он есть также внешняя форма для передачи предметно-изобразительного содержания, пространства и т. п. Смысл картины существует только на языке ее форм. Смысл – внутренняя сторона целостного образа. Словесный анализ смысла может быть только толкованием, сопоставлением. Понимание смысла картины всегда богаче ее толкования.

В то же время Н.Н. Волков (1977, с. 43–44) подвергает сомнению общепринятое положение, что картина, как и текст, прочитывается слева направо. Он считает, что движение глаз зрителя подчинено задаче ее рассмотрения, а не привычкам

чтения словесного текста. Зритель видит картину прежде всего как нечто целое, сжатое границами рамы. Движение глаз несет лишь вспомогательную службу.

Композиционные формы строятся с расчетом на целостный охват. Фиксация же отдельных точек картины и скачкообразные перемещения глаза по ней – это добывание дополнительных данных самого разного характера в соответствии с ходом и глубиной восприятия (Волков Н.Н., 1977, с. 46). Движения глаз определяются построением сюжета...

Н.Н. Волков (1977, с. 49) высказывает близкие Арнхейму идеи. В частности, вокруг проведенной линии возникают два поля и создают возможность изобразительного понимания. Так, проведенную в некоторой средней зоне горизонталь мы легко читаем как границу между небом и землей. Стоит ограничить горизонталь и провести от ее концов вертикали, и внутреннее поле становится плотной стеной. Горизонтальные линии приобретают новое изобразительное значение.

Нарисуем «раму» (края картинного поля) некоторой будущей композиции, оставив поле чистым, и будем перемещать изображение предмета или просто отрезок прямой внутри рамы. Мы увидим, что восприятие перемещающегося предмета или отрезка может стать хорошим индикатором неоднородностей изобразительного поля, вызываемого рамой. Предмет, изображенный на однородном поле близко к раме, вследствие привычной антиципации глубины картины, вызванной наличием рамы, читается лежащим близко к плоскости рамы или даже частично слитым с ней. Предмет во внутренней и особенно центральной зоне читается лежащим в глубине. Тяжелый низ и легкий верх – это только предрасположение восприятия или рефлекс на положение в раме картины (Волков Н.Н., 1977, с. 51, 53).

Вертикальный или горизонтальный отрезок трудно увидеть уходящим в глубину. Напротив, наклоненные отрезки легко воспринимаются пространственно с точки зрения воспри-

ятия. Они читаются уходящими в глубину одним концом либо другим... С фактором рамы связаны и другие содержательные характеристики. Вытянутому вверх формату свойственна известная стройность, возвышенность.

На этом мы завершаем сравнение концепций художника-психолога Н.Н. Волкова и Р. Арнхейма – видного психолога искусства. Каждый из них рассматривал проблему творчества и создания живописных произведений с разных сторон. При этом Н.Н. Волков видел этот процесс изнутри и снаружи, в то время как Арнхейм больше уделял внимание психологии творчества, имея «свежий взгляд со стороны».

У авторов книги складывается впечатление, что выделение неких геометрических конструкций на основании нашего чувства «стабильности» (бессознательного) несет какую-то функцию. С одной стороны, сюжет и «композиционный узел» можно рационально запланировать. Но процесс реализации – нахождение гармонии – начинает при этом уходить в иррациональную плоскость, в работу включается интуиция, и возникает некое смутно осознаваемое чувство меры или гармонии. Насколько это чувство меры связано с нашим простейшим опытом – ощущением гармонии геометрических фигур? Можно ли сравнить геометрические фигуры с буквами, из которых будет составлен творческий или скучный доклад? Идея – это в произведении главное. Художник стремится выразить ее как нечто целое («максимально хорошее» в смысле поставленной задачи). У него есть масса возможностей использования формы в виде геометрических конфигураций. Последние часто меняются в процессе работы. Это гибкий «каркас» рисунка, имеющего цвет или бесцветного.

Психологи пытаются из системы восприятия отдельных простых графических форм и даже гармонии цветовых пятен вывести закономерности построения картины. Но возникает вопрос, а согласно ли сознательное и подсознательное художника примерить «сшитый для него костюм». Духовность

в картине – это нечто большее, чем гармония линий и цвета. Картина крепкого мастера вызывает уважение, а картина, устанавливающая родство души и художника, и зрителя трогает «за сердце», так как восприятие – это исключительно индивидуальный, интимный акт.

Создание «целого» растянуто во времени, что бы мы не делали, без живописных структур, разработанных в разное время и связанных во времени между собой, не обойтись. Создание целого – это дискретный процесс, хотя идея может «стоять перед глазами» сразу. Когда к опытному врачу приходит пациент, он может поставить диагноз на основании внешнего вида, обычного осмотра. Но в сложных случаях, когда образы многих болезней сходны, приходится эти предположительные гипотезы диагнозов дробить на симптомы и проводить дифференциальную диагностику. Наше обучение построено на движении от простого к сложному. Опыт накапливается методом проб и ошибок. Это все дискретные процессы. Возможно, мозг воспринимает нечто как целое, проделывая при этом триллионы операций в секунду, сравнивая образы, хранящиеся в памяти. Ищет подходящую матрицу. И не найдя ее, принимает вероятностное решение, чтобы, ошибившись, приобрести опыт. Распознавание нечетких данных, безусловно, играет важнейшую роль, так как в повседневной жизни мы сталкиваемся с этим постоянно.

Таким образом, конкурируют и дополняют друг друга по крайней мере два подхода к созданию картины – художественно-эмпирический и психологический. В чем основная слабость последнего? Это отсутствие, как говорят, приемлемого решения обратной задачи, а именно построение картины (или «здания») из первоэлементов («каменной или аксиом»). То есть можно знать законы восприятия и не суметь перевести их в рациональную плоскость построения композиции картины.

Другой подход эмпирически-аналитический – передача иррационального и рационального опыта посредством обу-

чения – имеет обратную связь в виде передачи практических приемов и «натаскивания» ученика. Это наиболее оптимальный и быстрый подход достижения успеха на среднем уровне. Но только мастер, наблюдая за учеником в процессе создания картины, необъяснимым образом может двумя штрихами, которые иначе как иррациональными не назовешь, мгновенно «сделает произведение» выразительным. В этом и заключается особенность обучения живописи.

***Анализ картины Сезанна «Мадам Сезанн
в желтом кресле» – мнение художника,
психолога и ученого***

Известно, что о художнике и его работах может правильно судить только другой художник. Ниже представлено мнение о картине Сезанна автора книги Н.Л. Цикулиной (см. цветную вклейку).

В целом мое отношение к произведению позитивное. Возможно даже с нейтральным оттенком. Позитивное начало связано с чувством живописности работы – уравновешенности цвета и формы, больше за счет насыщенности красного и желтого, которые хорошо гармонируют с фоном, что вносит ощущение цельности работы. В цветной композиции несомненно присутствует гармония. Сезанн обладал хорошим чувством цвета и способностью гармонизировать, изменяя его насыщенность.

Можно сразу, даже не зная имени художника, сказать, что картина выполнена профессионалом. Стиль художника виден сразу.

Композиция картины удачная и уравновешена в целом, несмотря на некоторую диагональность в ней. Диагональность

(положение фигуры в кресле и разворот кресла совпадают по направлению) несет в себе черты статики. Но Сезанн показывает и некоторую динамику, которая определяется движением вертикальных линий кпереди. Так, линии кресла и фигуры все же идут несколько вперед и тем самым обозначают минимальное движение на зрителя.

О характере женщины ничего нельзя сказать. Является ли жена художника волевой или интеллектуальной дамой, определить сложно. Сезанн изобразил маскообразное лицо без мимики. Создается впечатление, что ни лицо, ни руки не несут никакой смысловой нагрузки. В задачу художника, вероятно, входила разработка формы и цвета.

Особенностью картины является то, что она не прописана полностью. Сезанн часто оставлял свободные от краски поля холста и светлые пятна, считая, что это необходимо. Это позволяло придать картине незаконченный и в чем-то интригующий вид, чтобы зритель мог думать о продолжении и фантазировать.

В отношении недостатков работы. Женщина не сидит в кресле, она проваливается, соскальзывает вниз. Но ее удерживает сравнительно большая и светлая по цвету голова, на которой сразу же останавливается взгляд. Поэтому соскальзывание вниз не «бросается в глаза». Я думаю, Сезанн это сделал намеренно. Не исключено, что это и недостаток его образования как художника, но достоинств у него несравненно больше.

Нужно отметить равновесие и гармонию в цвете и форме. Насыщенный цвет хорошо разработан и удачно ложится на форму. Я считаю, что у Сезанна не было задачи передать характер модели. Он изображает мир в сбалансированной цветовой гамме, в его целостности, где абсолютно одинаковое значение имеет «яблоко, и человек». Прекрасно гармонируя форму и цвет, он не заботится о характере и глубинных переживаниях человека.

Сезанн, в отличие от других, лучше владел и работал цветом, используя при этом упрощенные и обобщенные формы.

Преимущество перед Матиссом – тоже прекрасным «цветовиком» – заключалось в наличии не только цветовой, но и духовной гармонии в картине. Он легко трансформировал видимый мир в свою гармонию и делал это безусловно гениально.

Сезанн внес свой вклад в искусство как талантливый художник, он был первооткрывателем формализма, и заложил своим творчеством основы кубизма. Для меня он занимает позиции уровня Ван Гога, Гогена и стоит несколько выше в истории искусств, чем Пикассо и Матисс. Конечно, об этом можно спорить. Сезанн мощнее Пикассо как личность и более значим для истории искусств как первооткрыватель формализма. У Сезанна большие преимущества в гармонии формы и цвета, и при этом он вносил в свои картины духовность и возвышенность. Все его картины добрые, гуманистические.

Сезанн – мастер формы и цвета и их гармонии, Гоген – больше символист, а Ван Гог – психолог.

Как художник Сезанн безусловно гений, но в духовном отношении у меня нет к его работам резонанса и «вибрации души», хотя умом я понимаю его достоинства и значимость.

Мой анализ произведения осуществлялся независимо от описания картины Арнхеймом и я даже не знала о его существовании. Поэтому оба мнения можно сравнивать объективно.

Р. Арнхейм указывает, что для анализа он выбрал весьма среднюю по значимости работу художника, перед которой обычно зритель останавливается редко (2012, с. 49–53).

Прежде всего обращает на себя внимание спокойствие с внутренней активностью. Фигура отдыхающей женщины полна энергии, которая излучается по направлению ее взгляда. Фигура выглядит прочно и стабильно, но в то же время легка, как будто висит в воздухе. Она поднимается, но в то же время остается на месте. Этот неуловимый переход одного цвета в другой, силы и энергии, твердости. Прежде всего сам формат картины 5:4 способствует удлинению целого по вертикали и усиливает вытянутость фигуры, головы, кресла. Кресло выгля-

дит стройнее и тоньше, а фигура стройнее, чем кресло. Таким образом создается увеличение шкалы стройности, которая идет от заднего плана картины через кресло к фигуре. В то же время плечи и руки образуют вокруг средней точки картины овал, центральное устойчивое ядро, противодействующие модели прямоугольники и повторяющиеся (прямоугольники. – Ред.) в меньших масштабах в очертании головы.

Задний план делится пояском темного цвета на два прямоугольника (илл. на вклейке). Оба они более растянуты, чем рамка картины в целом. Пропорция нижнего прямоугольника 3:2, верхнего – 2:1. Это означает, что эти прямоугольники подчеркивают значение горизонтальной линии более энергично, чем рама картины – вертикальной (линии. – Ред.). Прямоугольники усиливают движение всего произведения вверх, потому что высота нижнего прямоугольника несколько больше верхнего. С психологической точки зрения глаз движется в направлении уменьшающихся интервалов, то есть к верхней точке картины.

Об усилении эффекта стройности в картине Арнхейм пишет так. Три главных элемента картины перекрывают в пространственном отношении друг друга: шкала трех плоскостей ведет от заднего плана через кресло к самой фигуре. Эта трехмерная шкала поддерживается двухмерной – серией ступенек, которая возникает от небольшого преломления темного пояса слева через угол кресла в направлении головы. Подобным образом увеличение яркости ведет от темного пояса к светлому лицу и ладоням, которые представляют собой два композиционных центра, два фокуса. Все эти факторы комбинируются в мощное расширенное движение вперед. Доминирующее движение вправо усиливается ассиметричным по отношению к креслу расположением фигуры, так как она находится в правой половине кресла, а также неравным делением фигуры, большая часть которой находится на левой стороне.

Как верхняя часть фигуры, так и центр нижней части кресла находятся на центральной вертикальной оси картины. Данное

расположение устанавливает в нижней части кресла точку опоры, относительно которой оно наклонено влево. Голова женщины дважды стабилизирована обоими положениями – расположением на средней вертикали и в центре верхнего прямоугольника на заднем плане – есть основание, относительно которого тело фигуры наклонено вперед и вправо. Таким образом, два композиционных центра расположены друг против друга.

На этом, на наш взгляд, рациональный разбор картины оканчивается и Арнхейм переходит в иррациональную плоскость впечатлений с неограниченным полетом фантазии.

«Голова – место локализации мозга, сознания и разума – покоится твердо. Руки – орудия труда – слегка выступают вперед, символизируя потенциальную активность. Голова хотя и находится в состоянии покоя, но ее динамичное ассиметричное расположение «в профиль» и осторожные глаза (глаз практически не видно. – **Ред.**) содержат в себе элемент активности... Верхняя часть женской фигуры свободно оканчивается в пространстве. Но свободное возвышение головы сдерживается не только ее центральным расположением, но также близостью к верхней границе рамки картины, которая простирается над головой настолько, чтобы дать ей новое **пристанище (выделено ред.)**. Подобно тому как в музыкальной гамме мелодия подымается от низкой ноты через октаву (Вероятно, влияние В. Кандинского. – **Ред.**) к более высокой ноте, так и фигура в пределах рамки картины возвышается над нижнем основании только для того, чтобы для себя покой наверху...

Если данный анализ является правильным, то он не только раскроет богатство динамических связей, содержащихся в произведении искусства, но и наглядно покажет, что эти связи создают особое равновесие покоя и действия... Только когда осознаешь, каким образом эти связи истолковывают содержание, только тогда можно понять и оценить их художественное достоинство», – считает Арнхейм.

Можно отметить, что человек понимает то, что знает. Каждый зритель анализирует картину как исходя из своих умственных способностей к восприятию, так и знаний, как профессиональных, так и полученных в результате образования и воспитания в детстве. Поэтому люди разных профессий рассматривают произведение искусства редко объективно – для этого нужны специальное образование, – а с позиций приобретенных, прежде всего в профессии, знаний.

Один из авторов книги – профессор А.Е. Цикулин сделал попытку интерпретации работы Сезанна с позиций любителя искусства, имеющего специальные знания врача в области психологии и психоанализа.

На картине изображена женщина 35–40 лет обычного телосложения, но преимущественно мышечного типа. Выдающийся вперед подбородок свидетельствует о выраженной воле, а сплетенные руки – о сдержанности, несмотря на частые раздражения и вспыльчивость. Лицо одутловатое с маленькими глазами, шея слегка утолщена. Вероятно, имеется легкое увеличение щитовидной железы с явлениями гипотиреоза. Лицо свидетельствует об интеллектуальной бедности. Прослеживается упорство в решении проблем. На это указывает и стиль в одежде. Женщина выбирает красный – активный цвет платья относительно свободного покроя. Но это не говорит о ее сексуальности. Напротив, это скорее компенсация сексуальных проблем и стремление привлечь к себе внимание. Поза зажатая, скованная, не расслабленная, в женщине не видна харизма, она не «зажигает». Обращает на себя внимание отсутствие каких-либо украшений. Можно полагать, что ей не совсем безразлично внимание мужчин, но у нее имеются депрессивные реакции, затрудняющие контакты с противоположным полом. С депрессивными тенденциями она, как волевая дама, пытается бороться. Что касается художника, то так изобразить свою жену может только человек, испытавший недавно с ней какие-либо ссоры или недомолвки. Картина в целом сбалансирована по

цвету и форме. Черная полоса сзади может символизировать относительно «темное или неясное» будущее. Картина не производит на меня позитивного эмоционального впечатления, хотя от нее исходит достаточно активная энергетика, обусловленная цветовым решением и в целом сбалансированной композицией, но не психологическими особенностями модели.

Нужно подчеркнуть, что представления врача о картине получены исключительно на основании изображения образа модели художником. Насколько действительно расходитесь мнение автора о чертах характера жены художника, читатель может судить самостоятельно из литературы или из изложения Р. Арнхейма.

Обобщенное мнение Н.Н. Волкова об анализе живописи психологами

Как было уже указано выше, можно полагать, что Н.Н. Волков был знаком с гештальт-психологией и, возможно, с концепцией Р. Арнхейма. Художник и искусствовед Н.Н. Волков был выдающимся аналитиком построения композиции. Ниже приводятся его высказывания, которые можно трактовать как «безличностную», но хорошо читаемую между строк концепцию анализа построения картины Р. Арнхейма.

«Любую картину можно расчертить геометрическими схемами. Всегда можно найти простые геометрические фигуры, в которые приблизительно вписываются отдельные группы. Еще легче найти объединяющие кривые, но существенны ли эти фигуры для общего смысла картины?» (Волков Н.Н., 1977, с. 35).

Геометрических схем объединения и расчленения много больше, и стремление обязательно найти одну из них (треу-

гольник, круг. – Ред.) легко приводит к выделению ложных фигур (Волков Н.Н., 1977, с. 59).

Организация картины в интересах образа решает следующие конструктивные задачи:

1. Выделение композиционного узла, чтобы обеспечивалось привлечение внимания и постоянное возвращение к нему.
2. Расчленение поля так, чтобы важные части отделялись друг от друга, заставляя видеть сложность целого.
3. Сохранение целостности поля (и образа), обеспечение постоянного связывания частей с главной частью (композиционным узлом).

Композиционным узлом картины мы называем главную часть картины, связывающую по смыслу все другие части. Если смысл действия или символика требует смещения композиционного узла за пределы центральной зоны, то главное должно быть выделено другими средствами. В «Блудном сыне» Рембрандта главные фигуры сильно смещены влево, но они выделены светом и мощной цветовой пластикой (Волков Н.Н., 1977, с. 56–58).

Организация картинного поля – первая конструктивная основа композиции. Распределяя сюжет на плоскости, художник прокладывает первые пути к смыслу.

Приведенные выше оценки картины Сезанна «Мадам Сезанн в желтом кресле» (1988–1990) показывают существенные различия, порой даже исключаящие друг друга интерпретации. Это вполне ожидаемо и логично. Иначе быть просто не может. Современное состояние изучения иррационального или бессознательного в искусстве (и даже рационального) находится на этапе осмысления существования вопроса. Речь не идет ни о решении задачи, ни о методах подхода к ее изучению. Даже не известно, что считать нормой для иррационального, если она вообще существует. Человек интуитивно, редко на опыте, познает, что есть «нечто», не укладывающееся в его представ-

ления о мире. И это «нечто» изумительным, удивительным и неожиданным образом проявляется в искусстве, прежде всего в живописи и музыке. Авторы считают, что способность к творчеству – это исключительно индивидуальный, данный нам Всевышним дар, сущность которого не будет полностью раскрыта. Понимание творчества художника безусловно носит субъективный характер, а попытка его изучения «на популяции зрителей» является невероятно сложной задачей.

Научные исследования и математические методы анализа в изобразительном искусстве (математический подход)

Математический анализ живописных произведений становится чуть ли не обязательным для многих диссертационных исследований, посвященных психологическим вопросам живописи. Разбор произведения осуществляется на основе «обобщения и оценки» технических приемов и особенностей цветового решения, использованных в картине. После соответствующего «кодирования» элементов композиции картины и цвета в числовой форме применяется «продвинутой математический анализ».

Нужно отметить, что полученные при этом результаты обусловлены скорее методами статистики, нежели четко сформулированными задачами исследования. Реальные предпосылки для создания работы, способ выражения идеи при этом остаются «за кадром». Математический подход к изучению картины вносит иногда еще бóльшую неопределенность в художественное восприятие, однако может и, напротив, способствовать получению новых представлений о произведении, скрытых

от художника. Это позволяет сформулировать дальнейшие подходы к исследованию картины, которые были неразличимы при обычном традиционном анализе. Математические методы широко используются для обработки опросников зрителей и художников и позволяют сравнивать их восприятие и отношение к произведению.

Научные подходы к изучению цвета

В предыдущих разделах были приведены сведения о роли цвета в жизни человека. Эти представления иногда настолько очевидны, что, казалось бы, не требуется никаких доказательств их достоверности.

При этом психологическое «давление» настолько велико, что иметь другое мнение о цвете сложно. Тем не менее индивидуальные представления или ассоциации цвета в значимых для человека ситуациях могут быть совершенно иными, что обуславливает колебания отношения к цвету в различных группах обследуемых.

Научное исследование требует проверки всех, даже очевидных мнений. Как только мы приступаем к научному анализу влияния цвета на человека или законов использования тех или иных цветов в творчестве и других видах деятельности, немедленно возникают проблемы.

Нужно отметить противоречивость данных литературы о цветовом выборе человека. В проведенных исследованиях предпочтений цвета, как правило, в малых группах, в зависимости от возраста, профессии, заболеваний и других факторов получены весьма спорные данные. Многие исследования проведены без строгой научной методологии.

Во-первых, изучение цвета предполагает использование стандартных по тону, яркости, насыщенности цветовых таблиц. Неслучайно М. Люшер – основоположник психологии цвета – запатентовал свои стандартные цветовые таблицы. Кстати, нужно приложить немало усилий, чтобы добиться от двух различных типографий печати одинаковых по цвету фотографий художественных произведений. Даже воспроизведение репродукций в пределах одного тиража иногда слишком вариабельно.

Наиважнейшей предпосылкой для адекватности исследования, особенно на уровне популяции, является определение набора цветов. Мы полагаем, что нужно представить только четыре основных цвета: красный, синий, желтый, зеленый и дополнительно к ним белый и черный. Тест должен быть простым и коротким – выбор цвета (одного-двух), которые нравятся или нет.

Наибольшей популярностью для изучения эмоционального состояния пользуется тест М. Люшера (2005), в котором на основании эмпирических данных без строгой научной базы обозначены подходы к изучению цветового выбора^[3].

Этот тест вызывает немало вопросов. Так, наиболее значимые цвета выбраны опытным путем, отсутствуют теоретические обоснования использования смешанных цветов: темно-синего, сине-зеленого и др. Обработка результатов лишена строгой математической основы. Не проведены исследования специфичности и чувствительности теста^[4], в рандомизированных группах обследуемых (больные, здоровые, зрители, художники и др.). Тем не менее в силу простоты осуществления тест нашел широкое распространение в психологии.

Кстати, полноценную статистическую обработку можно провести и с использованием карты цветов радуги. На изображенной шкале от красного до фиолетового цвета предлагается выбрать наиболее предпочтительный или негативный цвет. При этом на обратной стороне шкалы, закрытой от обследуе-

мого, указано цифровое выражение длины волны выбранного цвета. Поэтому «качественный субъективный выбор» испытуемого можно мгновенно перевести в цифровое значение и применить хорошо известные простейшие методы статистики.

Во-вторых, истинное значение цвета для человека можно получить только на уровне популяции. Здравый смысл подсказывает, что если имеются эволюционно сложившиеся (наследственные) отношения к цвету, то эти закономерности нужно искать на популяционном уровне, особенно у лиц одной культурно-религиозной группы. Значение цвета и его толкование в значительной степени зависит от составленных опросников.

Большое значение имеет рандомизация или стандартизация выборок испытуемых. Например, изучение выбора цвета среди мужчин и женщин предполагает в первую очередь сопоставимость их по возрасту, образованию, культурному уровню, социальному положению, наличию заболеваний и др. факторам. Психическое развитие человека бесспорно связано с **возрастным** фактором. С возрастом наблюдается постепенный рост заболеваемости, прежде всего сердечно-сосудистыми заболеваниями, что часто сопровождается изменениями психического статуса (Цикулин А.Е., 1988). Зависимость между выбором цвета и нарушениями психического состояния обнаружена во многих исследованиях (Зайцев В.П. и др., 1989).

Индивидуальное предпочтение цвета и сравнение его с выбором на уровне популяции может совершенно не совпадать, но это нельзя без анализа причин считать чем-то аномальным.

Изучение восприятия цвета во время эпидемиологических исследований может привести к формированию «цветовой нормы выбора» по аналогии, например, с нормой уровня артериального давления.

Наиболее полно изучение цвета с научной точки зрения представлено в книге Б.А. Базыма «Цвет и психика» (2001).

При этом данные о особенностях восприятия весьма неоднозначны, но в целом пригодны для дискуссии^[7].

Свет и цвет оказывает сложное и разнообразное воздействие на организм человека. В частности, освещение само по себе (в отличие от темноты) может способствовать уменьшению частоты пульса и повышению артериального давления, усиливать слуховую чувствительность. Считается, что цвет может влиять на вегетативную нервную систему. Так, повышению активации ее симпатического отдела способствуют красный и желтый цвета. Синий и зеленый цвета оказывают релаксирующее действие, а при длительном их воздействии может развиваться депрессия. Красный и желтый цвета оказывают общее стимулирующее воздействие. Для центральной нервной системы цвет несет прежде всего информацию. Дефицит цвета или цветовое голодание у детей приводит к задержке интеллектуального развития (Базыма Б.А., 2001).

Osgood С.Е. et al. (1957) отметили стимулирующее, активное действие красного цвета в рекламной продукции, тогда как синий и зеленый цвет были менее активными (по фактору А).

Определенный интерес имеет анализ цветового выбора у детей, особенно младшего возраста. Предпочтение цвета у них больше определяется чувством интуиции, то есть бессознательно, и в меньшей степени обусловлено социальными факторами. Сравнительное изучение литературы, проведенное Б.А. Базымой (2001), показало, что в большинстве работ указывается на предпочтение детьми красного, в меньшей степени желтого и синего цвета. Эти активные цвета дети используют и в своих рисунках. В то же время автор приводит собственные данные, из которых следует более частый выбор детьми фиолетового, красного и желтого цветов, а отвержение черного, серого и коричневого. Имеются сведения и об отсутствии у детей каких-либо закономерностей в выборе цвета (Бардин К.В., 1972).

Напротив, Г.Т. Шавалиева (2003) на основании обследования 1119 школьников выявила противоречивые тенденции в

выборе цвета. Так, в младших классах ученики предпочитали желтый, зеленый, красный цвет, тогда как подростки позитивно оценивали серый и черный цвета, а юноши – зеленый.

Из приведенных данных можно сделать вывод, что дети младшего возраста выбирают яркие цвета, причем их ранг может сильно колебаться, но отвергаются, как правило, мрачные, темные цвета. В последующем цветовые предпочтения теряют какую-либо направленность, что, вероятно, связано с другими факторами: повышение с возрастом интеллекта, жизненным опытом, воспитанием, индивидуальными представлениями о прекрасном, смысле жизни и картине мира и др.

В отношении цветовых предпочтений у взрослых данные также значительно различаются и трудно систематизируются. Вероятно, это обусловлено индивидуальным жизненным опытом и личными ассоциациями, вызываемыми цветом.

Наиболее важными, на наш взгляд, являются работы, выполненные на популяционном уровне и охватывающие лишь общие характеристики населения – пол, возраст и др. Это позволяет выявить некоторые базовые, наследственно обусловленные и сложившиеся в процессе эволюции цветовые предпочтения. Так, в «эпидемиологических исследованиях», предпринятых (Burnham R.W., Hanes R.M., Bartleson C., 1963), – выборка более 21 000 человек – наиболее предпочитаемыми цветами были голубой, красный, зеленый, фиолетовый, оранжевый и желтый. По данным Г. Фрилинг, К. Ауэр (1973, с. 13), имеется большее предпочтение синего, красного и зеленого, а на последнем месте стоят черный и белый цвета. При этом авторы указывают значительный разброс выбора цветов в зависимости от физиологического состояния человека.

Исследования Б.А. Базыма (2001) показали, что взрослые выбирают наиболее часто зеленый, красный, фиолетовый, далее – синий, коричневый, серый, желтый, черный.

Из приведенных данных следует, что в ряду предпочтений лишь красный и зеленый цвета с постоянством стоят

на первом, втором или третьем месте. В отношении других цветов у взрослых выявлены неустойчивые закономерности. Полученные данные хорошо согласуются с физиологическими особенностями развития рецепторного набора сетчатки глаза, колбочки которого воспринимают у новорожденного последовательно во времени красный, зеленый и синий цвета. Таким образом, имеются основания предположить, что предпочтение к красному и зеленому цвету является наследственно предопределенным, но, естественно, это может меняться в процессе развития человека под влиянием различных факторов. Складывается впечатление о наличии по крайней мере двух плоскостей отношения к цвету. Первая (бессознательная) формируется с рождения и может быть изменена в раннем детстве, и вторая – возникающая на сознательном этапе развития человека. Причем цветовые предпочтения, относящиеся к второй плоскости, достаточно динамичны и ситуационно обусловлены.

Простые, яркие цвета действуют как раздражители, они удовлетворяют потребности молодых, активных, темпераментных, сильных людей с устойчивой психикой. Цвета сложные, малонасыщенные, ахроматичные оказывают скорее успокаивающее действие, вызывают сложные эмоции и предпочитают людьми высокого культурного уровня со спокойной нервной системой.

Интересная попытка была предпринята А.М. Эдкиным (1987) на основании цветовой палитры теста Люшера и семантического дифференциала^[5] поставить перед испытуемым задачу охарактеризовать себя, а также наиболее значимых лиц из своего окружения. Проведенные исследования показали, что синий цвет связывается испытуемым с честностью, справедливостью, невозмутимостью, добросовестностью, добротой, спокойствием; зеленый – с черствостью, самостоятельностью, невозмутимостью; красный – с наличием отзывчивости, решительности, с энергичностью, напряженностью, суетливостью, дружелюбием, уверенностью, общительностью,

раздражительностью, силой, обаянием, деятельностью. Желтый соотносится с разговорчивостью, безответственностью, открытостью, общительностью, энергичностью, напряженностью; фиолетовый – связывается с несправедливостью, неискренностью, эгоистичностью, самостоятельностью. Коричневый цвет характеризует человека как уступчивого, зависимого, спокойного, добросовестного, расслабленного. Для черного цвета характерны непривлекательность, молчаливость, упрямство, замкнутость, эгоистичность, независимость, враждебность, нелюдимость. Серый цвет связан с нерешительностью, вялостью, расслабленностью, неуверенностью, несамостоятельностью, слабостью и пассивностью.

В ряде исследований предпринята попытка установления взаимосвязей между эмоциями и выбором цвета. Испытуемым предлагалось представить разные эмоции – горе, радость и др. и выбрать соответствующий этим переживаниям цвет (Ворсобин В.Н., Жидкин В.Н., 1980). Так, переживание чувства радости детьми было связано с увеличением предпочтения красного, желтого и оранжевого цвета. При переживании страха детьми чаще выбирались зеленый и голубой цвета.

Интересная попытка изучения эмоционального состояния и цветовых предпочтений сделана В.Ф. Петренко и В.В. Кучеренко (1988), которые показали, что в гипнотическом состоянии внушение наличия радости, приводило к более частому выбору красного и желтого цвета, а отвергались коричневый и черный. Внушение чувства вины вызывало предпочтение серого и синего цвета.

В этой связи нужно заметить, что полученные данные у детей нужно воспринимать осторожно, так как дети младшего возраста с трудом могут представить абстрактные, хотя и понятные для них эмоции. Результаты, полученные во время гипноза, несомненно интересны, хотя с методической точки зрения недостаточно убедительны. Безусловно ведущее значение имеет изучение отношения к цвету у людей, непосред-

твенно испытывающих чувство радости и горя, например у студентов после экзамена или подобных естественных стрессовых состояний. В этой связи заслуживает внимания работа И.М. Дашкова и Е.А. Устинович (1980), в которой не было получено единой картины изменений цветовых предпочтений под влиянием стресса – экзамена.

Б.А. Базыма (2001) объясняет противоречивые результаты отсутствием единого подхода к проведению и оценке цветовых предпочтений...

Весьма непросто оценить влияние цвета с учетом психических особенностей человека. Считается, что люди-экстраверты предпочитают яркие цвета – красный, желтый, а интроверты – темные. Б.А. Базыма (2001) приводит собственные сведения о связи между цветовым выбором (тест Люшера) и шкалами экстраверсии и нейротизма. Показана весьма скромная корреляционная связь ($r = 0,4$) между предпочтениями красного цвета у экстравертов. Нужно подчеркнуть, что это значение коэффициента корреляции показывает лишь среднюю зависимость, что при построении уравнения линейной регрессии взаимосвязи цвета и уровня экстраверсии с математической точки зрения оно будет малоинформативным ввиду больших отклонений индивидуальных значений. Прослеживается лишь слабая тенденция к корреляции основных цветов – синего, желтого, красного с активностью и эмоциональной устойчивостью человека и низкой тревожностью.

В работе В.П. Зайцева и др. (1989) показано, что у больных сердечно-сосудистыми заболеваниями (использовался тест Люшера, многофакторный личностный опросник **СМОЛ** и **тест Кетелла**) имеется зависимость между уровнем активности, эмоциональной устойчивостью и основными цветами – синим, желтым и красным. Предпочтение синего в начале ряда теста Люшера сочетается с низким уровнем тревожных и ипоходрических реакций. Перемещение синего цвета в конец ряда связано с повышением уровня невротич-

зации, тревожности, замкнутостью, неуверенностью в себе. Больные с повышенным давлением и с нарушениями ритма сердца, ставящие красный цвет в начало ряда, отличаются эмоциональной устойчивостью, уверенностью в себе, низким уровнем тревожности, самостоятельностью. Постановка желтого цвета в конец ряда сочеталась с наличием депрессивных тенденций. Предпочтение фиолетового цвета ассоциировалось со стремлением строго следовать социальным нормам, сдержанностью, консервативностью. Больные, ставящие серый цвет на первые позиции, отличались явно повышенным уровнем тревожности, нарушением социально-психологической адаптации, замкнутостью.

Произвольность и неадекватность использования красок – это типично для шизофрении. Выбор цвета колебался в широком интервале в зависимости от формы заболевания. Например, красный цвет нередко был фаворитом у пациентов с галлюцинациями и бредом. В случаях легкой шизофрении в целом цветовые симпатии сходны с таковыми у здоровых лиц. Больные шизофренией с явной клинической симптоматикой чаще выбирают в качестве симпатичных цветов самые яркие – красный, желтый, оранжевый, а черный, темно-синий и коричневый цвета – несколько реже (Б.А. Базыма, 2001).

Нужно отметить, что у больных психическими заболеваниями отсутствуют отчетливые связи между нозологическими формами и цветовым выбором. Вероятно, это связано с различными сочетаниями врожденных предпочтений цвета с индивидуально приобретенными.

Использование «цветодиагностики» у больных психическими заболеваниями мы считаем весьма проблематичным. Безусловно, в науке описаны случаи, когда открытия делались на основании случайных, малозначимых артефактов. Но с позиций здравого смысла важны не столько описание тенденций, сколько вполне воспроизводимые, доказуемые факты, не требующие ни специальной подготовки персонала, ни каких-либо

«методических» ухищрений. Применение математического аппарата не должно быть «украшением» работы. Наиболее важны простейшие статистические решения, подтверждающие конкретный, ощущаемый и вполне понятный результат.

Представленный анализ литературы позволяет высказать мнение лишь о наличии тенденций, без явных закономерностей обуславливающих выбор цвета человеком. Предпочтение цвета – это сугубо индивидуальный акт, определяемый множеством персональных факторов – полом, возрастом, эмоциональным состоянием, наличием заболеваний и др. Влияние базовых представлений о значении цвета, наследственных предпосылок выбора цвета, обусловленных особенностями развития рецепторного аппарата глаза, имеет важное, но не решающее значение. В последующем на отношение к цвету влияют различные динамичные факторы – стресс, болезни и др., а также сложившиеся национальные представления о роли и значении цвета.

Поэтому логично предположить, что создание и восприятие художественных произведений – это, как правило, сугубо индивидуальный акт, в котором личностные особенности и эмоции настолько доминируют, что разработка каких-либо математических моделей восприятия и анализа цвета в малых группах обследованных весьма проблематична и затруднительна.

Концепция барицентра и колориметрия живописного образа

Одним из главных инструментов выражения бессознательного художника является цвет. Выбор цветовой гаммы и распределение основных цветовых пятен на холсте зависят от

актуального психического состояния живописца (настроение, неосознанные конфликты и др.). Обычно анализ цветового решения осуществляется описательным образом, нередко согласно «клише», принятым в искусствоведении. Поэтому объективизация данного процесса, то есть перевод его в рациональную плоскость, имеет существенное значение. С помощью концепции барицентра и компьютерной колориметрии (А.В. Волошинов и В.В. Фирстов 2005, 2006) В.В. Фирстов (2006) провел изучение общих принципов использования цвета в произведениях известных русских и иностранных художников и нахождения так называемой точки колориметрического барицентра картины. Исследование опиралось на сходную идею Архимеда о наличии у всякого тела центра тяжести или центра масс (барицентра). Таким образом, они сделали попытку нахождения «цветового центра тяжести картины». Ученые исходили из того, что на ограниченной плоскости картины каждой точке можно поставить в соответствие ее геометрическое нахождение или координаты, а также цвет, представленный комбинацией из трех цветов из системы RGB (Red, Green, Blue). Вся плоскость картины или совокупность точек была обработана с помощью специального математического аппарата и получено конкретное число, отражающее координату барицентра картины. Это равновесная по положению и обобщенному цвету точка на плоскости картины.

Какую дополнительную информацию несет нахождение барицентра? Это позволяет, на наш взгляд, оценить общее впечатление от цветового решения картины, выразить его в числовом выражении и объяснить гармонию, которую художник чувствует на интуитивном уровне.

Нужно отметить, что отдельные цветовые точки на плоскости картины в целом образуют неповторимый **гештальт**. Неизученными остаются пока следующие вопросы. Каким образом наше сознание и подсознание воспринимает эту совокупность точек, и какую они все вместе несут смысловую

нагрузку – на сознательном и бессознательном уровне? Какое влияние на психику оказывают равновесные точки (имеющие одно и то же числовое значение, но находящиеся далеко друг от друга). Можно ли эти точки убрать без изменения равновесия в картине, но изменится ли смысловая нагрузка полотна? Чем отличаются по воздействию на психику картины, имеющие одинаковый колориметрический барицентр?

Авторами работы выявлены следующие закономерности. В большинстве случаев (картины И.И. Левитана, А.И. Куинджи, Н.К. Рериха, С.Н. Рериха) положение барицентра коррелируют с одной из линий «золотого сечения» произведения. Чаще всего барицентр располагается на горизонтальной линии золотого сечения или ниже ее – на оси симметрии по вертикали картины.

Если в произведении показана линия горизонта, то она, как правило, совпадает с линией золотого сечения и проходит через барицентр. Нужно отметить, что даже в случае несовпадения линий горизонта и золотого сечения барицентр все равно лежит на уровне горизонта.

По мнению исследователей, это объясняется интуитивным стремлением художников к достижению равновесия между «небесным» и «земным». Открывает ли это какие-либо перспективы для обобщений, пока сказать трудно. А.В. Волошин и В.В. Фирстов (2006) показали, что в абстрактной живописи (К. Малевич) имеется баланс цвета не меньший, чем в реалистической. Это интересная находка, однако не являющаяся, на наш взгляд, аргументом для защиты, как они предлагают, абстракции. Абстрактная живопись сама по себе является самодостаточной.

При анализе картин разных жанров установлено, что координаты колориметрического барицентра, как правило, находятся в геометрическом центре картины (внутри прямоугольника, образованного линиями золотого сечения). При этом набор барицентров имеет форму эллипса, смещенного несколько

вниз. Таким образом художники, по мнению исследователей, стараются уравновесить картину больше по горизонтали, чем по вертикали. Это придает устойчивость композиции.

Несколько слов о золотом сечении. Это математическое понятие нашло широкое распространение во многих областях науки и культуры. Золотое сечение – это пропорциональное, гармоничное деление отрезка на неравные части. При разделении длина отрезка так относится к большей части, как сама большая часть относится к меньшей. Таким образом, отношение длины меньшей части составляет 38, а большей – 62 процента к длине всего отрезка.

На плоскости картины выделяют также точки золотого сечения – они лежат на пересечении двух линий, образующих золотое сечение по горизонтали и двух линий – по вертикали. Для быстрого определения точки достаточно провести одну из диагоналей и найти на ней 62% высоты или, на выбор, ширины. Как правило, главную часть композиции художники размещают приблизительно в этих точках. Например, в картине В.И. Сурикова «Боярыня Морозова» (1887) рука боярыни размещена с левой стороны и сверху – почти в точке золотого сечения. В картине А.А. Иванова «Явление Христа народу» (1837–1857) фигура Христа изображена справа сверху – также рядом с точкой золотого сечения. Безусловно, что композиция и распределение цвета в картине полностью зависит от задач, которые поставил перед собой художник.

В статье описана математическая модель поиска барицентра. Для нахождения цветовых координат в системе RGB сделаны допущения, обедняющие цвет и сокращающие цветовое пространство. Учитывая их и возможные погрешности метода определения колориметрического барицентра и утверждение, что в картине Леонардо да Винчи «Тайная Вечера» (1495–1498) барицентр лежит на правом глазе Христа, мы считаем спорным придавать этому некий смысл (размеры фрески 460 × 880 см). Аналогично и в картине С. Дали «Тайная Вечера»

(1955 г., 167 × 268 см) смещение барицентра на уста Христа и придание этому некоего смысла мы считаем спорным. Так, они утверждают, что для С. Дали окном души в мир является не Леонардово зрение, а Демокритово умозрение (Волошинов А.В., Фирстов В.В., 2006, с. 156). С одной стороны, весьма трудно согласиться с подобной трактовкой произведения, а с другой – по нашим оценкам, при всех допущениях систематической ошибки минимум в 10% нахождение барицентра в работах Леонардо и Дали будет значительно не совпадать с анатомическим расположением, соответственно области глаз и рта фигуры Спасителя.

Согласно нашему опыту, начало работы, проводимое в виде эскиза или рисунка углем на холсте, уже определяет будущее распределение цвета в работе. Если в черно-белом рисунке достигается гармония белого и черного, то она сохранится и в цветовом решении. Неслучайно Пикассо говорил о работах Матисса, что они значительно проиграют по сравнению с его полотнами, если из них убрать цвет, так как у Пикассо в цветовом плане работы более сгармонированы с формой. У великих мастеров, например, Рембрандта работы на черно-белой фотографии, как и в цвете, сохраняют свою гармонию.

Заслуживает внимание анализ дисперсий распределения цветовых точек на плоскости. Чем меньше величина дисперсии, тем больше вероятность расположения основных проявлений цвета картины в ее центре. При большой дисперсии разброс цветовых точек приводит к более равномерному распределению цвета и его оттенков на полотне. Нужно также заметить, что у большинства художников наблюдается и более-менее равномерное распределение цветовых пятен по картине. Цветовые плоскости, их тональность позволяют внести настроение в картину и безусловно влияют на наше сознание и подсознание.

Психосемантика цвета

Психосемантика изучает психологическое восприятие человеком значений и смыслов разного рода объектов (понятий, знаков) и процесса интерпретаций им этих объектов. То есть определяются факторы семантического пространства, в рамках которого респондент (обследуемый) работает, оценивая какие-либо объекты. В данном случае речь идет о восприятии и анализе цветовых ощущений. Одними из первых в России вопросами – психологии субъективной психосемантики – занималась научная группа из математиков и психологов под руководством Е.Ю. Артемьевой (1940–1987), а основные результаты исследования были изложены в книге «Основы психологии субъективной семантики» (1999).

Остановимся лишь коротко на фундаментальных вопросах психосемантики цвета, изложенных в книге и диссертации П.В. Яньшина (2001).

Не подлежит сомнению, особенно на «бытовом уровне», что цвет вызывает различные эмоции или поддерживает их. Особенно, если цвет связан с формой или индуцирует эмоционально значимые ассоциации из предыдущего опыта. С другой стороны, человек, находящийся в возбужденном, радостном состоянии, видит мир «через розовые очки», а при наличии депрессии – все в «серых тонах». Таким образом, на обывательском уровне вырисовывается связь цвета и эмоций и наоборот. Однако проверка этого казалось бы очевидного положения вызывает серьезные методологические трудности.

П.В. Яньшин (2001) считает, что слабость позиций психологов в области изучения цвета определяется отсутствием его собственного психологического значения. Он высказывает мнение, что необходимо цвет рассматривать в ряду таких объектов, как мотив, эмоция, образ, и сопрягать с конструктами «чувство реальности», объективность и др.

Автор сделал попытку изучения цвета как семантического объекта, а также возможности его категоризации в сознании и роль цвета в представлении образа мира.

Под категоризацией понимают психический процесс отнесения единичного объекта, события, переживания к некоторому классу, в качестве которого могут выступать вербальное и невербальное значение, символы, знаки, стереотипы поведения. Когда определяется или описывается любой объект, то мы категоризируем.

Автор считает, что между цветовым ощущением и эмоциональным тоном должны наблюдаться двусторонние взаимосвязи, то есть возможен не только взаимный перевод содержания – трансляция, но и взаимопорождение – трансформация. Это должно соответствовать порождению цветов из соответствующих эмоций во внутреннем плане сознания, либо изменению колорита воспринимаемого образа при переживании определенного состояния (окраска переживания).

Для подтверждения связи цвета и вызываемых им эмоциональных переживаний, а также зависимости восприятия цвета от личностных особенностей человека П.В. Яншиным проведено расширенное психологическое исследование. Использовались методики ММРІ, Кеттела, Айзенка, СД, тест Люшера и др. Показано существование корреляционных связей между предпочтением тех или иных цветов и эмоциональным состоянием, а также особенностями психического статуса и поведением респондентов. Были изучены совершенно необычные, на наш взгляд, корреляции между размерами полей зрения отдельных цветов, а также восприятием цвета правым и левым глазом и уровнем нейротизма. Это вызывает вопросы к обоснованию или валидности подобных исследований.

Установлено, что испытуемые с широкими периферическими полями зрения к синему обладают повышенным самоконтролем и конкретным неактивным мышлением. Расширение поля зрения к зеленому соотносится с эмоциональной стабильностью,

безмятежностью и эмоциональным комфортом. Обследуемые с широкими периферическими полями в желтой области характеризуются повышенным настроением, нечувствительностью к замечаниям и упрекам, уверенностью в своих успехах и др.

Утверждается, что существуют стабильные особенности цветового восприятия, связанные с устойчивыми психологическими характеристиками субъекта. Автор считает, что цвету присущи устойчивые значения, природа которых неясна, и их источник находится вне культурно-исторического поля. Цвет – это предметное качество объективной реальности.

Нам представляется, что вывод об изоморфизме семантического пространства цвета и эмоций нуждается в более детальном изучении и проверке. Предположение о том, что цвета вызывают определенные эмоции и являются формой репрезентаций эмоций (несмотря на очевидность), не подтверждено пока надежными данными. Механизм решения обратной задачи – по эмоциональному состоянию человека воссоздать его представление о цвете – остается открытым. На практике это означает, что испытуемые, опираясь на семантическое пространство описания эмоций, вызываемых цветом, должны четко обозначить наиболее подходящий психологическому состоянию цвет. При этом не должно возникать ассоциаций с другим возможным «стимулом» (предмет, процесс и др.). То есть может существовать некая «психическая функция», позволяющая осуществить подобную «реконструкцию». Практика показывает, что, если цвет с большими допущениями возможно связать с определенными состояниями психики, то восстановление семантического пространства цвета, исходя из семантического пространства эмоций, весьма затруднительно, поскольку эмоции ассоциируются не только с цветом, но и в меньшей степени и с ситуацией, в которой цвет проявился и играет в ней важное смысловое значение. Можно ли на основании описаний представить, о каком цвете идет речь? Лишь в том случае, если испытуемому сказали, что он дол-

жен определиться, о каком цвете идет речь. Если попросить по предложенному набору признаков определить, о чем идет речь («слепое описание» – испытуемый не знает, что он описывает: предмет, свойство, процесс), то связь семантического пространства с цветом выявить не всегда удастся. Последнее связано с двойственным значением цвета для психики – рациональным и иррациональным. Гораздо проще по описаниям установить конкретный предмет или животное. Это подтверждает тезис, что без ассоциации с формой изучение эмоционального влияния цвета на психику человека весьма сложно.

Мнение П.В. Яньшина о том, что эмоциональный отклик на окрашенный предмет является «смесью эмоций», но реакция на цвет остается константной, подтверждается далеко не всегда. Она в значительной степени также определяется ситуацией. Эмоциональная реакция на красный цвет, например, машины и красный цвет крови может быть совершенно различной и непредсказуемой.

У людей цвет имеет исключительно субъективное, индивидуальное восприятие. У каждого человека цвет имеет свое, психологически окрашенное значение. Безусловно, основные цвета (красный, зеленый, синий), которые уже сразу после рождения имеют приоритет восприятия, благодаря морфологии колбочек сетчатки глаза, в совокупности с нежными чувствами, исходящими от родителей к ребенку, формируют позитивные психологические ассоциации. Последние могут безусловно меняться далее в зависимости от негативного или позитивного опыта.

В работе П.В. Яньшина (2001) выделены тесные связи между цветом и синестетическими ассоциациями – со вкусом, запахом и др. В этом прослеживается влияние идей В. Кандинского. Нужно заметить, что выявление связей между цветом и «необычными ощущениями» с использованием метода СД (семантический дифференциал) нередко носит «принудительный характер», а получаемое семантическое пространство харак-

теристики цвета через «вкусовые и обонятельные ощущения» является весьма условным. В действительности испытуемые могут вообще не испытывать каких-либо отношений между цветом, запахом и вкусом, если только цвет не встраивается в некую ассоциативную модель, где могут присутствовать вкусовые и запаховые ощущения.

Нужно отметить, что выявление достоверных, но слабых или средних линейных корреляционных связей между психо-вегетативными параметрами и отношением к цвету еще не свидетельствует о том, что эти связи существуют в действительности. Во-первых, неизвестна функциональная зависимость, так как линейные коэффициенты корреляции совершенно не пригодны для анализа нелинейных функций. Во-вторых, следует приблизительно убедиться в правильности выбора модели. Для этого нужно внести в нее «возмущение» и определить, сохранится ли характер связи. Например, изменение параметров на входе модели должно адекватно привести к изменению значения функции на выходе. Важно подчеркнуть, что даже «хорошая математическая модель» еще не предполагает выяснения реальных механизмов, определяющих явление. Модель описывает лишь зависимость входных и выходных данных. Поэтому можно предложить множество иногда равноценных моделей с разнообразными свойствами. Что реально происходит с входными данными и как они преобразуются в выходные, можно определить лишь экспериментально с учетом здравого смысла и представлений о характере процесса.

На бытовом уровне мы можем согласиться, что восприятие какого-либо явления и произведения искусства в том числе зависит от нашего настроения – эмоционального состояния. Однако требует уточнения утверждение, что цвет и эмоции можно считать единой семантико-семиотической системой. Мы допускаем, что цвет является «неким абстрактным свойством» картины мира, но считаем, что без ассоциаций с формой изучение цвета может терять свое значение.

Доказать, что цвет имеет собственное психологическое значение, несмотря на некоторую очевидность, весьма сложно. Вне всякого сомнения, что цвет – это отраженные от предмета электромагнитные волны, «искаженные» факторами внешней среды (рефлексы и др.), имеют психологическое значение лишь в том случае, если удовлетворены по крайней мере два условия. Первое – цвет должен иметь значимость, в первую очередь для «выживания» или достижения «жизненных преимуществ», и второе – он переносит новую информацию – фактор новизны. Если предмет хорошо знаком, известны его форма и цвет, то он не вызывает никакой реакции, если только не является актуальным или перспективно значимым. С другой стороны, знакомый, но необычного вида предмет вызывает исследовательскую реакцию новизны. Итак, если есть новизна или значимость, наше сознательное и бессознательное приходит в состояние «возбуждения». С позиций практического смысла цвет можно рассматривать условно, как некоторое свойство предмета наряду с его величиной и весом, но имеющее несравненно большее эволюционное и эмоциональное значение. Охарактеризовать цвет можно лишь в связи с предметом, процессом – ассоциациями с ними.

Проблема изоморфизма «пространства цвета» и эмоциональных реакций, вероятно, должна решаться иным образом с учетом индивидуального видения мира человеком. Цвет, на наш взгляд, имеет вполне физические характеристики (длина волны). Но в то же время цвет, перерабатываясь в структурах мозга, отражается в широкой палитре эмоций, проявляя свое иное – иррациональное качество.

В картине художника цвет – это уже нечто иное, чем цвет в природе. Это некий способ коммуникации объяснения мира через внутренние переживания творцом своего опыта и впечатлений настоящего и прошлого. Цвет на полотне – это совсем другой цвет, обладающий иными свойствами в качественном отношении. Сказать, что цвет в картине – это семантическое

пространство эмоций художника, можно, но это слишком трудно доказуемо, хотя и интуитивно ясно. Безусловно, для описания наших мыслей и чувств мы прибегаем постоянно к некоторым свободным ассоциациям, используем правдоподобные представления о роли цвета в нашем субъективном и объективном мире.

Любое исследование, посвященное вопросам психологии цвета, можно подвергнуть критике. Важно отметить, что несмотря на весьма спорные, порой необоснованные допущения, работа П.П. Яньшина (2001) вызывает интерес, поскольку в ней обозначена актуальная проблема психологии – психосемантика цвета, предложены пути к анализу категоризации цвета в сознании.

Внутренний мир художника и его выражение в произведении

Во время творческого процесса художник отражает себя и свое индивидуальное мироощущение и миропонимание в произведении. Для выражения замысла художник сознательно и бессознательно использует различные подходы, соответствующие идее написания картины – композиционные, цветовые, фактурные решения и др. Изменения настроения, колебания психического тона живописца безусловно влияют на характер творческого процесса и воплощение замысла. Неслучайно художник по завершении работы может многократно возвращаться к картине, порой переписывая ее несколько раз.

Несомненно выглядит привлекательным изучение психических особенностей художника – его сознательного и

бессознательного и проявления их на холсте или в рисунке, а также разработка критериев оценки психики творца на основании анализа техники написания работы и используемых художественных средств.

В литературе нам не встретились труды, в которых использовался строгий методический подход к решению подобной или схожей задачи. В единичных работах, посвященных этой проблеме – анализ рисунков Сальвадора Дали (Батов В.И., 2013), полученные результаты носят неоднозначный характер.

Нужно отметить, что В.Н. Батов занимался изучением и анализом литературных текстов с помощью методов психогерменевтики, приобретающих в настоящее время широкое распространение в психиатрии (Самохвалов В.П., 2002). Разработки В.Н. Батова привели к созданию программы (экспертная система) «Лингва экспресс». Поскольку художественное произведение, в частности графику, можно рассматривать как некое послание, текст, написанный художником, то методы анализа текстов как «универсальные» были распространены на области, где можно словесно описать исследуемые явления.

Картина – это текст, написанный автором от руки, стиль и манера которого составляют форму произведения, которая может влиять на восприятие картины. Язык живописи и графики имеет иную структуру, нежели словесный, и содержит категории, которые сложно приравнять к категориям вербального языка. И это, вероятно, является причиной трудностей описания эстетических впечатлений (Петренко В.Ф., Коротченко Е.А., 2008).

Не всегда удается подобрать слова для описания картины. Поэтому эстетические впечатления или иррациональность в картине могут ускользать от анализа.

Неслучайно В.И. Батов выбрал рисунки С. Дали в качестве предмета изучения, так как в них имеется достаточная простота приемов и средств выражения, отсутствуют проблемы ана-

лиза цвета. Обращение к творчеству С. Дали было, вероятно, обусловлено не только неординарностью личности художника, но и богатым литературным наследием последнего, в котором он описывал свой творческий процесс и впечатления во время него. Нужно заметить, что анализ поведения или ощущений художника в процессе творчества требует не только психологического, но и психиатрического обследования, чтобы наиболее полно судить о его психическом статусе. Художник имеет свой индивидуальный, отличный от нехудожников, алфавит построения картины, и к ним неприменимы методы анализа рисунков, используемые для лиц нехудожественных профессий.

Не останавливаясь подробно на исследовании В.И. Батова, отметим наиболее существенные недостатки. Так, в основе анализа рисунков С. Дали лежат исследования и обобщения графики психически больных людей, а также детских рисунков. Нам представляется, что анализировать творчество С. Дали необходимо на сопоставлении его, по крайней мере, с произведениями коллег по «цеху» – других художников. О деятельности и творчестве здорового человека неверно судить по поступкам больных.

На основании анализа элементов рисунка В.И. Батовым Сальвадор Дали характеризуется следующим образом: наличие анимы (архетип женского начала), гипомания, параноидные опасения и фобии, экстраверсия, параноидно-шизоидная решительность, депрессия, истероидность, параноидность, шизотимия, параноидно-психопатическая гипомания, психастения, стремление к руководству, инфантильность, артистизм, маниакальность и др. (Батов В.И., 2013, с. 89).

Нетрудно видеть некоторую обобщенность и противоречивость заключения экспертной системы по психическому статусу художника.

Процедура интерпретации рисунков нетипична для тестов в целом, они весьма субъективны и больше согласуются с

клиническими методами исследования, занимая между ними промежуточное положение (Венгер А.Л., 2003).

Биографический анализ психологического портрета Дали, а также изучение его мемуаров позволяет получить более надежное представление о его личностных особенностях.

Планирование подобных исследований, на наш взгляд, должно соответствовать методологии научного анализа, включающего определение целей и задач, методов реализации и оценки. В данном случае необходимо создание глоссария, позволяющего стандартизованно подходить к выявлению и клиническому описанию психического статуса художника, исследование способов реализации замысла во время творческого процесса с помощью созданных для этих целей опросников. Важной задачей является статистическая обработка полученных данных, с учетом их качественного или количественного характера. Последующий анализ экспертами конкретного произведения с учетом представлений о нем автора позволяет выявить способы выражения художником своих замыслов.

Нужно заметить, что подход В.И. Батова в отдельных случаях имеет право на существование, когда по «техническим причинам» выполнить все методические условия невозможно, например, при ориентировочном изучении психики творческих людей, живших в древности, – при невозможности использовать биографический и другие методы исследования.

Особенности восприятия живописи зрителем

Формирование восприятия изобразительного искусства зрителем начинается в детском и юношеском возрасте и про-

текает весьма неоднозначно. В работах О.Б. Крушельницкой, А.С. Панасюк (2012) выявлены существенные различия у школьников 15–16 лет по сравнению с 17–18-летними юношами и девушками. Испытуемым предлагалось оценить 10 портретов, написанных известными «социальными» и «асоциальными» художниками, с описанной их биографией, но без указания имени. Предварительно все портреты были отобраны профессиональными художниками и искусствоведами с учетом их равноценного эстетического уровня.

Как показали исследования, многие испытуемые как младшего, юношеского, так и старшего возраста дали более высокую интегральную оценку картинам художника с «просоциальными» характеристиками личности, особенно по критерию «доброта». Большинству работ «асоциальных» художников были даны негативные оценки. Аналогичные тенденции обнаружены и у школьников, обучающихся изобразительному искусству. При этом юноши были более независимы в своих оценках, чем девушки. Учащиеся с ярко выраженными ценностями доброты выше, чем их сверстники, оценивают произведения «асоциальных» художников.

Приведенные в статье данные, на наш взгляд, свидетельствуют о еще недостаточной компетентности учащихся, которые не могут пока отделить личность художника от его произведения и проводят оценку по принципу – порочный художник – плохие работы. В этой связи вызывает интерес, в каком возрасте и при каких условиях возможно изменение отношения к работам «асоциального художника». В частности, С.М. Стародынова (2000) предложила методы обучения и коррективной работы понимания портретной живописи, особенно у школьников.

Некоторые исследователи (Белоногова Е.В., 2004) сделали попытку анализа и индивидуальной стратегии восприятия живописи. Автор поставила перед собой задачу изучения целостного, «живого» восприятия живописи, понимая этот

процесс как особую внутреннюю деятельность. Было показано, что существует конечное или ограниченное число способов, используемых для описаний живописных произведений зрителем. Е.В. Белоногова считает, что стратегия свободного описания картины зависит от индивидуальных психологических особенностей зрителя и в значительно меньшей степени от особенностей самого произведения. Важно отметить, что в работе постоянно идет смешивание терминов (как синонимов) восприятия живописи и стратегии описания картины. У любого человека существует небольшой ограниченный набор для анализа ситуации и выбора стратегии поведения. Поэтому вывод, что способ описания картины не зависит от того, что на ней нарисовано, является достаточно прогнозируемым. Но это касается лишь метода анализа картины, а не самого процесса восприятия живописи. Последний является сложным многоуровневым психическим актом. Выявлены различия в описании живописи профессиональными художниками и людьми без художественного образования.

Для анализа «стратегии восприятия» произведения использовалась методика свободных описаний. В ней, несмотря на некоторые проективные элементы, присутствует достаточно выраженный субъективный компонент исследователя, а также некоторая произвольность в интерпретации данных и их подготовки к статистической обработке. Автор выделила 10 основных стратегий анализа картины, например жизненная, изобразительная, авторская, культурная и др. Предположение о зависимости стратегии описания картины от личностных особенностей зрителя не подкреплено какими-либо серьезными данными. Использование свободных ассоциаций и логических конструкторов для описания отношения к картине еще не позволяет сделать надежных заключений о личностных особенностях зрителя. Поэтому полученные данные не смогли убедить нас в том, что описание и восприятие картины – это детерминированный лич-

ностными особенностями процесс. Восприятие – это более широкое во всех отношениях понятие. Это не только сбор информации, но и глубокая ее переработка на сознательном и бессознательном уровне.

Процесс понимания живописи зависит от уровня духовного, эстетического развития, художественного образования зрителя и от того, насколько произведение искусства вызывает резонанс с его психоэмоциональным состоянием. Чем больше картина вызывает у зрителя ассоциаций с прежним опытом, тем более сложным, многомерным, личностным оказывается восприятие картины. В произведении можно найти вербальную (описываемую на языке) и невербальную информацию или воздействие. Последнее применительно к живописи – это «аура от картины», обусловленная бессознательным художника – техникой «письма», характером «мазка» и другими особенностями его стиля работы. Бессознательное творца «разговаривает» на языке образов, символов, метафор.

В процессе восприятия картины взаимодействуют бессознательное и сознательное художника и зрителя. Нужно отметить, что отношение к картине зависит прежде всего от знаний и жизненного опыта. Поэтому оценка работы будет существенно отличаться у разных слоев населения и у лиц с различным образовательным уровнем.

Для изучения индивидуального восприятия живописи наиболее часто используется психологический тест – семантический дифференциал (СД). При этом можно оценить восприятие как определенной картины, так и особенности понимания зрителем творчества художника в целом. Возможен и более подробный анализ с учетом образования, возраста, пола зрителя, а также других факторов.

Наряду с индивидуальным восприятием оценивают отношение к конкретной картине или творчеству художника на уровне «популяции» или широкой аудитории. В литературе

обычно приводятся сведения об оценке картин художниками и нехудожниками по трем факторам – активность, оценка, сила. За основу выделения факторов берутся разработки Ч. Осгуда и др. (1972).

В обзорной статье Н.В. Родионовой (1996) проводится анализ отношения к картинам разного жанра художниками и зрителями. При оценке произведений **реалистической живописи у нехудожников** результат по трем факторам – активность, оценка и сила – был примерно таким же, как и в группе художников. Это достаточно необычно и свидетельствует об одинаковом восприятии картин реалистической школы профессионалами и любителями искусства. При этом фактор «активность» (46% дисперсии) описывается в основном тремя шкалами: активный–пассивный, вибрирующий–спокойный, динамичный–статичный. На фактор «оценка» приходится 17% дисперсии, к основным шкалам которого относятся следующие: упорядочный–хаотичный, закономерный–случайный, ясный–смутный, приятный–неприятный. Фактор «сила» (10% дисперсии), описывался следующими шкалами: твердый–мягкий, мужественный–женственный, формальный–неформальный. Нужно отметить, что изучение по стандартным шкалам СД Ч. Осгуда, вероятно, не позволяет дифференцировать отношение художников и зрителей к живописи. Поэтому целесообразно дополнить исследования шкалами частного СД, специально разработанными для этой цели. В противном случае встанет вопрос о валидности методики семантического дифференциала в данном исследовании или адекватности методов обработки полученных данных, включая объем выборки и математический аппарат.

Наибольшие отличия у нехудожников и художников выявлены при анализе абстрактных картин. У художников **фактор «оценка»** определял 79% дисперсии. Это значит, что оценка «абстракции» у них была в основном эмоциональна и полярна, так как семантическое поле направлено вдоль одной оси изме-

рения. Последнее свидетельствует о том, что если абстрактная работа нравится, то она характеризуется как гладкая, динамичная, вибрирующая, серьезная, интимная и т. п. При этом обычно выбирается положительный конец шкалы.

У художников выработалось определенное мнение и одинаковая для всех система оценок. Иначе индивидуальные различия воспрепятствовали бы возникновению столь доминирующего одного фактора.

У нехудожников в семантическом поле царит хаос. Когда зрители оценивают абстракцию, их суждения практически не структурированы, то есть у них вообще отсутствуют какие-либо критерии для оценки абстрактной живописи.

В работе В.С. Собкина, Д.В. Адамчук (2012) проведена оценка зрителями творчества Пикассо. При этом получена как качественная, так и ранговая оценка восприятия отдельных картин в баллах. Сравнение отношения к картинам Пикассо художников и зрителей показало, что живописцы делают акцент на условность, неординарность изображения, принадлежность картины к определенному жанру и творческому периоду, фиксируют своеобразие мировоззренческой позиции Пикассо и оценивают его творчество в эстетических категориях.

Нужно заметить, что в статье В.С. Собкина и Д.В. Адамчук (2012), высказаны интересные идеи изучения оценок зрителей и классификаций картин Пикассо по выделенным факторам. Однако методические погрешности не позволяют использовать многие интересные результаты в дискуссии^[6].

Изучение отношения зрителей и любителей искусства к пейзажу проведено в статье В.Ф. Петренко и Е.А. Коротченко (2008) и в диссертации Е.А. Коротченко (2010). Показана возможность использования вербального и невербального семантического дифференциала для классификации пейзажей по вызываемому ими эмоциональному состоянию у зрителей.

Метод СД и последующий факторный анализ позволяет не только изучить общее впечатление зрителя о картине по принципу «нравится – не нравится», но и детализировать оценку на основании выделения групп факторов. При этом оценка имеет не только качественное, но и «полуколичественное» содержание.

Для научного анализа выражения идеи художником и ее восприятия традиционно используется пейзаж. В пейзаже имеется ограниченное число возможных сюжетов, большинство из которых переживались зрителем в его прошлом опыте во время отдыха, поездок и др. При этом главным в пейзаже является эмоциональное впечатление, которое имеет сравнительно небольшое число вариантов возможных интерпретаций. В пейзаже также мало сюжетных деталей, нагруженных смыслом.

В.Ф. Петренко и Е.А. Коротченко (2008) поставили задачу выявить различие и специфику категоризации непосредственного восприятия и переживания визуального объекта – пейзажа и вербального описания эмоционального состояния зрителя, порожденного им. После построения матриц сравнений (Борисов А.Н. и др., 1990; Штовба С.Д., 2001) и факторного анализа невербального семантического пространства выделены следующие конструкты (обобщающий фактор): «умиротворение, уединение, стабильность», «борьба, сопротивление, преодоление», «угнетение, усталость» и др. – всего девять конструктов.

При обработке матрицы сходства вербальных ярлыков выделено до 13 факторов (у одного из обследуемых). Таким образом, вербальное и невербальное семантическое пространство отличается своей размерностью и содержанием факторов. Невербальные факторы часто объединяют пейзажи, написанные одним автором, а также тематически близкие произведения. Язык образов оказывает более сильное влияние, чем текст, написанный естественным языком.

Обследуемые указывали на сложность вербализации настроения, так как образный язык имеет, вероятно свой алфавит, а при переводе на другой язык смысл может искажаться.

Настроение пейзажа определяется двумя аспектами – цветовой гаммой и яркостью красок. Вероятно, эти характеристики связаны с восприятием целостного образа картины.

Язык образов дает более интегрированное, целостное переживание и оказывает сильное эмоциональное воздействие. Естественный язык, напротив позволяет более четко осознать смысловые нюансы, поскольку в основе анализа лежит принцип противопоставления (вербальный СД) и образ описывается биполярными факторами. Язык образов характеризуется непрерывной организацией элементов в отличие от языка словесного, который связан с дискретными знаковыми единицами и линейной последовательностью организации текста. **Почувствовать (невербальный СД) и рассказать (вербальный СД) о своих чувствах – это разные вещи.**

В работе В.Ф. Петренко и Е.А. Коротченко (2008) указывается на сложность выбора адекватных методов исследования: каким образом зафиксировать переживания зрителя, какова категориальная структура восприятия произведения, на что ориентируется зритель, описывая свое впечатление от картины (на содержание, манеру письма, цвет и др.). Язык живописи имеет иную структуру, чем язык словесный, содержит категории, которые сложно приравнять к категориям вербального языка. И это является трудностью описания эстетических впечатлений, а также их анализа с помощью адекватного математического аппарата.

Е.А. Коротченко (2010) показала, что внесение какой-либо новой детали в натюрморт меняет смысл и восприятие картины. Изображение в отличие от слова имеет более широкий спектр значений и возможных интерпретаций. Картину можно рассматривать как текст, в котором есть смысл, полученный из смыслов изображенных предметов. Смысловое содержание поэтому меняется и достраивается с введением нового визуального предмета. Так, например, цветы вносят идею жизни, а череп – напоминает о смерти. Подобный вывод основан на анализе семантических пространств до и после модифика-

ции картины. При этом образуется новый гештальт со своим смыслом и новыми интерпретациям.

Искусство и наука

Общим для искусства и науки является то, что это формы человеческой деятельности. При этом различия столь разительны, что сравнивать их чрезвычайно трудно, даже опираясь на прагматические методы анализа.

В науке и искусстве имеются общие предметы исследования, например, человек, но методы постановки задачи, анализ и выводы настолько не совпадают, что даже опытные ученые и именитые художники приходят в замешательство. По большому счету в науке поставленную задачу может примерно одинаково решить средний ученый. В искусстве каждый художник, рисуя пейзаж или натюрморт, напишет его всегда по-разному, с большей или меньшей степенью выразительности, содержания или вдохновения. Это практически не поддается количественному анализу, это глубоко индивидуально. Воздействие на зрителя настолько разное, что два произведения с переменным успехом могут нравиться одним и не восприниматься другими. Кроме этого в науке имеется воспроизводимость эксперимента. В искусстве невозможно даже одному автору написать две одинаковые работы или копии. Они будут излучать совершенно различную энергетику.

В искусстве имеется предмет изображения (натура), а также приемы отображения, которым можно научиться в вузе или у мастера. Важным отличием искусства является присутствие души художника в произведении. Рассматривая картину, можно составить представление о личности художника и о том,

каким образом он видит мир. Сознательное и подсознательное художника делает картину неповторимой. Каждому мастеру присуща своя манера письма, чувство цвета и пропорций, способ отражения мира.

Науке свойственно накопление знаний. Описанное явление, решенная задача, как камень, навсегда входит в здание «наука». Произведение искусства недолговечно, как и любой материальный предмет, обладая духовностью, психической энергетикой автора, формирует общественное бессознательное, и разрушаясь от времени, все же незримо присутствует в обществе. Произведение искусства существует в материальном и нематериальном – духовном измерении, что является определяющим для развития цивилизации. Но не каждое творение может претендовать на эту роль. Художественное произведение должно находить отклик у людей разных эпох, органично входить в резонанс с подсознанием. Только в этом случае человек вступает в невидимую связь с Творцом, может прочесть информацию, представленную на холсте даже в закодированном виде, и понять душу художника, его энергетику. Искусство способствует развитию гуманизма и высших идеалов в человеке – движущей силы цивилизации. Искусство не может служить разрушению. На картине можно изобразить пороки и язвы жизни, но основная направленность и идея работы – должно быть созидание. Гуманизм и духовное обогащение человека – это цель искусства.

Основной вопрос данного раздела – могут ли другие области знания при каких-либо условиях переходить или по крайней мере соприкасаться с изобразительным искусством? Насколько изобразительное искусство стоит обособленно от других видов деятельности человека? Можно ли каменщика или инженера, создавшего элегантный летальный аппарат, считать художником? Наш ответ: формально – да, по сути – нет. В любой человеческой деятельности имеется как цель – идея, так и способы (методология) ее достижения. Как бы красивы не были

формы самолета, произведением искусства его назвать нельзя. Это техническое сооружение, обладающее превосходными с точки зрения аэродинамики формами. Понятие «искусство» мы не склонны расширять и понимаем его в старомодном, но традиционном плане. Искусству присуща иррациональность, оно выходит из бессознательного. И даже картина, несмотря на приобретение, казалось бы, рациональных форм таит в себе нечто непознаваемое, которое можно только почувствовать, но не описать.

В этой связи мы хотели бы высказать мнение о творческой деятельности известного математика академика РАН А.Т. Фоменко. Талантливый ученый, чьи интересы лежат далеко за пределами математики, сделал интересную попытку проиллюстрировать некоторые положения и представления топологии и дифференциальной геометрии в виде рисунков (Фоменко А.Т., Фукс Д.В., 2014). Это, несомненно, улучшило иллюстративный материал для преподавания студентам. Когда некоторые абстрактные понятия выражаются в образах, это всегда способствует повышению интереса и качества образования. Кстати, использование примеров из математики как основ, лежащих в изображении пропорций человеческого тела, а также базовых представлений об архитектуре хорошо известно (Волошинов А.В., 1992 и др.). Нам представляется интересным переложение «абстрактных форм» и мышления на язык образов. Такое вполне понятно в мифах и литературе, когда какой-нибудь рассказ дает возможность художнику по-своему трактовать данное событие.

Нужно отметить, что в математике число – это уже знак, символ, некий «образ нашего мира». Как эти знаки, описывающие «нечто трудно вообразимое», могут трансформироваться в зрительные художественные образы, представляет научный интерес. У любого ученого, и это великолепно показал А.Т. Фоменко, имеется иррациональное – субъективное отношение к абстрактной задаче, над которой он работает. Нередко эти за-

дачи настолько далеки от жизни, что складывается впечатление о некоторой «конструкции, основанной на твердых аксиомах и некоторых допущениях», которая превратилась в «нечто», существующее и несуществующее. Оно существует, поскольку может проявляться в приложениях раздела математики на практике, и в то же время не существует – «как призраки» (квадратный корень из минус единицы) вдруг являются при определенных условиях. Чистая математика – это настолько сложная и абстрактная область, что число специалистов, понимающих ее некоторые направления, иногда исчисляется десятками-сотнями человек по всему миру. Мы не беремся рассматривать эти вопросы, а высказываем лишь наше мнение о том, насколько «популяризация» научного знания, принятая А.Т. Фоменко, может быть оценена как искусство. Представление абстрактных понятий, которые «нормальный» человек вообразить себе не может, например, некоторое «тело» из десятимерного пространства на листе бумаги – это является событием. То, что показал академик, вызывает восхищение, даже потому, что он создал неплохую с профессиональной точки зрения графику. В большинство из его рисунков безусловно присутствует идея, но насколько адекватны художественные приемы ее отображения, судить сложно. Во всяком случае, это хороший иллюстративный материал с большой долей фантазии и «личного видения мира» автором.

Развитие новых технологий и искусство

Начало XXI века ознаменовано чрезвычайно быстрым развитием компьютерных технологий – цифровой фотографии и программ для их обработки. Уже появились претензии на со-

здание так называемого цифрового искусства. Не отрицая роли компьютера, особенно в издательском деле и проектировании в широком смысле слова (дизайн, архитектура, промышленность и др.), мы весьма скептически относимся к таким новациям.

При создании художественного произведения между художником и картиной устанавливается тесная, невидимая связь. Художник работает непосредственно с формой, материалом, как скульптор, и с красками на холсте, как живописец. То есть между творцом и произведением нет посредника.

Новые технологии разделяют произведение и художника. Между ними незримо присутствует третье лицо – создатель компьютерной программы. Он во многом определяет возможности художника – приемы его работы, чувство цвета и фактуры. При этом эмоции и мысли художника переносятся на холст и бумагу опосредованно – через компьютерную программу и принтер, что является смертельным для духовной энергетики – она не может удержаться в произведении. Хорошим примером служит полиграфическое репродуцирование. Например, «Мона Лиза» Леонардо да Винчи на фотографии не обладает столь грандиозным воздействием, излучением, как в оригинале в Лувре, картины Рафаэля не несут такой красочности и оптимизма, как это обнаруживается при непосредственном их рассмотрении.

Поэтому при всех достоинствах фотографии, как световой, так и компьютерной, мы не считаем это направление в технике искусством. Вне всяких сомнений, основным преимуществом фотографии является возможность быстро и документально запечатлеть сюжеты и остановить время. Это чрезвычайно важно и нужно. Трудно представить современную жизнь без фотографии, особенно цифровой, для издательского и рекламного дела. Люди с богатой фантазией, прекрасно владеющие компьютерными программами (фотошоп и др.), могут создавать интересные коллажи, быстро проектировать издание книги и журнала. Это безусловно грандиозный прорыв в полиграфии.

Кстати, компьютерные технологии очень помогают дизайнерам в оформлении интерьеров, конструкторам – в разработке новых форм самолетов и автомобилей и др.

В определенной степени от использования современных технологий выигрывают и художники. Во время обработки фотографии у художника могут появиться новые идеи для нахождения интересной композиции, цветового решения и др. Компьютерная фотография открыла «бизнесменам от живописи» принципиально новые возможности для проведения предварительной прописки модели без позирования и экономии времени. Но если отсутствует тесный длительный эмоциональный контакт между художником и моделью, живопись превращается в раскрашенную картинку.

Компьютерные технологии упростили книгопечатную деятельность и скоро заменят процесс издания бумажных книг. Достаточно будет набрать книгу на носителе информации и передать ее в электронную библиотеку, которой могут пользоваться миллионы читателей. Этот процесс занимает мало времени и стоимость его невелика. Следует отметить, что несмотря на быстрое развитие компьютерных программ, полученные с помощью «техники» полотна не смогут конкурировать с традиционной живописью и даже офортами. Главная причина – отсутствие энергетики художника в произведении, а без нее любые картины – бездушные муляжи.

Психоаналитический подход

Исторически под психоанализом понимают концепцию диагностики и лечения нарушений психического статуса, бессознательного характера, корнями уходящих в раннее дет-

ство, в основе которых лежат вытесненные в бессознательное значимые для ребенка переживания и конфликты социального характера. Последующее развитие личности определяется как ее врожденными особенностями, так и событиями раннего детства. Нужно отметить, что несмотря на теоретические разработки Фрейда, ни он сам, ни его последователи Юнг и Адлер не смогли предложить эффективной и логичной схемы диагностики и особенно лечения скрытых в бессознательном конфликтов^[11-14]. Так, Фрейд описал лишь несколько случаев психоанализа, без наличия каких-либо обобщений, касающихся его строго стандартизированного проведения. Вместе с тем конфликт (обычно неосознаваемый) между восприятием действительности (в любом возрасте) и вытесненными переживаниями может приводить к нарушениям психической адаптации пациентов или развитию заболеваний.

Мы далеки от признания ведущей роли сексуальных блокированных инстинктов в формировании невротических состояний, и придерживаемся более взвешенной позиции индивидуального психоанализа Адлера. Концепция Юнга, за исключением его анализа творчества, вызывает у нас неоднозначное отношение.

Психоанализ предполагает использование в основном проективных методов исследования для выявления возможных конфликтов, находящихся на бессознательном уровне. Но в качестве ведущего метода диагностики традиционно используется беседа или рассказ пациента в различной форме, например в виде свободных ассоциаций и др. Основная задача психотерапевта – выявить скрытые в бессознательном конфликты, которые определяют актуальное психическое состояние пациентов, и провести коррекцию на основании анализа и вербализации этих конфликтов с участием пациента.

Таким образом, психоанализ – это диагностика с помощью различных методов исследования бессознательных процессов,

определяющих актуальное состояние пациентов и использования адекватных для их коррекции психотерапевтических методов.

Нужно четко провести различие между психоанализом и психотерапией. Оба метода направлены на улучшение адаптации пациента к окружающему социуму. Однако психоанализ опирается на более расширенную информацию, часто имеющую решающее значение, для понимания проблем и их решения. Эта информация спрятана глубоко в сознании и подсознании и может быть извлечена, если пациент имеет полное доверие к психоаналитику. Поэтому важно, чтобы психоаналитик и пациент не имели бы никаких точек соприкосновения в жизни. Лучше, чтобы они вообще друг друга не знали. У психотерапевта все обстоит иначе. Он, располагая далеко не полной информацией, рекомендует «относительно индивидуальную» схему поведения, чтобы «закрыть гештальт» или максимально в данных условиях смягчить нежелательное давление со стороны окружающих.

Нужно отметить, что в немногих монографиях приводятся протоколы описания процедуры психоаналитического метода. Это в основном индивидуальные и субъективные подходы психоаналитиков и психотерапевтов. При этом отсутствует стандартная рациональная схема терапии. Лечение больше напоминает импровизацию или «искусство». Поэтому весьма трудно провести сравнение эффективности лечения различными школами психоаналитиков. А обучение в основном строится на изучении и использовании навыков во время стажировки, полученных у ведущих представителей какой-либо школы психоанализа. Таким образом, психоанализ – это больше искусство, чем наука.

Нужно отметить, что бессознательное – это весьма активный психический процесс, обладающий рядом защитных механизмов, позволяющих удерживать конфликты в «подавленном» состоянии или, напротив, вытеснять их из сознания

как спонтанно, так и с помощью психотерапии, освобождаясь от них.

Большинство психотерапевтических школ ставят в настоящее время более прагматические задачи по коррекции проблем, возникающих на рабочем месте, в семье, и других значимых отношений без диагностики глубоких их бессознательных причин. Вырабатываются «обезличенные схемы рекомендаций», которые, несмотря на их эффективность, не позволяют научно ни обосновать, ни сравнить эти методики. Один лишь факт, что иногда требуется несколько десятков сеансов психотерапии или психоанализа, позволяет некоторым авторам (Зорин Н.А., 1989, 1996, 1998) усомниться в научной стороне используемой методики^[16]. Психотерапевт (психоаналитик) превращается в своеобразного «священника», которому больной «исповедует» и изливает душу». В литературе существуют значительные разногласия, касающиеся методов эффективности психотерапии, даже в рандомизированных исследованиях. Наше суждение об этом изложено в примечании.

В предлагаемой книге мы исходили из положений, что личность художника бессознательно проявляется в произведении, о чем можно судить на основании анализа его биографии и воспоминаний близко знавших его людей. Это достаточно односторонний подход, поскольку отсутствуют непосредственный контакт и психологическое обследование художника. К сожалению, к оценке творчества Пикассо и его самого как личности в настоящее время других подходов не существует. В некоторых монографиях (Рохас К., 1999) предпринята попытка анализа отдельных произведений Пикассо с позиций психоаналитического подхода, однако без детального учета личностных особенностей художника.

В книге К. Рохаса (1999, с. 30, 34, 38) проводятся оригинальные параллели между отказом отца Пикассо от занятия живописью после того, как он увидел рисунки и картины юного сына. Образно выражаясь, Рохас считает, что тем самым отец

«ослепил себя»), поэтому тема слепцов начинает постоянно присутствовать в творчестве Пикассо, начиная с «голубого периода». Так, в картине «Старый гитарист» музыкант слепой, но чем-то напоминает дона Хосе. В последующем отец присутствует в виде или расплывчатого образа на различных полотнах или в виде похожих на него мужчин. Тем самым Пикассо, испытывая чувство вины, пытается на некоторых полотнах уже к преклонном возрасте «как бы вернуть отцу его кисти и краски», изображает дона Хосе в образе Веласкеса, которого тот очень ценил. К. Рохас считает, что у Пикассо на бессознательном уровне сформировался комплекс Телемаха, и художник «превратил возвращение к отцу в дело всей своей жизни». Считается, что на бессознательном уровне, ощущая лидерство матери в семье, художник берет фамилию Пикассо, по тем временам в Испании это был невероятный поступок. Унижение отца и начало развития комплекса перед женщинами.

Мы не связываем начало «голубого периода» с наличием депрессии у художника. Скорее, это был период исканий, который мы называем «периодом пустоты». Пикассо почувствовал дух времени – начало упадка в обществе.

Наиболее отчетливо бессознательные мотивы проявляются в так называемом «африканском периоде», когда вдохновленный посещением музея этнографии, на полотнах появились устрашающие маски. Будучи весьма суеверным, он считал, что можно «угovorить» злых духов не трогать его. К тому времени Пикассо пережил нищету, лишения, смерть Касагемаса и последствия посещения публичных домов.

Остается загадкой, почему Пикассо не оставил ни одного портрета Евы, которая вскоре умерла (туберкулез, рак гортани?), женщины, которую, по мнению Г. Стайн, он очень любил.

С 1918 г. у Пикассо начинает формироваться комплекс «Богини и подстилки» – амбивалентное отношение к женщи-

нам. Женившись на Ольге Хохловой, чувствуя себя рядом с ней слабым (Рохас К., 1999, с. 100), Пикассо, уже знаменитый художник, начинает бессознательно презирать и любить одновременно. Это находит выражение в изменении техники письма – от реалистического портрета Ольги до «Сидящей купальщицы» (1929), вызывающей шок своим чрезмерным негативизмом к О. Хохловой (Рохас К., 1999, с. 158).

У Пикассо через всю жизнь проходит амбивалентное отношение к религии. Он был одновременно верующим и богохульником. В юности он написал «Первое причастие» (1896). Венчался с Ольгой Хохловой по православному обычаю в церкви. И в то же время делал богохульственные рисунки, один из которых – «Христос, благословляющий дьявола», сделанный еще в 14-летнем возрасте (Рохас К., 1999, с. 130). Вероятно, бессознательно юный художник уже предчувствовал порочность своей натуры, да и смерть сестры Кончиты вызывала у него чувство вины. Пройдя через множество пороков, он просил иногда помолиться за него в церкви, крестил своих детей. Пикассо надеялся, что Бог любит всех и простит грехи даже дьяволу, которым, по воспоминанию Жило, считал себя художник.

Мы остановились лишь на некоторых аспектах психоаналитического подхода, более подробное изложение приведено ниже.

Нужно подчеркнуть, что в задачу авторов настоящей книги входила лишь попытка в общих чертах провести изучение психологических особенностей художника (психоанализ) на основании биографического метода и найти проявление бессознательного во время создания произведения, представленные в 4-й и 5-й главах и в приложении.

Изобразительное искусство и основные проблемы его изучения

Нужно отметить, что сознательные процессы – построение композиции, особенности цвета, рисунка – изучены на художественно-эмпирическом уровне весьма хорошо, что выразилось в великолепных работах Леонардо да Винчи, Рафаэля, Рембрандта и других художников.

Попытки объективизировать эти процессы и приемы изображения, даже достаточно известные, уже на ранних этапах сталкиваются с трудностями. Так, не существует надежных и стандартизированных методов исследования творчества. Наиболее продвинутым является семантический дифференциал Осгуда, который, не опираясь ни на какие теории, показал свою жизнеспособность. При этом не проведено изучения ни валидности, ни чувствительности, ни специфичности теста в рандомизированных исследованиях, что необходимо для научной оценки адекватности методики. Осутствуют даже нормы восприятия цвета в зависимости от «развернутых» особенностей психики художника, зрителя, да и простого обывателя. Поэтому большинство из многочисленных проведенных в настоящее время исследований оказываются незавершенными, так как в них не предлагаются новые перспективные идеи. Даже элементарное изучение, например, восприятия цвета на уровне популяции или при определенных состояниях и заболеваниях весьма противоречиво и нуждается в разработке строго методического подхода.

Нужно констатировать, что наука развивается в основном от практики и очень редко на основании своих собственных ресурсов (исключение – математика). Развитие науки и приобретение знаний – это путь проб и ошибок, обобщений и приобретения опыта.

Интерес к исследованию отношения зрителя к картине поддерживается изучением коммерческого восприятия рекламы и разработкой методов управления массовым сознанием. В этом случае изучение общественного мнения продуктивно (возникновение новых идей в исследовании психологии масс), но не решает вопрос о подходах к анализу творческого процесса в изобразительном искусстве.

Вероятно, изучение процесса восприятия живописи зрителем носит «неоднозначный характер», за исключением некоторых случаев. По нашему мнению, оценка живописи настолько индивидуальна, что вызывает практически непреодолимые сложности в оценке и осмыслении восприятия творческого процесса.

Более продуктивной является оценка «резонанса» между произведением художника и его личностными особенностями, а также способа выражения идеи и ее восприятия зрителем. В этом процессе понятие нормы отсутствует, и ее существование необязательно. Можно выделить критерии «вибрации души», проанализировать с помощью стандартных тестов или опросников и выяснить, почему картина «трогает зрителя».

Неизученным остаются личностные особенности художника, тем более глубинные проблемы его психики, лежащие в основе создания произведения. Здесь мы уже уходим из рациональной плоскости творческого процесса в иррациональное его измерение. В настоящее время мы не только даже близко не стоим к пониманию нормы бессознательного, но и не располагаем надежными методами его изучения. Оценка проективных тестов и даже сбор анамнеза настолько субъективны, что нам, «опытному ученому и художнику», кажется, что для решения этого вопроса в настоящее время пока еще нет реальных предпосылок. Мы ощущаем и понимаем, что в психике человека существует «нечто», которое проявляется в неосознанной его деятельности. Но как только мы приближа-

емя к нему, «нечто» ускользает, оставив на прощание ту часть себя или даже лишь напоминание о себе, которые мы можем понять, ту часть, которая для понимания «нечто» является мало значимой или даже несущественной.

Насколько сопоставление личностных особенностей художника и его творчества будет продуктивным, сказать нельзя, хотя интуитивно авторы чувствуют возможность получения интересной информации.

Использование математических методов в анализе творческого процесса не раскрывает его сущности. Перспективным является решение проблемы классификации (кластерный анализ) работ художников, что потенциально может явиться основой для изучения психики творца во время создания сходных работ, даже в разный период времени. Основная проблема заключается в адекватной подготовке исходных данных для решения поставленной задачи и их формализация. Следует предостеречь от «огульного использования» математических методов для украшения работы. Складывается впечатление, что без даже элементарного факторного анализа диссертация является нежизнеспособной. Это глубокое заблуждение. Математика – это некий элемент «сервиса ученого» – своеобразная «ложка», которая нам позволяет «потреблять» духовную пищу. Но не более того. Она не отвечает на вопрос, почему «духовная пища имеет определенный вкус». Не следует надеяться, что открытия (например, нахождение дальних планет солнечной системы) были сделаны «на кончике пера») возможны только с помощью математических расчетов. Статистику можно использовать «правдоподобно» и даже по своему усмотрению ловко подтасовывая данные. Использование математики позволяет лишь «нащупать», определить возможные связи между явлениями, но не понять их суть.

Несомненно отрицательную роль, как это ни парадоксально, в изучении творческого процесса играет научно-технический прогресс. Проблема заключается в большой диспропорции

между чрезмерно быстрым развитием научно-практических, но нередко слабообоснованных разработок и сравнительно медленным и даже труднопрогнозируемым изменением психики населения. По сути, мы находимся в рамках большого эксперимента, вызванного нами самими. Оценка эффективности новых разработок, вероятно, исходя из коммерческих соображений, проводится без достаточно жестких правил и установок. На основании прагматической ориентации на успех. Если что-то получилось, то хорошо, если нет, то извините, страховая фирма оплатит вам ущерб или издержки.

Каковы перспективы изучения процесса творчества, сознательного и бессознательного в изобразительном искусстве? В первую очередь это разработка прямых и непрямых методов изучения электрических потенциалов мозга, особенно быстро изменяющихся потенциалов на уровне отдельных групп нейронов. В настоящее время это возможно лишь в экспериментальных исследованиях на животных и лишь при наличии трудно излечимых заболеваний мозга человека. К сожалению, можно констатировать, что надежды, связанные с позитронной эмиссионной томографией в психологических исследованиях, не оправдались ввиду низкой реакции метода на стимулирующие воздействия, хотя и были получены некоторые важные результаты.

Авторы заканчивают главу с оптимизмом, считая, что в целом психология и психиатрия достигли в XX веке определенных успехов. Накопление знаний, возможно, в обозримом будущем позволит получить новые и адекватные модели к изучению изобразительного искусства.

Глава 3. Сознательное в живописи

Выдающиеся художники о живописи и творчестве

Сознательное и бессознательное присутствуют в той или иной мере в каждой живописной работе. Скрытые конфликты, выплескиваясь на холст, в портретах, натюрмортах и даже в пейзажах, принимают рациональный характер. Обычно художник и искусствоведы могут рассказать о работе, используя уже достаточно надежные сведения о принципах построения композиции, цветовом решении и др. Это, как правило, сознательный акт. В главе 2 подробно изложены основные принципы построения композиции и роли цвета в произведении. Благодаря фундаментальным трудам Н.Н. Волкова, художники получили на редкость четкие и практически исчерпывающие представления о сложных вопросах терминологии, касающихся структуры, конструкции и композиции в живописи. Все, что можно изложить на формальном (рациональном) языке, относится к сознательному акту, например оформление знаний в виде конкретных схем, решающих задачу обучения живописи.

Ниже приводятся рассуждения выдающихся художников (Леонардо да Винчи, Пикассо, Кандинский) о построении и создании своих произведений. При этом в нашу задачу входила лишь демонстрация глубины мышления и идей авторов, даже спорных, но рационально представленных и по-своему обоснованных.

Леонардо да Винчи

Леонардо более 500 лет назад сформулировал основные принципы подготовки художника и определил, каким должен быть живописец. Он построил учение о перспективе в живописи, разработал основы соотношения цветов и их влияние на человека. Заслуживает внимания учение о тенях и красках, рефлексах, о том, как следует изображать лицо, фигуру и одежду, об основах композиции и др. Некоторые выдержки из трактатов гения Леонардо да Винчи (2006).

О перспективе. *Я говорю, что предметы кажутся малыми по форме потому, что эти предметы далеки от глаза. Если это так, то между глазом и предметом должно быть много воздуха, а много воздуха мешает отчетливости форм этих предметов; поэтому маленькие частицы этих тел будут неразличимы и невоспринимаемы. Итак, ты, живописец, делай маленькие фигуры только намеченными и незаконченными, а если ты будешь делать иначе, то поступишь вопреки явлениям природы (с. 68).*

...Самым главным в живописи является то, что тела, ею изображенные, кажутся рельефными, а фоны, их окружающие, со своими удалениями кажутся уходящими в глубь стены, на которой вызвана к жизни такая картина посредством трех перспектив, то есть: уменьшением фигур тел, уменьшением их величины и уменьшением их цветов. Из этих трех перспектив первая происходит от глаза, а две другие произведены воздухом, находящимся между глазом и предметами, видимыми этим глазом. Второе в живописи – это подходящие позы, изменяющиеся от телосложения, дабы люди не казались братьями (с. 60).

...Горизонт водной сферы никогда не будет выше подошв ступеней того, кто его видит, если тот соприкасается этими

подошвами с местом соприкосновения границы моря с границей не покрытой водою земли... Горизонт неба иногда очень близок, и в особенности для того, кто находится сбоку от горных высот: тот видит зарождение его на границе этих высот. А повернувшись назад к горизонту моря, он его увидит очень удаленным (с. 108).

Поражают невероятные по глубине наблюдения и логическое оформление представлений о перспективе. Безусловно, Леонардо был прежде всего ученым, и силой своего гения ему удалось теоретически обосновать законы перспективы. Написав трактат о цвете и красках, сюжете и композиции, он опередил свое время на столетия. Даже с позиций сегодняшнего дня его рассуждения поражают своей ясностью, простотой и силой убеждения.

О свете и тени и красках. *Подобно тому, как все цвета во мраке ночи окрашиваются ее темнотой, так и тени любого цвета находят себе конец в этом мраке. Поэтому ты, живописец, не делай так, чтобы в твоих предельно темных местах можно было различать цвета, граничащие друг с другом, ибо, если природа этого не допускает, а ты по призванию являешься раздражателем природы, насколько искусство это позволяет, – не воображай, что ты можешь исправить ее ошибки, ибо ошибка не в ней, но знай, она в тебе; поэтому, когда дано начало, необходимо, чтобы последовали и середина, и конец, согласные с этим началом (с. 72).*

Для усиления рельефности в картине имей привычку класть между изображенной фигурой и той видимой вещью, которая получает тень, луч яркого света, отделяющего фигуру от затененного предмета. А на этом предмете изобрази две светлые части, которые заключали бы между собой тень, отброшенную на сторону от противостоящей фигуры. И это часто применяй для тех членов тела, которые ты хочешь, чтобы они несколько отделялись от тела, и, особенно, когда руки пересекают грудь, и делай так, чтобы между падением

тени руки на грудь и собственной тенью руки оставалось немного света, который казался бы проходящим через пространство между грудью и рукой, и чем больше тебе хочется, чтобы рука казалась более далекой от груди, тем больше делай и этот свет. И старайся всегда, чтобы тебе удалось расположить тела на фоне так, чтобы темная часть тела граничила со светлым фоном, а освещенная часть тела граничила с темным фоном (с. 70–71).

Делай всегда так, чтобы тени от разных предметов на поверхности тел обычно имели извилистые очертания вследствие разнообразия как членов тела, порождающие тени, так и вещей, воспринимающих эти тени (с. 70).

То, что целиком лишено света, является полным мраком. Так как ночь находится в подобных условиях, а ты хочешь изобразить некоторый сюжет ночью, то сделай там большой огонь, так, чтобы все, что ближе к этому огню, больше окрасилось его цветом, ибо все, что ближе к объекту, больше причастно его природе. Если ты делаешь огонь красноватого оттенка, то делай все освещаемые им вещи также красноватыми, а те, что дальше отстоят от этого огня, пусть будут более окрашены черным цветом ночи (с. 111–112).

О сюжете и композиции. В исторических сюжетах следует смешивать по соседству прямые противоположности, чтобы в сопоставлении усилить одно другим... то есть безобразный по соседству с прекрасным, большой с малым, старый с молодым, сильный со слабым, и так следует разнообразить, насколько это только возможно (с. 99). Если этот сюжет представляет ужас, страх и бегство или же горе, плач и сетования, или наслаждение, радость и смех и тому подобные состояния, то души наблюдающих должны привести члены и их тела в такие движения, чтобы казалось, что они сами участвуют в том же самом событии, которое представлено посредством фигур в данном историческом сюжете (с. 99).

Леонардо да Винчи обладал удивительными способностями к наблюдению и обобщениям. Поражает убедительность и простота изложения разработанных им принципов живописи, базирующихся на научных данных анализа геометрии тела, свойств плоскости и цвета.

Пабло Пикассо

Рассуждения Пикассо о живописи поражают своей оригинальностью и логикой^[8]. Представления о «легковесности и эпатажности суждений Пикассо, на наш взгляд, не более чем попытка сделать из него одиозную и малограмотную личность. Пикассо блестяще мог обосновать свои приемы творчества. В книге D. Keel (2011) собраны практически все доступные в литературе суждения Пикассо об искусстве. У него была способность все схватывать на лету и быстро учиться, он был не глупым собеседником. Так, в своей книге Ф. Жило вспоминает, что однажды Пикассо показал ей холст, в центре которого было большое круглое пятно, напоминающее зеленое солнце. Из левого нижнего угла сквозь центр устремлялся вверх фиолетовый треугольник, заостряющийся над самым зеленым солнцем. Их соединяла жирная черная линия, проходящая через оба цветных изображения. Жило спросила, чем это должно стать (Жило Ф., Лейк К., 2001).

Это уже натюрморт, – ответил Пабло. – По замыслу. Совершенно все равно, будет ли основным элементом картины стакан или бутылка. Это просто-напросто частность. И здесь могут возникать моменты, когда действительность приближается, а потом отступает. Подобно тому, как прилив сменяется отливом, но море остается морем. То, что

ты видишь, является исходным построением: зеленое пятно, выпад фиолетового и соединяющая их черная линия. Эти элементы борются друг с другом. И здесь повсюду интриги. Например, зеленое пятно обладает способностью увеличиваться, разрастаться от центра. Его не ограничивает контур или форма – цвет ограничивать не следует. От него должны исходить лучи. Оно динамично по своей природе. И поэтому будет расширяться. С другой стороны, фиолетовый цвет начинается широким и постепенно сужается, превращаясь в острие. И борьба идет не только между формами зеленого и фиолетового, но и между самими цветами, а также между прямой линией и кривизной. В любом случае они чужды друг другу. Теперь мне нужно усилить контраст.

Жило спросила, считает ли он, что силы зеленого и фиолетового равны.

Проблема не в этом, – ответил Пабло. – Мне знать этого не нужно. Я не стремлюсь сделать это исходное построение более понятным. Сейчас я намерен сделать его более волнующим. Потом примусь фантазировать – но не с целью достичь гармонии, а чтобы сделать полотно еще более волнующим, более потрясающим.

Видишь ли, пока что все здесь инстинктивно. Теперь я должен добавить что-то вырывающееся за эти пределы, нечто гораздо более дерзкое. Проблема в том, как расшевелить это исходное построение. Как, не разрушая полностью, сделать его более потрясающим? Как сделать его неповторимым – не просто новым, а кровоточащим, ранящим чувство. Знаешь, для меня живопись – драматическое действие, и по ходу его действительность оказывается расколотой. Оно преобладает над всеми прочими соображениями. Чисто пластический акт для меня вторичен. Главное – драма этого пластического акта, миг, когда вселенная выворачивается наизнанку и рушится.

«У **Матисса** замечательные легкие» – однажды заметил Пикассо. Жило спросила, что он имеет в виду. То. как он

использует цвет. На его полотнах три цвета, наложенные близко друг к другу, – скажем, зеленый, лиловый и бирюзовый – в соотношении создают еще один цвет, который можно назвать основным. Это и есть язык цвета. Ты слышала, как Матисс говорил – нужно оставлять каждому цвету свою зону распространения. В этом я с ним полностью согласен; цвет ширится. Если цвет ограничить, к примеру, обвести черной изогнутой линией, то тем самым уничтожишь его, по крайней мере, с точки зрения цветового языка, потому что сведешь на нет его способность распространяться. Цвету необязательно иметь определенную форму. Даже нежелательно. Для цвета важна возможность шириться. Когда он достигает определенной точки чуть-чуть за своим пределом, эта способность исчерпывается, и ты получаешь своего рода нейтральную зону, в которую должен попасть другой цвет, выйдя за свой предел. И тут можно сказать, что цвет дышит. Вот так Матисс работает с цветом, и поэтому я сказал: «У Матисса прекрасные легкие».

Василий Кандинский

Рассуждения художника о принципах в живописи и процессе создания картин, независимо от стиля, последовательности изложения и логики, имеют большое значение. Во-первых, высказывания творца могут характеризовать его как личность. Во-вторых, само по себе интересно видение художником собственного творчества (Кандинский В., 2005).

В. Кандинский впервые создал концепцию и попытался и предложил теорию создания абстрактных работ. Он окончил

юридический факультет Московского университета, но далее занимался вопросами экономики и статистики, где логические рассуждения и умение прогнозировать имеют важное значение. Кандинский попытался распространить математические методы исследования, прежде всего из геометрии, на искусство. Насколько удачным оказалась этот опыт – судить весьма сложно. Нам представляется, что с методологической точки зрения возникают проблемы, связанные с применением рациональных методов анализа к иррациональной области – беспредметному искусству. Логическое осмысление творческого процесса (Юнг К., 2003) нередко приводит к выхолащиванию самой идеи творчества – эмоциональной передачи неформализованной информации о мире. Так, анализ картин Кандинского на основании предложенных им критериев (ключей) не позволяет зрителю, да и другим художникам, получить сопоставимые с мнением автора результаты.

В отличие от Пикассо, который в основном интересно рассуждал о своей живописи, Кандинский сделал смелую попытку теоретически обосновать принципы абстрактного искусства, что является невероятно сложной и, возможно, неразрешимой задачей. При этом Пикассо описывал сам процесс, а Кандинский – средства и методологию создания произведения. Обоснование принципов абстрактного искусства, предпринятое Кандинским, носит слишком академический характер, что соответствует немецкому педантичному подходу в науке того времени. Чрезмерная детализация и создание классификаций, порой мало значимых, свойств основных элементов – точки, линии – привела к формированию базы данных гигантских размеров, но мало значимых для практического применения признаков. При этом от читателя требуется огромная концентрация внимания и любопытство, чтобы охватить основные положения его теории.

Кандинский считал, что живопись поднялась на тот уровень, который неизбежно требует точной, чисто научной оценки ее

художественных средств в соответствии с ее художественными задачами.

Нужно согласиться, что наука невозможна без базовых – основных положений (или аксиом). В качестве основного элемента Кандинский рассматривал точку. Для характеристики точки он использует ее свойства в разных областях знания – математике, музыке, лингвистике и др. Это попытка придать точке в живописи дополнительные свойства и значения. Такой «творческий подход» позволил автору утверждать, что точка обладает не только материальным свойством, но и «громким молчанием», а также «звучанием». По сути Кандинский применяет хорошо известный прием изучения сложного явления через анализ его простых составляющих с понятными свойствами. В последующем происходит приписывание подобных признаков изучаемому процессу. В большинстве случаев, но не всегда, этот подход является продуктивным. Можно наглядно представить явление, но не раскрыть его сущность. Свойства сложной структуры могут быть понятны только при анализе ее взаимодействия с другими предметами и явлениями, а не из описания составляющих структуру элементов.

В. Кандинский (2005, с. 78) считает, что точка только в мире живописи становится самостоятельным объектом. Она имеет внешние размеры, контур, цвет и, расширяясь, может даже потенциально стать плоскостью. Там, где точка наступает на внешнюю свою границу (2005, с. 80) и начинает исчезать, зарождается эмбрион плоскости, наблюдается некая неотчетливость формы, неустойчивость, позитивное (или негативное) движение, мерцание, напряжение и **внутреннее звучание**. Двойной звук в одной форме (точка–плоскость) появляется на границе перехода.

В соответствии с основным звучанием точки (следствие внутреннего напряжения в точке. – Ред.) переменны ее величина и форма (2005, с. 83). Точка есть форма предельно сжатая и обладающая напряжением.

Точка – это малый мир, со всех сторон более или менее равномерно огражденный и практически оторванный от окружения. Ее слияние со средой минимально, а при высшей степени округлости совершенно неуловимо. С другой стороны, она прочно утверждена на своем месте и не обнаруживает ни малейшей склонности к перемещению в каком-либо направлении, как по горизонтали, так и по вертикали (2005, с. 83).

Содержание произведения находит свое выражение в композиции, то есть во внутренне организованной сумме необходимых в данном случае напряжений (2005, с. 84). Форма и напряжение являются абстрактными понятиями.

Схематически задуманное произведение может, в конце концов, состоять из одной точки. И это не пустое утверждение.

Если сегодня теоретик (нередко он же одновременно «практикующий» художник) вынужден при систематизации изобразительных элементов с особенным вниманием выделять и оценивать первоэлементы, то для него, помимо вопроса об их предназначении, не менее важен вопрос о необходимом числе последних для одного, пусть даже схематически задуманного произведения (2005, с. 87).

Поскольку помимо всего прочего точка является сложным элементом (ее величина плюс форма), легко представить себе, какую бурю звука поднимет дальнейшее скопление точек на плоскости, даже в случае идентичности этих точек; и как разрастается эта буря, если на плоскость будут помещены точки разнообразных и все более отличающихся размеров и форм (2005, с. 91).

...В природе часто встречается скопление точек, причем вполне целесообразно и органически обоснованное. Эти природные формы в действительности являются малыми пространственными телами и соотносятся с абстрактной (геометрической) точкой таким же образом, как и живописные (2005, с. 91).

Так, в песчанной пустыне, состоящей исключительно из точек, не случайно приводит в ужас неукротимо-буйная подвижность этих «мертвых» точек (2005, с. 93).

...Возможна и другая сила, которая возникает не в точке, а за пределами таковой. Эта сила устремляется навстречу внедряющейся в поверхность точке, вырывает ее и двигает по плоскости в каком либо направлении. Это мгновенно уничтожает концентрическое напряжение точки, причем сама она уходит из жизни, а на месте ее возникает новая сущность, ведущая самостоятельную жизнь и подчиненная собственным законам. Это линия (2005, с. 108)... Она – след перемещающейся точки, то есть ее произведение. Она возникла из движения – а именно вследствие уничтожения высшего, замкнутого в себе покоя точки. Здесь произошел скачок из статики в динамику. Таким образом, линия – величайшая противоположность живописного первоэлемента – точки. И она с предельной точностью может быть обозначена как вторичный элемент.

Простейшая форма прямой – это горизонталь. В человеческом представлении она соответствует линии или поверхности, на которой человек стоит или передвигается. Итак, горизонталь – это холодная несущая основа... Холод и плоскостность – это основные звучания данной линии, она может быть определена как кратчайшая форма неограниченной холодной возможности... Полностью противоположна этой линии и внешне, и внутренне стоящая к ней под прямым углом вертикаль, в которой плоскостность заменяется высотой, то есть холод – теплом. Таким образом, вертикаль является кратчайшей формой неограниченной теплой возможности движения... Третий типичный вид прямой – это диагональ... и определяет ее внутреннее звучание, равномерное соединение холода и тепла. Итак, это кратчайшая форма неограниченной тепло-холодной возможности движения (2005, с. 111–112).

Мы ограничились кратким рассмотрением теории В. Кандинского, в которой безусловно присутствует «сознательный подход» к анализу абстрактной живописи. Нужно заметить, что сам художник иногда будто «приходит в себя» и пишет:

*Моя задача в подобных наблюдениях идет дальше попыток установить более или менее точные правила. Мне кажется не менее важным развязать дискуссию о теоретических методах. Методы художественного анализа были и остаются до сих пор произвольными и носят **слишком личностный характер** (выделено ред.).*

Оценивая теорию Кандинского с психологической точки зрения, нужно лишь заметить, что это индивидуальное видение и переживания художника, его попытка объяснить свой внутренний мир и раскрыть перед зрителем процесс своего «необычного» понимания искусства.

Глава 4. Бессознательное в живописи

Бессознательное. Общие сведения

Бессознательное – совокупность психических состояний и процессов, которые осуществляются без участия сознания. В ряде теорий бессознательное – особая психическая система процессов, качественно отличных от явлений сознания. Термин «бессознательное» используется для характеристики поведения человека, цели и последствия которого не осознаются, а также для привычных, заученных действий, совершающихся автоматически^[10].

Общие идеи существования бессознательного высказывались ранее в работах Г. Лейбница, И. Канта, А. Шопенгауэра, Г. Фехнера, Э. Гартмана (Геллерштейн С., 1960; Ильичев Л.П., 1983; Гуревич П.С., 2004; Автономова Н.С., 2000; Гартман Э., 2010).

Г.В. Лейбниц (1646–1716) свои представления о бессознательном строил на основе принципа непрерывности психической жизни и на признании существования различных степеней интенсивности сознания. Все явления сознательного возникают из бессознательного, так как в противном случае следовало бы признать, что они возникают из ничего. Пустота в психическом мире невозможна как пустота физическая в материальном мире.

В работах И. Канта (1724–1804) нет термина «бессознательное». Однако он косвенно упоминал о нем, указывая, что рассудок помимо сознательного контроля стихийно создает свои понятия благодаря интуиции и чувственному познанию.

А. Шопенгауэр (1788–1860) считал бессознательное естественным состоянием существ и высшим его проявлением – сознание.

Г. Фехнер (1801–1887) указывал, что бессознательное – результат материалистических процессов, недостаточных для того, чтобы вызвать реальное ощущение. К бессознательному он относил также и явления, лежащие ниже порога ощущения. Он считал, что психические процессы протекают у всех живых существ, растений и в неживой материи.

Э. Гартман (1842–1906) рассматривал бессознательное как самостоятельную психическую сущность, качественно отличное от сознания. Бессознательное – это сверхчувствительная духовная деятельность, основа бытия и причина мирового процесса. Он сформулировал развернутые представления о бессознательном в книге «Философия бессознательного», вышедшей в 1869 г. (Пер. 2010).

При всем различии точек зрения многие приверженцы **эмпирической** психологии утверждали, что сознание отличается от бессознательного только интенсивностью ощущений. Напротив, философы и психологи **идеалистического** направления считали бессознательное особым качеством психики, связанным с творчеством и духовностью.

Наиболее полную и развернутую теорию бессознательного – **психоанализ** – разработал австрийский ученый З. Фрейд (1856–1939), а также его последователи – А. Адлер (1870–1937) – **индивидуальная психология**, К.Г. Юнг (1875–1961) – **аналитическая психология**^[11–14].

Отход от ортодоксального психоанализа с отказом от детерминирующей роли биологических (сексуальных) факторов в развитии личности способствовал возникновению новых направлений в психологии с признанием роли социальных факторов и построения на этой основе методов психотерапии. Последняя имела большее значение плане выявления и разрешения именно социальных конфликтов^[15].

Бессознательное и живопись

Самовыражение художника реализуется благодаря механизму **проекции**. Под проекцией (перенос) понимается процесс, при котором субъект отвергает свои чувства и побуждения, исходящие из влечения, и переносит их из внутреннего восприятия во внешний мир и приписывает их другим людям. Проекция, указывал Фрейд, позволяет познать психические акты, которые человек отказывается признать у самого себя. Механизм **идентификации** осуществляет отождествление объекта (модель) и субъекта (творец), когда их отдельные свойства соединятся в одно целое. В результате возникает новый образ, несущий черты художника и объекта. Образ может быть идеальным, негативным или безразличным.

Психологический принцип проекции обнаруживается в основе всех видов художественного творчества. Художник при создании картины проецирует на модель свои неосознанные потребности, комплексы, вытеснения, переживания. Впервые на механизм проекции в живописи указал Леонардо да Винчи (2006, с. 50–51).

Величайший недостаток живописца – это повторять... те же самые лица... и делать большую часть лиц похожими на их мастера; это много раз вызывало мое изумление, так как я знавал живописцев, которые во всех своих фигурах, казалось, портретировали самих себя с натуры, и в этих фигурах видны движения и манеры их творца... Так как я много раз размышлял о причине такого недостатка, мне кажется, что нужно прийти к такому заключению: душа, правящая и управляющая каждым телом, есть то, что образует наше суждение (бессознательное. – Ред.) до того, как оно станет нашим собственным суждением. И так велико могущество этого суждения, что оно движет рукою живописца и заставляет его повторять самого себя, так как этой душе кажется,

что это и есть правильный способ изображать человека и что тот, кто поступает не так, как она, ошибается. И если она находит кого-нибудь, кто похож на ее тело, ею же составленное, того она любит и часто влюбляется в него...

Нам представляется, что в своем творчестве Пикассо использовал как механизм **проекции**, так и **вытеснения**. Мы рассматриваем механизм вытеснения как универсальный, позволяющий неприемлемую для художника информацию перевести не в сторону подсознания, а вынести ее и другие конфликты наружу – на холст. Освобождение от комплекса «Касагемас (Касаджемас. – Ред.) произошло благодаря именно механизму вытеснения.

Пикассо как-то сказал, что в детстве он рисовал как Рафаэль, но ему понадобилась жизнь, чтобы научиться рисовать как ребенок. Дети выражают свои чувства весьма ярко, и благодаря этому «погрешности рисунка и отсутствие пропорций» не смотрятся как нечто ошибочное. Главное в работе – наивное, но правдивое видение мира на бессознательном уровне. Нарисовать, как ребенок, – непомерный труд для художника. Кстати, чтобы рисовать примитивно, нужно необыкновенное мастерство.

Иррациональность больше чувствуется при коротком контакте с картиной – в первом впечатлении о ней. При этом зритель впитывает от картины эмоциональное состояние художника и может достигаться резонанс его подсознания с бессознательным творца. Художник-реалист работает больше сознательно, хотя его подсознание всегда присутствует в работе. Мастерство – это способность выразить свое бессознательное и сознательное, все, что человек получил в процессе образования.

Когда мы изучаем бессознательное, то анализ переводит иррациональное в плоскость рационального, что приводит к потере «духовной» информации. Последние часто обесценивают впечатление о произведении искусства.

Люди анализируют мир, исходя из своих внутренних представлений о нем. Выйти за их пределы – в новое поле информа-

ции и проанализировать ее с чистого листа не предвзято – это дано немногим.

Более глубокие слои подсознательного закладываются уже во внутриутробном периоде и в детском возрасте и определяют фундаментальные эмоции человека.

Оценка и выбор цвета, например в тесте Люшера, в чистом абстрактном виде без ассоциации с формой существенно отличается от оценки его в конкретной ситуации. Так, цвет автомобиля, который желал бы иметь испытуемый, существенно может отличаться от его «общих цветовых» предпочтений.

Наиболее часто психологи пытаются оценить творчество людей, имеющих определенные личностные особенности или психические заболевания – у лиц с шизофренией или невротами. Однако, обратный путь – от анализа картины – к психологическому портрету автора является весьма проблематичным. Это пытался сделать К. Юнг после посещения выставки картин Пикассо, но, на наш взгляд, не вполне удачно, поскольку не были учтены дополнительные сведения, в частности, биография художника, и отсутствовали данные о его личностных особенностях.

Люди творческих профессий, вероятно, обладают «пограничными особенностями личности». На это, кстати, указывал профессор М.М. Кабанов (директор Ленинградского научно-исследовательского психоневрологического института им. В.М. Бехтерева – 1965–2002) в своих клинических лекциях, подчеркивая, что «нет профессии «актер», а есть диагноз «актер». Не подлежит сомнению, что большинство творцов в психическом отношении – совершенно нормальные люди, но обладающие способностями, которые являются необычными для среднего человека. Такие «маргинальные особенности» в сочетании с божественным образом жизни нередко вызывают неоднозначную трактовку у окружающих.

Для понимания творчества важное значение имеют субъективные высказывания художника о процессе создания и задачах произведения.

Сознательное может описать художник сам или искусствовед. Распознать бессознательное в картине невероятно сложнее. В настоящее время изменился характер мышления самих художников, которые отражают мир в других, современных формах. Художник может выразить неосознанное на холсте, но сам «увидеть» это не всегда в состоянии. Только специально подготовленные психологи способны «разглядеть» бессознательное. Художник может рассказать о замысле работы, способах его реализации, но механизмы «переноса (проекции) и вытеснения» практически всегда остаются вне поля его видения.

К сожалению, можно констатировать, что пока не разработаны надежные методы анализа бессознательного для понимания процесса создания художественного произведения.

Психологический портрет Пикассо и его творчество

Мы должны принять этого «монстра» таким, каков он есть.

Н. Мейлер

Проклятый дьявол, однако чудесный и ужасный.

М.Т. Вальтер

Поскольку мы лишены возможности общения с художником, встает уместный вопрос, насколько наши рассуждения о формах проявления бессознательного на холсте соответствуют истине. В картине мы находим то, что соответствует эмоционально значимым переживаниям зрителя сегодня. О том, как воспринималось произведение в прошлом, можно судить лишь на основании мемуаров и воспоминаний современников Пикассо. Наши описания творения могут совершенно не

совпадать с идеей автора или быть даже противоположными ей. Раскрыть, что хотел сказать Пикассо, только на основании анализа картины чрезвычайно трудно. Поэтому даже Юнг – современник художника – касается этой темы весьма осторожно, оценивая лишь ее отдельные фрагменты, не поднимая всей проблемы бессознательного в целом для рассмотрения причин написания картины.

Бессознательное на холсте можно распознать, если анализу предшествует психологическое исследование художника и выявлены основные его проблемы. Тогда можно попытаться увидеть, каким образом он их переносит (проецирует) на холст. Если в последующем творчестве эти проблемы больше не просматриваются, то есть основания предположить, что бессознательные конфликты нашли полное отражение в картинах, и художник освободился от них.

У Пикассо можно выявить несколько конфликтов (комплексов), от которых он смог успешно избавиться. Это комплекс вины перед Касагемасом, который был вытеснен из сознания и подсознания Пикассо на холст. Ночные страхи и навязчивости, связанные с приходом в снах «женщин с огромными деформированными формами – великанов». После написания серии работ (1922 – «Женщины, бегущие по пляжу» и др.) они практически исчезли. Восприятие Доры Маар как плачущей женщины ушло вместе с ее исчезновением из жизни Пикассо.

Комплекс «Брак» заметно «смягчился» после выхода из кубизма, хотя заостренное чувство ревности к Браку Пикассо пронес практически через всю жизнь.

Когда мы анализируем картину и составляем наше представление о бессознательном художника, исследователи нередко предлагают интересную или правдоподобную версию, не вполне объективно рассматривая многие факты. Поэтому трактовка картин Пикассо у психологов значительно различается.

Основной проблемой является отсутствие научных исследований о связи – художественных приемов с психологическими особенностями художника. Использование рисуночных тестов за неимением лучшего следует применять осмотрительно и осторожно. Нужно четко представлять, насколько видение художника отличается от интерпретации художественного видения обывателем.

В настоящее время нет других возможностей анализа личности Пикассо кроме оценки воспоминаний современников, особенно близких лиц или родственников. Поэтому на основании мемуарной и научной литературы авторы попытались судить о характерологических и личностных особенностях художника^[17].

Пикассо был крепким, приземистым, мускулистым и производил впечатление уверенного в себе человека. Обладал твердой, своеобразной походкой. От него исходил магнетизм, особенно от его темных глаз. Он всегда был лидером. Пикассо был скорее сангвиником и темпераментной, яркой, харизматической личностью, эмоционально реагировал на окружение, у него нередко происходили вспышки гнева, но контроль над собой он почти всегда сохранял.

Пикассо был достаточно хорошо интеллектуально развит, несмотря на проблемы с некоторыми предметами в школе (математика). То, что он упустил в школе, он быстро восполнял благодаря способностям к обучению. Обладал четким рациональным мышлением, мог сформулировать художественную задачу и определить пути к ее реализации. В принятии решений он был не всегда последовательным, а в определенных случаях испытывал сомнения и беспомощность. Зрелость ума в принятии решений сочеталась иногда с нелогичностью и абсурдностью поведения. При этом в простых ситуациях он не мог принять элементарного выбора из-за сомнений (Жило Ф.). У него эпизодически проявлялись ипоходрические реакции. У Пикассо имелись спонтанные колебания настроения. Он

был чувствительным, страстным человеком, но редко терял самообладание (Olivier F., 1982; Brassai, 1988; Sabartes J., 1990).

В достижении профессиональных целей Пикассо был организованным и последовательным, что, впрочем, не мешало ему вести богемный образ жизни. Он был трудоголиком.

Пикассо имел выдающимися способностями как живописец и гениально отразил дух своего времени.

Пикассо обладал стойкостью, огромной силой воли и способностью к выживанию в любых условиях. Он смог удачно пройти через все сложные периоды своей жизни. Пикассо был самоуверенным, брался за любую художественную работу, по пути осваивая все премудрости специальности (скульптура, стекло и др.). Обладал разнообразием интересов, особенно в области искусства, но не любил театр, музыку, не занимался спортом.

В Пикассо дружелюбие уживалось с цинизмом, мстительностью и тиранизмом. Отношение к друзьям и живущим с ним женщинам подвергалось испытаниям. Он был мастером злых шуток и издевательств. Пикассо часто проявлял бестактность в отношении друзей и близких^[18-20].

Пикассо обладал способностью «забывать» то, что ему было нужно, и помнить все необходимое. Он был недобросовестным, давал обещания, которые часто не выполнял (Brassai, 1988, s. 78, 177). Он использовал всех и ситуацию в своих целях, мало обращая внимание на «неудобства», причиняемые другим.

Понятие честности было для него относительным, он нередко обманывал друзей и близких, непременно соблюдая свой интерес. Пикассо были чужды нравственные критерии. На алтарь творчества он положил все, живописи он подчинял всего себя и окружающих. Здесь не было места честности, добру и состраданию^[21].

У Пикассо постоянно были друзья. Он контактировал обычно избирательно, был доступным и открытым человеком, но не для всех. Он был скорее оптимистом. Иногда он впадал в пессимизм, касающийся его здоровья и отношений с друзьями.

Пикассо был скорее скупым, чем щедрым, хотя и помогал почти всем своим любовницам, детям и внукам. Пикассо был законченным эгоистом. Требовал, чтобы все было подчинено его творчеству. Был ревнив. Он был скорее черствым, чем мягким человеком. Иногда его поведение было просто аморальным. Пикассо не был трусом, но он был осторожен и не подвергал свою жизнь опасностям.

Пикассо был суеверным человеком, склонным к мистицизму. Он не верил в Бога, хотя и венчался с О. Хохловой, но и не был законченным атеистом.

Пикассо обладал способностью проникать достаточно глубоко в свое подсознание и «возвращаясь», переводил в рациональную плоскость свои забытые или вытесненные впечатления. Иногда даже трудно определить, было ли создание работ следствием вытеснения на холст переживаний, или это был акт активного извлечения их из подсознания. Он легко использовал как «активное воображение», так и свободное погружение в подсознание.

Пикассо был способен к обобщениям и свои знания мог четко организовать и представить в виде опыта.

Пикассо и другое видение эпохи

Написаны тысячи книг о творчестве Пикассо, поэтому мы коснемся лишь отдельных, наиболее важных с нашей точки зрения, граней его таланта.

Пикассо гениально выразил свою эпоху распада «моральных устоев общества», потрясений и катаклизмов XX века. Но его живопись, возможно, не станет надвременной, как например, работы Рембрандта.

Мы не претендуем на всестороннюю оценку творчества Пикассо. Этому посвящено огромное число публикаций. Нам хочется лишь высказывать свои впечатления профессионалов из художественных и научных кругов, любящих живопись во всем ее разнообразии.

В творчестве Пикассо можно найти гениальные и откровенно слабые работы, неудачные эксперименты. Это наша субъективная оценка. Возможно, кто-то считает по-другому. Восприятие – это всегда индивидуальный акт. И если у кого-то «ужасные работы» Пикассо вызовут в душе отклик, если кто-то в чем-то – в образе мышления и представлениях о живописи – похож на Пикассо, то это принесет ему чувство удовлетворения.

Авторитет Пикассо настолько велик у критиков искусства, что высказывание мнения о слабых сторонах его творчества может вызвать бурную негативную реакцию. Но и умалчивать, что «король иногда был голым», мы считаем неверным. Развитие рынка современного искусства было заинтересовано в раздувании имени Пикассо. Он был не только художником, но и бизнесменом (Ильин И., 2007, с. 89). То, что он гений, сомнению не подлежит. Но дурить публику, которая, кстати, сама хотела, чтобы ее дурачили, мы считаем неправильным.

Биография Пикассо не впечатляет. Но восхищают его работы, даже отвратительные, поскольку они наполнены демонической энергетикой. Произведения Пикассо затрагивают многоликость зла и несомненно влияют на многих зрителей. Время от времени «устав» творить зло, он как бы приходит в себя и создает подлинные шедевры, особенно во время кубизма. В этот период «Распада и уничтожения материи» он удивительным образом нашел гармонию формы и цвета.

Гениальность Пикассо заключается в том, что он мог вступать в прямую связь со своим подсознанием и непосредственного из него черпать материал, идеи и эмоции для своих произведений. И его бессознательное – это огромная разруши-

тельная сила. Пикассо – гений, но он злой гений (Пикассо М., 2006). Мистика его работ – к ним нельзя относиться равнодушно – вызывает чувство от полного омерзения до восхищения.

Пикассо можно считать основоположником современного искусства. Он показал, что даже «мерзости», изображенные на холсте, могут стоить огромные деньги. Но окружающие и последователи не поняли, что «мерзость» можно гениально создать один раз. Повторение ее – это уже сумасшествие или халтура.

На творчестве Пикассо, пожалуй, заканчивается новаторство в современном искусстве. Более ужасными, но не выдающимися, могут быть лишь творения художников актуального искусства, например «Дерьмо художника» (автор – Пьеро Мандзони) – в прямом смысле, закатанное, к счастью, в банку. Современные кураторы возвели «дерьмо» в разряд искусства. Такую мистификацию Пикассо, на наш взгляд, представить себе не мог.

Гениальность Пикассо проявилась и в том, что он создал вместе с Браком кубизм, в том, что он с колоссальной выразительностью выплеснул всю грязь своего подсознания на холст, в том, что он дурил всех – от рядовых зрителей до ценителей искусств – коллекционеров и искусствоведов, в том, что самое отвратительное из подсознания Пикассо нашло отклик в «потемках души» зрителей, и в том, что он создал истинно коммерческое искусство.

Юнг предположил развитие патологии в психическом статусе Пикассо. Но не развил это предположение, так как судить о личности Пикассо можно было только со временем. Интересно, что Юнг сравнивал анализ творчества Пикассо с мелкой темой. Это можно расценить как «ревнивое отношение» Юнга к творчеству и популярности художника. Как указывала Г. Стайн (2001) в своих воспоминаниях, слава Пикассо соперничала со славой Эйнштейна. Нужно отметить, что Юнг при анализе творчества Пикассо широко использует «мифологию» для объяснению сущности произведения.

К. Юнг высказал косвенное предположение о шизоидном типе личности Пикассо с высокой вероятностью развития заболевания. Особенностью шизоидного поведения является нетривиальный способ видения мира. При этом мышление отличается оригинальностью и нестандартностью. Для Пикассо типично «растаскивание формы» в поисках гармонии. Пикассо не был психически болен. Эта гармония в хаосе – особенность его характера и видения мира.

Пикассо обладал даром извлекать без усилий из своего подсознания образы. Будучи тираном и садистом, он безусловно нуждался в излиянии накопившегося внутри себя зла. Причем это зло часто было написано красочно и приобретало привлекательные формы.

Рассматривая работы Пикассо в течение короткого времени, можно отметить хорошо сгармонированные по ритму цветовые пятна. Но при детальном рассмотрении вы вдруг замечаете, как кошмар начинает выходить наружу. Напрашивается параллель со злом, которое прикидывается добром. Это позволяет сразу привлечь внимание зрителя. Если вы рассматриваете картину дальше, то этот первый эффект притяжения сменяется ощущением восторга или гадкости. В последующем зло начинает воздействовать и как бы «влезать в психику» зрителя.

Пикассо как выразитель кризиса искусства

Если оценивать Пикассо как живописца, можно отметить лишь хорошие способности, но не более того, как в рисунке, так и в технике «мазка». Пикассо виртуозно владеет чувством цвета и ритма. Но его работы, выполненные в реализме, не поражают воображение, как, например, полотна Рембрандта или Рафаэля.

В творчестве Пикассо можно выделить три основных этапа: **Период пустоты** бытия (голубой), **Начала распада** (кубизм) и **Период вырождения и вымирания** бытия (сюрреализм). В основе выделения периодов лежит представление мастера о Духе времени начала XX века. Иногда выделяют другие циклы – розовый, негритянский и др., которые, с нашей точки зрения, имеют несущественное значение в творчестве художника.

Но что же делает Пикассо гениальным? Поражает прежде всего виртуозное использование художественных способов выражения идеи зла и демонизма. От его картин исходит «жуткая жуть». В 1914 г. галерею С. Щукина, где были выставлены работы Пикассо, посетили Н. Бердяев и С. Булгаков. Первый отметил свои впечатления в статье «Кризис искусства», второй – в заметке «Труп красоты». Работы Пикассо произвели ошеломляющее впечатление на обоих. Н. Бердяев заметил, что Пикассо завершил кризис в искусстве, проследовав до последней границы материальности, а С. Булгаков оценил «жуткую жуть» работ Пикассо и их демоническую силу. Безусловно можно положиться на искренность высказываний двух известных философов. Не вызывает сомнения факт соответствия работ Пикассо духу своего времени. Идеи зла воплотились в катаклизмы XX века, кризис морали и в разложение во всех сферах искусства. Пересмотр границ наук, в которых было сделано много потрясающих открытий, пошатнул все устои в мире и психологию людей.

Бесовская идея уничтожения гуманистического искусства и превращение его в выразитель зла – это гениально удалось Пикассо. Нам кажется, что Пикассо был достаточно правдивым в своих работах, в том смысле, что он кощунственно баловался (Ильин И., 2007, с. 89) и издевался над зрителем, исходя из внутренней потребности своего «воспаленного ума патологической личности».

Наши впечатления от работ Пикассо неоднозначны. Не вызывает сомнения, что Пикассо обращался к своим эмоциям и

черпал вдохновение непосредственно из подсознания. Поэтому многие работы написаны «в один прием». Выплеснутые в них эмоции могут раздражать и вызывать чувство отвращения. Но это «психическое» художника интересно для сопоставления с его «бурной жизнью и характером» и творчеством. У многих художников есть слабые работы, которые они не представляет обычно на суд публики и переписывают много раз. У Пикассо отсутствовала критика своих произведений – он считал, что все, что выходит из-под его кисти – гениально. Справедливости ради можно иногда отметить его огромную подготовительную работу, с множеством эскизов отдельных фрагментов полотна «Герника». При написании портрета Г. Стайн художник использовал более 80 сеансов позирования (!). Побочной стороной «плодовитости» Пикассо было наполнение рынка искусства «сырыми» и слабыми работами, но главное – он открыл дорогу «бездарям от искусства», которые стали ему подражать и «работать под Пикассо». В начале века о творчестве мастера много спорили – соглашались или критиковали. Сейчас, благодаря активной деятельности представителей рынка искусства, общественное мнение, психология масс изменились. Картины Пикассо оценены дорого. *Надо признать, что сила суждения и компетентность, необходимые для истинного «признания», присущи лишь очень немногим людям; что на свете есть слепое и беспотковое признание, легкомысленное и безответственное восхваление, поддельный и своекорыстный восторг, продажная критика и оплаченный успех* (Ильин И., 2007, с. 171). Нужно четко сказать, что искусство Пикассо гениально выражает дух времени и служит злу. Сторонники бесовщины всегда будут отстаивать и лоббировать их ценность.

Пикассо на подсознательном уровне пытается представить и воплощает свою модель в конечном виде – в изображении «труппа красоты». Это проходит через все его творчество: сначала светлые отношения с любимыми женщинами, радостные

картины и цвета, мягкие формы. Далее по мере разочарования, рождения ненависти к возлюбленной – выражение ее в уродливом виде. Подсознание Пикассо настолько мощно вырывается наружу в своей злобе и ненависти, что даже его сознание не в силах что-либо смягчить. Здесь Пикассо был совершенно искренен, он не лукавил. Нет только плохих людей, в каждом есть доброе начало. В любом злодее время от времени просыпаются светлые чувства. Пикассо, судя по воспоминаниям его близких, был садистом, извращенцем, искавшим вдохновение через мучение близких, унижая их морально (Жило Ф., Лейк К., 2001; Пикассо М., 2006). В его понятии женщина сначала королева, а потом тряпка для вытирания ног и в конечном итоге – труп красоты.

Его подсознание относится к женщинам с пренебрежением, а его кисть мстит и уродует их. В отличие от голубого периода, где преобладает «жуть и пустота бытия», в «периоде сюрреализма» доминирует растление плоти и ее гниение. Это дьявольское видение мира останется до самой смерти художника.

Складывается впечатление, что Пикассо в красоте всегда искал ее слабые стороны и ее конечное состояние – разложение («труп красоты») и получал от этого эстетическое удовлетворение. Он как «некрофил» показывает нам с радостью последнюю ступень жизни молодых, красивых женщин. Сознательное начало в его творчестве присутствует отчетливо – он преднамеренно деформирует лица своих возлюбленных, пририсовывая им пару носов или дополнительные глаза или уши, как бы показывая их объемное с различных позиций изображение. Это как бы взгляд с дополнительных точек наблюдения. Но по мере буйства подсознания деформации и их цветное и эмоциональное оформление становится поистине жутким. В этих случаях сознательное разложение формы полностью подавляется бессознательным стремлением к разрушению живой плоти.

Пикассо изображает «жуть» с наслаждением, он вытесняет на холст из своего подсознания скрытые проблемы и конфликты. Они сублимируются в уродливых формах и очищают его от язв собственной души.

Произведения Пикассо обладают способностью активно атаковать подсознание зрителей. На сознательном уровне многие из них вызывают неприятные ощущения. Но на подсознательном уровне они вызывают к жизни самые низменные чувства – от адского восторга до жути и омерзения.

К работам Пикассо редко можно относиться равнодушно. Пикассо гениально уловил дух своего времени, его жуть. При этом у него идеально сошлись великолепное умение рисовать, прекрасное чувство цвета, наглость и экстремизм, фантастическая работоспособность и умение пробить себя, коммерческая хватка и невероятное везение.

Психоанализ творчества Пикассо

Анализ бессознательного в творчестве Пикассо может осуществляться либо с позиций К. Юнга – распознавание архетипов и поиск их в творчестве художника, либо с позиций З. Фрейда и А. Адлера – нахождение внутренних и внешних конфликтов и поиск их в творчестве художника.

Возможны также и альтернативные подходы к анализу бессознательного. В частности, К. Рохас применил следующий прием. Он обнаружил симпатии Пикассо к произведениям Льва Толстого – «Крейцера соната» и главному герою Поздышеву. На основании симпатий художника к герою произведения К. Рохас (1999) пытается идентифицировать жизненную позицию Поздышева и самого Пикассо. Выстраивается анализ

событий и приписываются те или иные свойства героя произведения самому Пикассо.

Нам представляется, что психоанализ без непосредственного контакта с художником не является достаточно надежным. Поэтому суждения о бессознательном в произведении в известной мере субъективны и не всегда могут быть формализованы и представлены в виде некой схемы исследования. Нами предпринята попытка изучения бессознательного творца на основании не только анализа его произведения, но в большей степени и его биографии. Используя воспоминания современников и близких к нему людей, мы попытались выявить внутренние конфликты художника, обусловленные в основном его отношениями с окружением, а также формирование некоторых комплексов, имеющих корни в детском возрасте. Нужно подчеркнуть, что даже зная конфликты, вытесненные в бессознательную область, мы не можем ни представить, ни прогнозировать, в какой форме они будут отражены в живописи художника. Творец непредсказуемым образом через свои переживания выплеснет их на холст в виде **вытеснения**, либо в виде **проекции** и др.

Деформируя форму, Пикассо показывает свое отношение к сути модели, а также ее внутренний мир и внешность. Здесь уместно сравнение с карикатурой, где в деформированных лицах и частях тела заложено отношение автора или восприятие отдельных черт характера.

Пикассо, подчиняясь духу времени, разработал новые подходы к раскрытию внутреннего мира модели – не через внешние атрибуты с использованием некоторых известных ходов, а через свои приемы – соотношение краски и формы. Нужно отметить, что рисуя других, художник всегда проецирует себя на образ. Подсознание помимо воли и даже вопреки ей выносит на поверхность пережитые в прошлом события.

Комплексы, суеверия и страхи у Пикассо

Комплекс – понятие, обозначающее совокупность представлений, установок, мотивов человека, которые являются для него значимыми в психо-эмоциональном и поведенческом плане и вытесненными в бессознательное. Как правило, вытесненное в бессознательное связано с невозможностью разрешения или реализации представлений, сохранение которых в актуальном состоянии может привести к психологической травме или нарушению поведения или адаптации человека.

Комплекс вины перед отцом

О взаимоотношениях Пикассо и его родителей написано сравнительно мало. Чаще всего это или скупые воспоминания Пикассо или косвенные свидетельства его друзей и возлюбленных (Сабартес Х., Оливье Ф., Жило Ф. и др.).

Пикассо использовал все возможности для карьеры. Однако он не мог смириться с тем, что многие достижения являлись все-таки не его заслугой. Бессознательно он пытался «забыть», что все или почти все им достигнутое в молодые годы – победа в конкурсе картин, поступление в школу изящных искусств, Королевскую академию – было в большей степени обусловлено стараниями его отца. Даже беглое рассмотрение работ «Наука и милосердие» (1897), «Первое причастие» (1896) позволяет почувствовать руку мастера, каким являлся в ту пору Хосе Руис. Сравнение с ними других работ Пикассо – «Автопортрет» (1896) и др. показывает его незрелость, не-

смотря на бесспорный талант. Это вызывало у него чувство «неприязни» к отцу и ощущения некоторой неполноценности как художника. Пикассо был слишком многим обязан своему отцу и стыдился этого на бессознательном уровне.

Отец Пикассо страдал депрессией и фобиями. Возможно, поэтому он по состоянию здоровья не мог прокормить семью продажей своих картин, и основной его деятельностью было преподавание, а также дополнительная работа в качестве хранителя художественного музея в Малаге.

Следует критически относиться к высказываниям К. Рохаса (1999, с. 21), что Хосе Руис после ознакомления с работами тринадцатилетнего Пикассо отказался от занятий живописью и «символически себя кастрировал». Мы считаем, что проведение параллелей между аналогичным эпизодом в истории – Андреа Верроккьо, который был потрясен талантом Леонардо да Винчи и забросил живопись, является неуместным ввиду несопоставимости значимости Леонардо в истории искусств и сравнительно скромным вкладом в нее Пикассо. Как бы не был талантлив юный Пикассо, предсказать его успех как художника было в тот период практически невозможно. Неслучайно его отец мечтал о карьере сына на провинциальном уровне (Рохас К., 1999, с. 18).

Почему отец Пикассо прекратил рисовать? Наиболее вероятно следующее объяснение. Для художника средней руки, продающего мало картин и к тому же в возрасте, страдающего выраженной депрессией, наиболее правильным явилось бы сосредоточение на преподавательской работе и на поддержке сына. Ни о какой «самокастрации или самоослеплении» речи быть не может.

Нужно заметить, что наличие комплекса вины перед одним из родителей не является чем-либо патологическим. В той или иной мере он присущ практически всем людям. Достигая определенного порога зрелости, человек, обращаясь в свое прошлое, всегда находит примеры проявления любви и забо-

ты родителей, несмотря на порой жестокое к ним отношение. Конфликт поколений является источником движения и развития человеческого рода. Неудивительно, что в конце жизни Пикассо постоянно думал об отце (Рохас К., 1999, с. 215).

Вначале у Пикассо доминировало юношеское неприятие опеки отца и критическая оценка его как художника. Об этом свидетельствуют холодные отношения с отцом, возможно, вследствие «скрытого стыда за успехи», в которых отец принимал непосредственное участие.

В последующем пришло понимание отца и вины перед ним, особенно, когда у Пикассо появились дети. Об этом свидетельствуют воспоминания Пикассо о том, что в каждом мужчине на холсте он видит отца. Он написал ряд работ по мотивам Веласкеса, а также голубей, которые так восхищали дона Хосе.

В картинах голубого периода («Старый гитарист», «Слепцы» и др.) фигуры в общих отдаленных чертах (не явно, как указывает Рохас К.) напоминают отца. К. Рохас (1999), ссылаясь на Д. Берджера и опираясь на собственный опыт, считает, что наличие слепцов в картинах свидетельствует о «самокастрации или ослеплении». Приводится также спорная интерпретация картины «Наука и милосердие», где выскальзывающая из рук врача (образ дона Хосе) жизнь символизирует агонию живописи, от которой он отказался (Рохас К., 1999, с. 23). Поэтому Пикассо испытывает глубоко запрятанное чувство вины, что присвоил зрение «ослепленного» им отца.

Нам хотелось бы лишь заметить, что в период создания работы «Наука и милосердие» дон Хосе не только не отрекался от живописи, но и активно помогал сыну в написании этого полотна. Мы далеки от мыслей проводить спорные ассоциации, не подтвержденные в научных исследованиях и основанные на анализе сновидений и народных примет. В частности, наличие слепых персонажей в картинах голубого периода, возможно, характеризует безразличие ко всему окружающе-

му и погружение в себя. Это символ потери людьми целей и смысла существования.

Позже, в 1957 г., Пикассо рисует серию «Менины» по мотивам Веласкеса и серию «Голуби», бессознательно отдавая дань благодарности своему отцу. Несомненно, Пикассо помнил восхищение отца работами Веласкеса и в память о нем он взял сюжет «Менины». Д. Бержер (цит. по Рохас, 1999, с. 34) считает, что только в черно-белом варианте образ Веласкеса приобретает полноту, какой может обладать только архетипический образ отца. Рохас находит сходство Веласкеса и отца Пикассо. Рисуя «Менины», Пикассо как бы символически отдает свой долг отцу. В «Голубях» он возвращается в свое детство к отцу и дарит ему солнце и море – все то, в чем нуждался дон Хосе.

Комплекс Телемаха

К. Рохас находит у Пикассо комплекс Телемаха, заключающийся (по Фрейду) в бунте детей против родителей – своеобразный архетип поведения. Дон Хосе предчувствовал, что его сын разрушит искусство, которое для отца было смыслом существования, а значит, принесет символическую жертву – своего отца. И тогда дон Хосе отказался от живописи, чтобы его сын Пикассо вступил во владение лучшей частью отца (Рохас К., 1999, с. 38). Отрекшись от живописи, он лишил Пикассо корней... Начиная с той поры, исполненный решимости предоставить отцу собственные глаза, сын превратил возвращение к отцу в дело всей своей жизни (так же, как Телемах). Пикассо сознательно и бессознательно ищет повсюду в собственном искусстве призрака дон Хосе, дабы, слившись с ним, выполнить свой долг: вернуть отцу зрение.

Комплекс вины перед женщинами – «Богини и подстилки»

Комплекс вины перед женщинами берет начало из детства, когда сестра Пикассо Кончита была больна дифтерией и Пикассо просил Бога помочь ее выздоровлению в обмен на прекращение рисования на период болезни. Но свою клятву он нарушил и сестра все же умерла. Он обвинял себя в случившемся.

Пикассо испытывал чувство вины в отношении М. Юмблер (Ева), которая умерла в молодом возрасте от рака гортани (по некоторым данным – от туберкулеза легких).

Анри Матисс упоминал о падении Ольги Хохловой, после которого она не могла танцевать. Пикассо считал себя виновным, так как она уходила по лестнице от него после бурного свидания и сказал, что обязательно женится на ней, так как по его вине она не сможет танцевать (Ф. Жило).

В своих письмах к Г. Стайн Пикассо указывал на свою беспомощность в отношениях с Ольгой.

В последующем восхищение «богиней» сменялось отношением к женщине как к «подстилке». Безусловно, это не проявлялось в явном виде. На фоне внешнего уважения между любовниками возникала внутренняя ненависть, неприятие или презрение (см. цветную вклейку).

Пикассо разрушал оболочку природы и все морально светлое и значимое оставлял за холстом. Он препарировал душу и показывал самые гнусные ее свойства.

Он пытался таким образом «унизить женщину», вывернуть ее наизнанку (Пикассо М., 2006) и показать свое превосходство над ней. С этим, вероятно, связаны и многочисленные его издевательства на холсте, а нередко и в житейском плане, над своими любовницами.

Комплекс сексуальной неполноценности. Пикассо был на редкость свободным в интимной жизни, хотя и был чрезвычайным ревнивцем. Наряду с любовницами у него было много кратковременных увлечений. Пикассо домогался и увлекал подруг своих любовниц (Жило Ф.), а также жен своих друзей. У Пикассо был комплекс сексуальной неполноценности. Несмотря на нормальную «мужскую силу», он страдал от мнимой импотенции, связанной, по некоторым данным, с возможными заболеваниями в молодости (Рохас К., с. 29). Он бессознательно пытался показать свое превосходство над женщинами как мужчина.

Комплекс Синей Бороды (по Жило Ф.). По высказыванию Ф. Жило, у Пикассо был комплекс Синей Бороды. Он не убивал своих любовниц и родственников, а привязывал их так, чтобы он мог слушать их стоны и попискивания. Это давало ему ощущение власти над ними, когда он мог оборвать жизнь каждой в любую минуту.

Весьма точно на отношение к женщине в творчестве Пикассо в свое время указывал С. Булгаков (1914).

*Как же видит и ощущает художник Женственность? В этом ключ к уразумению его творчества, ибо Женственность, Душа мира есть материальное лоно искусства, а вместе и его любовь. Она предстает в творчестве Пикассо в неосказанном поругании, как уродливое, отяжелевшее, расползающееся и развалившееся тело, вернее сказать, **труп красоты...** И все эти лики живут, представляя собой нечто вроде чудотворных икон демонического характера, из них струится мистическая сила; если долго смотреть на них, испытывается род мистического головокружения. Они изображены с такой художественной убедительностью и мистической подлинностью, что невозможно ни на минуту сомневаться в искренности самого певца... (Булгаков С., 1993).*

За пленящей и прельщающей женской красотой он видит ужас разложения, распыления. Он как ясновидящий, смотрит

через все покровы. Одежды, напластования, и там, в глубине материального мира, видит свои складные чудовища... (Бердяев Н., 1990).

Мать и Пикассо

Складывается впечатление, что Пикассо не испытывал особой любви к матери. Хотя мать его любила по-своему и верила в него. Она не сомневалась в таланте сына и считала, что если Пикассо пойдет в солдаты, то станет генералом, а если в священники, то будет Папой. В то же время она пророчески сказала, что с ним не станет счастлива ни одна женщина. В это мать разглядела скрытый в то время **комплекс «Богини и подстилки»**.

В картине «Семейная сцена» (1896) в позе женщины (мать Пикассо) чувствуется пренебрежительная отстраненность от мужа и сына. Она из простонародной семьи, ей чужда склонность мужа к рассуждениям и усложнению проблем. В других портретах матери Пикассо показывает исключительно волевою женщину, властную и несколько деспотичную, с внутренней силой.

Пикассо мало говорил о своей матери. Он редко и коротко писал ей, хотя, по мнению Х. Сабартеса (Sabartes J., 1990, s. 18–20), он унаследовал от матери культ любви и дружбы. Пикассо довольно часто приезжал в Барселону в семейный очаг, словно ища поддержку. Наверное, так и было.

В своих работах, посвященных теме материнства, Пикассо бессознательно раскрывает свои взаимоотношения с матерью. В них сквозит отчужденность («Семья циркачей» и др.), и каждый погружен в себя.

Выбор имени матери, несмотря на объяснение Пикассо лучшим звучанием двух «сс» было, вероятно, сделано как сознательно, так и бессознательно. Оригинальная фамилия всегда привлекала внимание. Не последнюю роль сыграло пренебрежение к отцу и признание доминирующей роли матери в семье.

Комплекс «Жорж Брак»

Пикассо был в ярости, когда Брак выставил свои кубистические работы, получившие большой резонанс в художественной среде. Он чрезмерно обостренно и ревностно относился к приоритету Брака, который оказался независимым художником, способным отстаивать свою позицию, и уверенно развивал кубизм^[22, 23].

Пикассо приложил все свои силы, упорство и талант, чтобы превзойти Брака. Это ему удалось лишь частично. Оба работали вместе несколько лет, оставаясь друзьями и конкурентами. Пикассо завидовал Браку, ревновал его к другим друзьям, старался где только можно зло пошутить или даже унижить Брака. Он называл Брака «мадам Пикассо», вероятно, показывая свое лидерство в тандеме. Однако подобное обращение дает некоторые ассоциации, если заметить, что в своих мемуарах Ф. Оливье называет Брака, как и Жакоба, интимным другом Пикассо, а Ж. Кокто в своих откровениях Джеймсу Лорду высказал намек, что художники могли иметь весьма близкие, выходящие за рамки дружбы, отношения (Lord J., 1998, s. 115). В то же время Пикассо считал его посредственным художником (Рохас К., 1999, с. 213, 215), хотя ревниво и уважительно относился к нему до самой смерти Брака (см. цветную вклейку).

Способы защиты от «демонических сил»

Согласно мемуарам Ф. Жило и К. Лейк (2001, с. 221), для большинства людей негритянская маска являлась этнографическим предметом. Когда Пикассо впервые по настоянию Дарена пошел в музей Трокадеро, запах сырости и гнили стеснили ему дыхание, несмотря на желание уйти, он остался и внимательно все осмотрел. Люди делали эти маски и прочие вещи для священной магической цели, как своего рода щит между собой и неизвестными враждебными силами, окружающими их, чтобы преодолеть свои страхи и ужасы, придавая им обличье и образ. Благодаря этим ассоциациям Пикассо понял, что для этого и существует живопись. Она не эстетическое действие, это форма магии, предназначенная служить щитом между этим непонятным, враждебным миром и людьми. Живопись – это способ обрести силу приданием обличья нашим страхам и нашим желаниям. После этого Пикассо понял, что нашел свой путь.

У Пикассо был постоянный страх смерти. По воспоминаниям Ф. Жило, в 70 лет в нем проснулся вкус к жизни, и свою «энергию» он стал тратить на жизнь. Ему хотелось быть молодым. Он жаловался, что не может быть юным. Пикассо казалась невыносимой мысль, что кто-то, бывший ранее с ним рядом, переживет его. У Пикассо было противоречивое отношение к смерти. Так, он не присутствовал на похоронах Г. Аполинера, Х. Сабартеса и даже своего отца, но в то же время он не испытывал страха перед мертвецами, рисуя их с натуры в одном из больничных моргов.

Пикассо никогда не выбрасывал свои вещи. Было суеверие, что овладев ими, кто-то может овладеть и им самим. Он считал, что если отдать вещи, то можно превратиться в того, кому они переданы. Он был суеверен и выполнял защитные ритуалы. Суеверия распространялись и на стрижку волос и ногтей.

После посещения парикмахера или после самостоятельной стрижки он тщательно собирал волосы, ногти и уничтожал их сам. Он верил, что если кто-то возьмет волосы, то превратится во второе «Я» художника. М. Пикассо в своей книге описывает невероятное количество суеверий, полученных от Ольги Хохловой.

Пикассо, «создавая чудовищ» на холсте, пытался напугать злых духов и тем самым защитить себя. Иногда он создавал образы на холсте, которые его преследовали ранее (механизм вытеснения). Он как бы дистанцировал их от себя и тем самым освобождался от них.

Вытеснение пугающих сновидений

Начиная с 1919 г. Пикассо наряду с классическими работами начал писать фигуры с утяжеленными пропорциями и крупными формами. По мнению Н. Дмитриевой (1971, с. 59), эта тенденция прослеживается в ряде работ: «Отдыхающие крестьяне» (1919), «Две женщины» (1920), «Две сестры» (1920), «Сидящая женщина» (1923). Эти произведения обременены плотью, что подчеркивает их своеобразную «тяжелую» грацию. У персонажей в картине «Две сестры» руки и ноги так велики, что создается впечатление усталости. Мотив отягощенных, огромных тел повторяется во многих картинах – наступает «эра гигантов». Персонажи таят в себе глубокую внутреннюю смуту. Когда они выходят из оцепенения и начинают двигаться, их движения носят характер стремительного и слепого порыва. Пространство, в котором перемещаются, приобретает свойство кривого зеркала: фигуры в нем растягиваются, распластываются, сокращаются самым причудливым образом. Иной раз они

словно пожирают пространство, ногами оставаясь на земле, а головой уходя в какую-то невообразимую даль.

В 1922 г. Пикассо написал картину «Две бегущие женщины на берегу моря» (см. цветную вклейку). Две гигантские, грубые, мощные женские фигуры с развивающимися волосами мчатся, запрокидывая сравнительно маленькие, по сравнению с пропорциями тела, головы и раскинув руки. Бег без цели, сила без разума – буйная, слепая сила, готовность все сокрушать и топтать, разрушать, не жалея даже себя (Дмитриева Н., 1971). При этом упрощенный, неброский ладшафт подчеркивает и концентрирует зрителя на огромных, тупых гигантах. Несмотря на движение гигантов вся композиция, анатомия тел подчеркивают гармоничную статику – они движутся и застыли одновременно.

Пикассо пишет фигуры с чрезмерными ненормальными пропорциями тела. При этом, как правило, фигуры обладают огромными руками, ногами, телом часто в сочетании в маленькими головами. Через подобный «язык тела» художник пытается показать экстремальное движение или, напротив, статику. Аналогичные сюжеты нередко можно было найти и в реалистической живописи и даже напоминать скульптуры античного времени.

Вытеснение – универсальное средство избежать внутренний конфликт путем устранения из сознания и бессознания социально нежелательных стремлений, влечений, желаний. Подавленные проблемы, находясь в бессознательном, могут давать о себе знать в виде невротических симптомов или психосоматических нарушений. Люди творческих профессий способны вытеснять свои проблемы, не позволяя им войти в подсознание, – они их рефлексировать – отражают непосредственно на холст.

В своих мемуарах Ф. Жило следующим образом отразила воспоминания Пикассо и их вытеснение на холст. Художник рассказывал:

«В детстве я часто видел сон, который меня очень пугал. Мне снилось, что мои руки и ноги разрослись до гигантских

размеров, а потом в такой же степени уменьшились. И вокруг я видел людей, с которыми происходили подобные преобразования, становившихся громадными или совсем крохотными. И всякий раз после этих снов чувствовал себя совершенно измученным».

Тут мне (*Ред. Жило*) стало понятно происхождение многих его картин и рисунков начала двадцатых годов, где изображены женщины с огромными руками и ногами и подчас крохотными головами: обнаженные, купальщицы, сцены материнства, одетые женщины, сидящие в креслах или бегущие по пляжу, изредка мужские фигуры и гигантские младенцы (Жило Ф., Лейк К., 2001, с. 99–100). Это был способ избавления себя от кошмаров путем вытеснения их на холст.

Наряду с вытеснением широко используется механизм проекции, который предполагает сознательный или бессознательный перенос своих явных и скрытых мыслей и представлений на натуру. Эти представления по завершении творчества остаются у художника и не исчезают. Так, Пикассо писал Дору Маар всегда печальной или плачущей. Пикассо признавался Франсуазе Жило.

«Художник не настолько свободен, как иногда кажется. То же самое с моими портретами Доры Маар. Я не мог написать ее смеющейся. Для меня она плачущая женщина. В течение многих лет я писал ее деформированной не из садизма и не ради удовольствия; просто повиновался тому видению, которое навязывалось мне. Это было глубинной реальностью, не поверхностной. Понимаешь – у художника есть свои рамки, не всегда того рода, что представляется» (Жило Ф., Лейк К., 2001, с. 102–103).

А. Жидель (2007, с. 234–235) связывает появление «великанш» – чудовищных персонажей с огромными ногами, деформированными пропорциями тела, со склонностью художника к чрезмерным гипертрофическим формам влиянием таких художников, как Энгр, Ренуар, Майоль, а также увлечением Пикассо идолами примитивного искусства.

Некоторые исследователи связывают появление женщин с деформированными формами с беременностью Ольги и изменениями пропорций ее тела.

Нам представляется, что эти изменения в технике письма можно объяснить и сведениями Р. Пенроуза (1999), согласно которым Пикассо рассказывал о своих детских впечатлениях. Он часто ползал под столом, за которым собирались гости, и с благоговейным ужасом рассматривал чудовищно опухшие ноги одной из тетушек. Поэтому Пикассо в этот период творчества пытался вытеснить свои «ужасные» детские впечатления на холст.

В чем смысл подобных поисков? Пикассо параллельно пишет работы в чисто классической манере. Нужно отметить, что в 1918 г. Пикассо и Хохлова поженились, а в 1921 г. у них родился сын Пауль (Пауло). Последнее событие, вероятно, возвращало художника в свое детство. В то время ему часто снились кошмарные сновидения, описанные в воспоминаниях Ф. Жило. Учитывая склонность Пикассо к тревожно-ипохондрическим реакциям, можно полагать, что ассоциации своего детства и маленького сына возвращали художника к пережитым кошмарам. В качестве защитной реакции он вытеснял свои тревоги и сновидения на холст, и весьма успешно. Вскоре детские воспоминания ушли полностью вместе с «эрой гигантов».

Сознательное и бессознательное в «Гернике»

Как и другие исследователи (Пузырей А., 2005) мы считаем, что для достоверного анализа картины важное значение приобретают мысли и высказывания художника о возникновении идеи произведения и методах ее реализации и логика построения работы в процессе движения к окончательному варианту.



Существенную роль играет анализ материалов, сделанных до начала и в процессе работы – наброски, эскизы, а также фотографии промежуточных этапов создания работы. При этом большое значение имеют созданные ранее работы (сквозные), символы и идеи, выраженные в них, а также наличие алфавита и приемов художника для реализации идеи произведения.

Разумеется, что все перечисленные предпосылки встречаются редко. Часто анализ произведения осуществляется непосредственно у холста на основании опыта и вдохновения критика искусств.

Нами сделана попытка выявить отдельные проявления бессознательного на холсте и уточнить, какие неосознанные мотивы влияют на творческие фантазии художника.

Общепринято, что создание «Герники» было связано с потрясением Пикассо после варварской бомбардировки маленького городка Герника 26 апреля 1937 г. Обращает на себя внимание, что между гибелью города и завершением картины около месяца, причем первые эскизы появились уже 1 мая, а 11 мая Пикассо выполнил первые наброски на огромном холсте (3,5 × 7,8 м). Складывается впечатление, что Пикассо все же долго продумывал композицию и был готов к написанию картины. Р. Пенроуз (1999, с. 173–177) пишет, что еще в 1936 г. Пикассо поступило предложение от республиканского

правительства Испании написать панно для павильона на международной выставке в Париже. Пикассо в течение всего года не мог определиться с сюжетом.

Нам кажется, что сознательно и бессознательно Пикассо долго искал и не находил способа для выражения духа испанского народа в историческом аспекте и особенно сложной политической ситуации в Испании.

Агрессия и разрушение маленького города басков – Герники явились катализатором для нахождения решения. На полотне появился Апокалипсис, идея борьбы добра и зла. При этом разрушение всегда имеет сходное «лицо» независимо от страны, что позволило Пикассо более свободно избрать сюжет и способы выражения идеи. Это привело Пикассо к разрешению его противоречивых поисков темы для написания картины.

Пикассо реализовал долго обдумываемый проект, посвященный общественным противоречиям в Испании, но в более общей форме, в виде противостояния добра и зла. Поэтому становится понятным, почему в «Гернике» отсутствует прямой агрессор, а представлены только его жертвы, причем в достаточно обобщенной форме – нет даже намек на бомбардировку фашистами города, и действие, как ни парадоксально, происходит где-то в подвале, не видно ни самолетов, ни следов взрывов. Все написано в символической форме.

Зло в картине побеждает. Об этом свидетельствуют разрушение и хаос, поверженная фигура воина, растерзанная лошадь, отчаянные крики женщины справа, обезумевшая женщина с мертвым ребенком в левой части полотна. В этом плане наше мнение расходится с суждением Р. Пенроуза (1999, с. 177), что в картине наблюдается некоторое равновесие между причиненными войной страданиями и неугасимой надеждой на окончательную победу справедливости.

Использование сюрреалистических и выразительных приемов кубизма позволило Пикассо на редкость удачно найти гармонию в черно-белой гамме плоскостей, что создает ил-

люзию движения и в то же время подчеркивает статичность сцены, в которой соединилось прошлое, настоящее и будущее.

В многочисленных исследованиях, посвященных «Гернике», выделяются следующие ключевые фигуры – застывший бык, поверженный воин, женщина, высывающаяся из окна и держащая в руке светильник, лампочка наверху композиции, раненая лошадь, женщина с мертвым ребенком, женщина, в отчаянии взывающая к небу.

В интерпретации образа **быка** не существует единства мнений. Так, многие олицетворяют его образ с фашизмом, другие – с безразличием человека или вообще считают, что бык не является воплощением зла.

Нужно отметить, что Пикассо вкладывает в образ быка жестокость и не ассоциирует его образ с фашизмом. Для него символ быка (минотавра) – это воплощение зла как такового. Неслучайно на вопрос американского художника Джера Секлера, «не символизирует ли бык фашизм», Пикассо ответил уклончиво – бык означает жестокость, а лошадь – народ, и добавил, что это произведение символическое и аллегорическое (Рохас К., 1999, с. 209).

Нужно заметить, что бык – один из главных действующих «персонажей» – к нему направлено все движение в картине. Он совершенно спокоен, возможно, для него безразлично все, что творится вокруг, возможно, он просто «ошалел» и потрясен увиденным или ищет, возможно, противника (Пенроуз Р., 1999, с. 177).

Нам представляется, что бык (минотавр) – это сам Пикассо со всеми недостатками и пороками, воплощение «темного начала» в человеке. Отождествляя себя с быком, Пикассо бессознательно отражает свое видение жизни и отношение к ней. В быке Пикассо сконцентрировал огромную силу и жестокость, беспощадность и безжалостность в отношении своих жертв. На картине бык является не только выражением зла, но и образом самого Пикассо. Выражение спокойствия и безразличия к происходящему подчеркивает бессознательное отделение Пикассо

себя от событий в Испании, в которой он, несмотря на тесные связи и оказываемую материальную помощь антифашистам, давно не живет. Пикассо потрясен, но он спокоен.

Пикассо вытесняет на холст свое представление о зле, а также зло как архетип, присущий всему человечеству. В невероятных страданиях души человека он пытается раскрыть ответственность людей за происшедшее. При этом виноваты все: и жертвы, и палачи. На холсте Пикассо пишет послание, в котором переплетается его личное – «темные стороны» его подсознания. Он показывает, что архетип зла доминирует в общественном бессознательном, дух времени подвержен влияниям темных сил. Он считает, что зло, выраженное на холсте, будет способствовать защите человечества. «Гернику» по своим задачам можно сравнить с картиной «Авиньонские девицы» – вытеснение и заклинание зла (Рохас К., 1999, с. 212) Пикассо говорил, что придав злым духам форму, мы освобождаемся от них. Найдя для духов зла и для «темных сил» символическую форму, человек получает возможность овладеть ими и контролировать их.

Пикассо считает: все, что случилось, идет от каждого из нас. Мы все носим зло в себе. Как только мы «засыпаем» – может снова возникнуть «Герника».

В фигуре **воина** Пикассо на подсознательном уровне предчувствует падение республиканского правления. Бессознательно Пикассо изображает поражение и разрушение основных устоев нации, у которой остается лишь надежда. Первоначально поверженный воин возносит вверх руку со сжатым кулаком – символ «Но пасаран» – фашизм не пройдет – символ сопротивления. В последующем образ воина существенно меняется, меняется и его расположение в картине. Он повержен, полностью уничтожен. Но надежду на воскресение его и страны придадут ростки цветов из меча?

Пикассо в образе **лошади** показал поверженный народ. В ранних вариантах из раны на теле лошади рождается Пегас – символ надежды. В последующем Пикассо композиционно

изменил и фигуру, и направление движения тела лошади – голова теперь устремлена к верхнему краю картины, при этом фигура Пегаса исчезла.

В картине мы видим два источника света. Наиболее крупный напоминающий абажур с лампочкой или «бычий глаз» (аналог которого уже был нарисован, по воспоминаниям Сабартес, в молодые годы Пикассо на стене). Небольшой светильник, который держит в руке посторонний свидетель трагедии, женщина – «символ разума».

В контексте всей картины складывается впечатление, что огромный светильник – это «глаз дьявола» – воплощение зла, озирающий масштабы трагедии. При этом лампочка вместо зрачка символизирует научно-технический прогресс – основу будущих потрясений человечества (Вторая мировая война, атомная бомбардировка Японии). Лишь маленькая свеча, возможно, олицетворяющая спасение в руке женщины, дает надежду. К ней тянется вся масса поверженных, она находится на вершине образованной из тел «пирамиды» и в центре картины.

Нужно заметить, что художник П.Д. Корин, пришедший на выставку уже со сложившимся впечатлением о картинах Пикассо, был потрясен увиденным, после чего стал считать Пикассо большим мастером (Дмитриева Н., 1971, с. 86). Выражая страдания и ужас, Пикассо отходит от реалистического изображения трагедии. При катаклизме время меняет ход, и возникает «шоковое видение» событий, участники которых приобретают значительные деформации и метаморфозы. Именно такой прием позволил Пикассо наиболее адекватным образом выразить ужасы, страдания и скорбь. Использованные Пикассо приемы деформаций форм, черно-белая палитра красок подчеркивает величайшую трагедию происходящего (Пенроуз Р., 1999, с. 178). Художник бессознательно нашел приемы наиболее выразительные, иррациональные, в чем-то спорные, но, на наш взгляд, единственные, для выражения идеи Апокалипсиса, у края которого стоит все человечество.

Современность «Герники» заключается не в признаках места и действия, а в том, что мир подошел к грани, за которой не будет спасения (Дмитриева Н., 1971, с. 85).

К.Г. Юнг о творчестве Пикассо и его психическом состоянии

Пикассо – это явление времени,
как и двадцать восемь тысяч человек,
посмотревших его картины.

Юнг

К. Юнг был первым из психологов (1932), кто сделал попытку провести анализ творчества Пикассо. Он понимал возможности и ограничения новой науки – аналитической психологии, и поэтому весьма осторожно высказывает свое суждение. Юнг пишет о Пикассо по просьбе «авторитетных лиц» и касается не творчества художника, а лишь психологии его искусства, оставляя эстетические аспекты искусствоведам. Вместе с тем Юнг (2003) признает Пикассо как феномен, выразителя духа времени, выставку которого посетило несколько десятков тысяч зрителей.

В психологическом анализе картин Юнг исходит исключительно из своего широчайшего образования, охватывающего практически все разделы культуры, а также из «незначительного опыта» анализа рисунков его пациентов. Вместе с тем он пишет, что использование анализа рисунков больных невозможно для характеристики творчества Пикассо, поэтому *«дальнейшие рассуждения повисают в воздухе и требуют поддержки благожелательного воображения моих читателей... Психологическая проблематика, выраженная в картинах Пикассо, идентична той, которая мне встречалась у моих пациентов. К сожалению, это сейчас невозможно обосновать»* (Юнг К., 2003, с. 146). Это означает, что Юнг не в состоянии

провести научное исследование творчества Пикассо и ограничивается скорее субъективными рассуждениями и своими впечатлениями о его живописи.

«Непредметное искусство получает свое наполнение в основном из «внутренней глубины», которая не может соответствовать сознанию, ибо последнее содержит в себе отражение вещей, для всех очевидных, в силу необходимости обязанных выглядеть соответственно тому, что от них обычно ожидают. Предметность Пикассо, однако, выглядит совершенно по-другому, и причем настолько, что не может возникнуть никаких иллюзий относительно ее несравнимости с повседневным опытом. С течением времени... нарастают элементы, уже не соответствующие внешнему опыту, но исходящие из той же «внутренней глубины», которая находится за пределами сознания... За сознанием находится не абсолютное Ничто, а бессознательная psyche... эту «внутреннюю глубину» нельзя увидеть и представить, но тем не менее она способна оказывать длительное воздействие на сознание (Юнг К., 2003, с. 146–147).

Юнг указывает, что он просит своих пациентов, страдающих психическими заболеваниями выражать свои чувства в картинах. Цель его метода заключается в том, чтобы бессознательные структуры стали воспринимаемыми, а затем попробовать в них разобраться. Благодаря этому достигается лечебный эффект – исчезает опасный разрыв между подсознанием и сознанием.

Юнг подметил, что картины больных вследствие недостатка художественной фантазии в общем ясны и более понятны, чем картины современных художников. Картины невротиков носят синтетический характер, пронизаны сильным цельным чувством. Даже если они абстрактны, но несут смысловую нагрузку и обычно симметричны. Картины шизофреников показывают, что им чужды эмоции, они передают противоречивые ощущения и лишены единого чувства гармонии. В художественной форме в картинах главенствует настроение разорванности,

распада. Последнее выражено в ломанных линиях, что свидетельствует о психической раздвоенности автора.

«Картины не трогают зрителя или пугают его впечатлением парадоксального, захватывающего дух и невероятно преувеличенного бесстыдства. Пикассо относится к этому психическому типу» (Юнг К., 2003, с. 148).

Юнг подчеркивает, что он не рассматривает Пикассо как истинно психически нездорового – шизофреника. Но относит его к психотикам, к группе людей, у которых имеется предрасположение к тяжелым душевным переживаниям, к реагированию комплексом шизофренических симптомов. Так как это заключение дало повод к неправильному пониманию, он счел необходимым дать психиатрическое объяснение.

«Несмотря на большое различие, обе группы имеют нечто общее, а именно – символическое содержание. Невротический тип бросается на поиски этого смысла в своих ощущениях старается передать зрителю. Шизофреник же не обнаруживает подобного стремления и нередко кажется, что становится жертвой своих ощущений. Это выглядит так, словно эти ощущения победили и подавили его, растворились в тех элементах, из которых, по крайней мере, пытается что-то сделать. Уродства, болезни, гротеск, неясности появляются не для того, чтобы что-то выразить, а наоборот, чтобы все скрыть» (Юнг К., 2003, с. 148).

Юнг слишком произвольно, исходя, конечно, из собственных знаний и представлений, трактует творчество Пикассо. Восприятие картины – это субъективный акт, который связывает с сознанием и подсознанием как художника, так и зрителя. Однако можно частично согласиться с мнением Юнга, что в «голубом периоде» творчества проявляется... *предметность, освященная смертью. Она выражается в мастерском изображении туберкулезной и сифилитической проститутки-подростка, мотив которой возникает при входе в царство смерти, где художник как усопшая душа встречает себе подобных...* Юнг

указывает, что бессознательное предстает перед человеком, особенно больным, в виде тьмы, своего рода преувеличением устрашающего архаического безобразия или жуткой красоты.

Нам кажется, что в голубом периоде Пикассо показал духовную пустоту эпохи. Он не отождествлял себя с изображаемыми моделями, он выразил свое отношение к ним. Посредством «вытеснения своих проблем» Пикассо старается облегчить себя. При этом зрители ему безразличны.

Юнг пытается рассмотреть творчество Пикассо, опираясь на общественное бессознательное, которое должно присутствовать в каждом человеке, определяя его индивидуальное бессознательное.

«У пациентов в качестве символов воображаемых переживаний и их разрешения возникают полотна, в которых изображены противоположности: светлое – темное, верх – низ, белое – черное, мужское – женское и т. д. В последних картинах Пикассо вполне прослеживается очевидный и значимый мотив единства противоположностей в их непосредственном противостоянии. Одна из картин, вся состоящая из пересеченных ломаных линий, содержит в себе образы светлой и темной анимы одновременно. Краски последнего периода – яркие, грубые, без полутонов – соответствуют стремлению бессознательного к насильственному порождению столкновения чувств.

Внутренняя драма Пикассо, вызванная жизненными перипетиями, достигла последней грани. Я не берусь предсказывать будущее Пикассо, так как полная приключений «глубинная» жизнь» – вещь небезопасная, способная на любой стадии либо сохранить спокойное состояние, либо привести к катастрофическому расщеплению противоположностей. Фигура Арлекина содержит трагическую двухсмысленность, хотя его костюм уже несет приметы новых, очевидных для посвященных этапов развития. Он герой, которому предстоит совершить путешествие через ад, но удастся ли ему это? У меня нет ответа на этот вопрос (Юнг К., 2003, с. 152).

Глава 5. Дух времени и Пикассо

Критиковать художника вполне
убедительно может только художник...

С. Булгаков

Конец XIX и начало XX века характеризовались нарастанием упадка западной цивилизации (Ницше Ф., Шпенглер О.), затрагивающего все стороны духовной жизни, но главным образом культуру общества. Одновременно происходило ускорение научно-технического прогресса с фантастическими открытиями, которые изменили представления людей о мире. К ним можно причислить создание теории относительности А. Эйнштейна и А. Пуанкаре. Революционные труды Х. Нагаока, Д. Томсона, Э. Резерфорда, М. Планка, Н. Бора, заложивших основы квантовой физики. Исследование феномена радиации Пьером и Марией Кюри и работы В.К. Рентгена подготовили прорыв в медицине. Невиданный прогресс произошел в авто- и самолетостроении и средствах коммуникации (телеграф, телефон) и др. Таким образом, бурное развитие науки и пересмотр ее основ и старых представлений о мире происходили на фоне ужасающего падения морали общества, кризиса церкви и потрясений в виде жесточайшей Первой мировой войны.

Размывание моральных норм и растущий нигилизм привели к изменению представлений о мире искусства, в частности, живописи. Распространенное мнение о том, что доверять чувствам нельзя, и то, что мы видим, часто не соответствует действительности, способствовало колебаниям и неуверенности в культурно-научной среде. Нужно было осознать, что в обществе изменились представления о мире в целом, а также о культуре и ее роли в частности.

Дух времени – общественное сознательное и бессознательное определенной эпохи, которые складываются из «представ-

лений и отношений к жизни» разных поколений, живущих в конкретный период времени. Дух времени – это не просто сумма индивидуального сознательного и бессознательного отдельных личностей. Это принципиально новая сущность, новое свойство человечества в целом. Так, видение мира у родителей иное, чем у детей, и совсем другое, чем у внуков. Одни и те же события они понимают различным образом, и чем дальше они отстоят по времени друг от друга, тем более разительнее отличаются их представления и способы видения мира.

Пикассо обладал способностью видеть окружающий мир не только глазами людей начала 20-го века, но и поколений будущего. В 19-м веке художниками постоянно нужна была модель перед глазами, в 20-м веке они поняли, что на модель смотреть вообще нельзя (Стайн Г., 2001).

Развитие живописи привело к осознанию того, что отражение природы не представляет более задачи показать ее фотографическим способом, более важно отразить ее внутреннюю суть. Представления о мире видимом – то, что видят глаза – утратило свое ведущее значение. Более важным стало понимание природы, исходя не из внешних, а из внутренних свойств. Развитие науки привело к коренному изменению представлений о мире, когда невидимый мир оказался более значимым и другим, чем мир видимый. Это изменило не только науку и технику, но и суть живописи, ее место в жизни человека в целом. Живопись стала интеллектуальной, она перестала быть гиперреалистическим отражением мира – это ушло к фотографии (Brassai, 1988). Живопись не могла конкурировать в передаче информации с наукой – позже появятся суперкомпьютеры. Но она осталась (наряду с музыкой) одной из немногочисленных видов искусств, которые смогли отразить самое главное – психическую деятельность человека и его подсознание. Она явилась одновременно целью отражения бессознательного и результатом его отражения. Роль живописи

в XX веке коренным образом изменилась. Одни усматривают в этом глубокий кризис искусства, другие – изменение нашего представления об искусстве в целом в соответствии с потребностями духа времени.

Пикассо однажды сказал, что человек, создающий новое, вынужден делать его уродливым. В усилении сотворить новую напряженность и в борьбе за сотворение этой новой напряженности результат, оказывается, всегда несет на себе черты уродства. Те же, кто идет следом, могут создавать красивое, ведь они знают, что делают, потому что новое уже изобретено.

Нужно отметить, что первопроходцы не могут осуществлять открытия без ошибок. Открытие – это лишь начало, истинные знания о мире приходят позже. Поэтому первые шаги ученого или художника обычно робкие, неуверенные, осторожные. «Уродливое» получается само собой и не зависит от воли автора, это издержки процесса познания мира.

Пикассо как-то заметил, что он пишет не как видит, а так, как он мыслит. В целом утверждение неоднозначное – все зависит от задачи, которую поставил художник. Если необходимо портретное сходство, то сознательное – реализм – выходит на первое место. Если пытаться отразить невидимые глазу свойства человека, например, его подсознательное, то, разумеется, можно работать с моделью меньше и нетрадиционными способами.

Таким образом, Пикассо первым из художников предпринял отчаянную попытку осмыслить мир настоящий с позиций будущего. Он увидел и отразил «всю пакость и гнусность» человеческого духа начала XX века. Важно отметить, что изменение задач в живописи сопровождалось деградацией использования в ней технических приемов выражения идеи. Так, у современных художников постепенно атрофируется потребность в продвинутой технике письма, цветового решения и др.

Художник не представляет себя как закрытую личность, он мыслит себя как отражение объектов, которые он вводит в картину и живет в отражениях своих картин. Пикассо опустил

в глубь своего подсознания и извлек из него подавленное в человеке «звериное» отношение к миру.

Пикассо видит мир и модель по-другому – жестоко и беспощадно. Редкие его картины «Портрет Пауло в костюме Пьеро» (1929) наполнены добротой. Напротив, Рембрандт, который «уязвлял самолюбие Пикассо», показывал наиболее добрые и светлые чувства в своих работах. У него нет ненависти к окружающему миру, а есть сострадание к нему.

По мнению Г. Стайн, Пикассо единственным из живописцев видел XX век и его реальности, в то время как другие художники смотрели на XX век из века XIX и видели в новом реальности лишь старого века. Пикассо боролся, чтобы писать вещи, которые видит он и не замечают другие. Картина кажется вам чрезвычайно странной, но со временем она не только не смотрится странной, но вы уже не в состоянии понять, что же такого необычного было в ней раньше (Стайн Г., 2001).

Гениальный выразитель духа времени и «жути бытия»

Начало творчества Пикассо совпало с революционными изменениями представлений о материальном мире. Художник гениально отразил эти процессы в своем творчестве.

Впервые увидев в 1914 г. в галерее С.И. Щукина произведения Пикассо, Н. Бердяев писал, что когдаходишь в комнату Пикассо, охватывает чувство жуткого ужаса... «Холодно, сумрачно, жутко. Пропала радость воплощенной, солнечной жизни. Зимний космический ветер сорвал покров за покровом, опали все цветы, все листья, содрана кожа вещей, спали все одеяния, вся плоть, явленная в образах нетленной красоты,

распалась... Совершается как бы таинственное распластование космоса. Пикассо – гениальный выразитель разложения... Таким расчленением хочет художник добраться до скелета вещей, до твердых форм, скрытых за размягченными покровами. Пикассо – беспощадный разоблачитель иллюзий воплощенной, материально синтезированной красоты».

После посещения выставки работ Пикассо другой известный философ С.Н. Булгаков (1914) независимо от Н.А. Бердяева высказывает свое мнение следующим образом. «Когда вы входите в комнату, где собраны творения Пабло Пикассо, вас охватывает атмосфера мистической жути, доводящей до ужаса. Покрывало дня, с его успокоительной пестротой и красочностью, отлетает, вас объемлет ночь, страшная, безликая, в которой обступают немые и злые призраки, какие-то тени. Это – удушье могилы...»

Творчество Пикассо и есть та ночь, безлунная и беззвездная, оно столь же мистично, как и она. Притом это мистика не содержания, не сюжета (совсем наоборот – сюжеты эти обычны, даже тривиальны, преимущественно это женское тело, одетое или обнаженное)... мистична насквозь сама природа его творчества (Булгаков С.Н., 1993).

Это есть если не религиозная, то уж во всяком случае мистериальная живопись... В Пикассо неоспоримо есть мощь, он не старается показаться сильным... его кисть подлинно могуча; как «взыскательный художник», он упорно чеканит, доводя до предельного совершенства, соответствующую заданию форму и в этой работе над формой проявляет настойчивость великого мастера».

В своих работах «голубого периода», а также периода «кубизма» Пикассо удалось гениально выразить глубокие изменения, происходящие во всех сферах деятельности человека – в науке, мировоззрении – и, прежде всего, кризис морали. Знал ли об этом сам Пикассо? Безусловно знал. Но насколько сознательным был его поиск форм выражения сказать трудно.

В периоде «пустоты» (голубой период. – Ред.) Пикассо выразил свое существование и опустошительную борьбу за выживание как художника, свое освобождение от комплексов, прежде всего, вины перед Касагемасом.

Пикассо в художественной форме, в основном бессознательно, отразил глубокий кризис в фундаментальных науках, прежде всего в физике. Вместе с изменением и исчезновением привычных форм напрашиваются параллели с изменением и исчезновением материи в том виде, как она была представлена в классической физике ранее. Но материя не исчезла, изменились наши представления о ней.

«...Начинается процесс проникновения живописи за грани материального бытия. В старой живописи было много духа, но дух воплощенного в кристаллах материального мира. Ныне идет обратный процесс: не дух воплощается, материализуется, а сама материя дематериализуется, развоплощается, теряет свою твердость, крепость, оформленность. Живопись погружается в глубь материи и там, в самых последних пластах, не находит уже материальности... живопись переходит от тел физических к телам... астральным... У Пикассо колеблется граница физических тел»... (Бердяев Н., 1990, с. 31).

С «легкой руки» Пикассо кризис в искусстве принял уродливые формы – зародилось так называемое актуальное (современное) искусство.

Пикассо если не уничтожил, то по крайней мере тяжело ранил академическую живопись, которая в начале XX века не нашла путей к своему дальнейшему развитию. О кризисе искусства Н.А. Бердяев пишет:

«...Ныне дух человеческий вступает в иной возраст своего бытия, и симптомы распластования и распыления материального мира можно видеть всюду: и в колебаниях родовой жизни и всего быта нашего... и в науке... и в философии и в искусстве... и в религиозном кризисе. Разлагается старый синтез предметного, вещественного мира, гибнут безвоз-

вратно кристаллы старой красоты. Пикассо замечательный художник... Он весь переходный, весь – кризис.

Тяжело, печально, жутко жить в такое время человеку, который исключительно любит солнце, ясность... Это – кризис культуры, сознание ее неудачи, невозможности перелить в культуру творческую энергию... В искусстве Пикассо уже нет человека. То, что он обнаруживает и раскрывает, совсем уже не человеческое, он отдает человека воле распыляющего ветра... Ныне мы подходим не к кризису в живописи, каких было много, а к кризису живописи вообще, искусства вообще. Это кризис культуры, осознание ее неудачи, невозможности перелить в культуру творческую энергию... Пикассо – очень яркий симптом этого болезненного процесса. Но таких симптомов много. Перед картинами Пикассо я думал, что с миром происходит что-то неладное, и чувствовал скорбь и печаль гибели старой красоты мира, но и радость рождения нового. Эта великая похвала силе Пикассо... Пикассо – не новое творчество. Он – конец старого» (Бердяев Н., 1990, с. 33–34).

Трудно не согласиться с такой оценкой места Пикассо в истории развития живописи, к тому же после восторженной оценки творчества художника столь авторитетным философом. Нам представляется, что Пикассо логически завершил многовековое развитие реалистической школы живописи, которая с эпохи Возрождения не смогла достичь каких-либо уникальных результатов. Безусловно, кризис искусства, описанный в одноименной статье Н. Бердяева, не завершен до настоящего времени. Сказать, что живопись умерла, пока преждевременно. Живопись соответствует Духу настоящего времени, а точнее его бездуховности. Понадобятся десятки лет, смена нескольких поколений, чтобы новые идеи и способы их выражения (какие именно представить трудно) позволили бы изобразительному искусству быть востребованным. Предпосылки для этого имеются, а именно лишь живопись (и музыка) способны наиболее сильно выразить подсознание художника и войти в резонанс

с бессознательным зрителя. Живопись Пикассо оказала разрушительное действие на изобразительное искусство. Но в каких формах и с какими идеями возродится академическая живопись, мы прогнозировать не беремся.

В произведениях кубистического периода Пикассо, наиболее важно как с художественной, так и с мировоззренческой точки зрения, С.Н. Булгаков находит особый, нечеловеческий способ видения и восприятия плоти, презирающий и ненавидящий, ее разлагающий, но в то же время вдохновляющий художника...». Далее С.Н. Булгаков (1993) пишет: *«Произведения этого периода, с точки зрения технических, художественных и особенно красочных достижений, вероятно, имеют большое значение. Но не менее поразительна их мистическая мощь и содержание, которое настолько значительно, что быстро забывается парадоксальная, преднамеренная уродливость кубистического письма, просто перестаешь его замечать – явный знак соответствия данной формы своему содержанию и в этом смысле высокой художественности произведения... И вместе с тем совершенно ясно ощущается тление, запах разлагающейся плоти, распадающегося физического плана... Этому соответствуют и изобразительные приемы, и своеобразные технические достижения Пикассо... В кубизме все, даже живое, становится вещным, составным, мертвеет и разлагается; искренний, искривляющийся кубизм соответствует и особому определенному чувству плоти лишь как «физического плана», а не тела. Поэтому тела лишены здесь своей теплоты, красочности, красоты, а сохраняют только геометрическую, механическую природу. Поэтому же так слабо ощущается здесь различие между натурой живою и мертвою, которая не увлекается геометрией... Она мало отличается здесь от живой природы, а вместе с тем мистически по-своему живет, тогда как последняя мертвеет... Отсюда мистическая, зловещая, демоническая тяжесть этих бутылок, бокалов, плодов, и долго смотреть на них без мистического головокружения... невозможно. От-*

сюда же проистекает и растущее безразличие к содержанию картины и постепенное превращение искусства красочного в искусство геометрическое, разрешающее проблемы художественной геометрии, чуть ли не гносеологии (сопоставление Пикассо с Кантом уже неоднократно делалось)».

Пикассо был несомненно выдающимся новатором в живописи. Обладая изошренной техникой письма, но не феноменальным чувством цвета, как, например, Матисс, он сумел почувствовать и гениально отразить дух времени начала XX века. Этапы творчества Пикассо, как было показано выше, можно разделить на три периода – «Период отражения пустоты мира» (голубой период), «Период начала распада мира» (или кубизм) и «Период разложения и умирания мира» (период сюрреализма).

«Впечатление о творчестве Пикассо принадлежит к числу наиболее сильных, каких вообще можно иметь от искусства, хотя оно качественно иное, нежели получаемое от великих созданий древнего и нового искусства, например, от Венеры Милосской или от Сикстинской Мадонны. В нем есть нечто такое, что делает его «modern», характерным для нашей духовной эпохи, потому что оно так возбуждает мысль и тревожит, и нелегко разобратся в хаосе, поднимающемся со дна души, из ночного сознания... Про Пикассо нельзя сказать, что он пошляк, ибо для этого он слишком страшен и слишком страдает, однако транспонированное на несколько тонов, его искусство определенно ведет к пошлости, т. е. к ничтожеству, уже не ощущающему своего ничто, своей пустоты, но чувствующему ее полнотой... Ясно, что его творчество отличается особенной мистической сгущенностью: как будто его музе что-то нашептывается и в его человеческое творчество врываются вдохновения нечеловеческие...»

Пикассо есть большой художник... он видит ее (красоту. – Ред.) пакостно, рисует ее клеветнически, как гнусную карикатуру... он рисует именно этот, подлинный лик красоты, который он видит, и эта подлинность спасает его как

художника, но она же делает его таким соблазнительным и страшным... Такова эта страшная антиномия творчества Пикассо... Пикассо своей кистью оскорбляет.. женственность, кощунствует над ней» (Булгаков С.Н., 1993).

С.Н. Булгаков был просто обескуражен и шокирован новым видением мира, представленным в работах Пикассо в галерее С.И. Щукина. Пикассо настолько точно ухватил проблему кризиса представлений о мире, кризиса науки (переосмысление ее основ), мировоззрения и морали, что философы, обескураженные этими открытиями художника, едва поспевали за ним в интерпретации стремительного изменения духа времени.

«Пикассо, очевидно, сам не видит своей одержимости, не замечает, что ему поставлено кривое зеркало бытия, но считает, что такова и есть подлинная действительность, и пока он своего распада для себя не объективирует, не осознает своей болезни, не познает своей одержимости, ему закрыт путь к исцелению. Но вместе с тем он сохраняет черту высокого духа – свою нечеловеческую тоску, он не улаживает гнусностью... он глубок, трагически тоскует. Его душой владеют силы тьмы...

Мистическая природа искусства обнажена и показана здесь со всей очевидностью. И вот почему после Пикассо все остальное в галерее С. Щукина с ее эстетическими шедеврами как-то обескураживает, кажется несколько пресным, наивным, несознательным.

Поэтому искусство Пикассо представляет собой могучее религиозное искушение, испытание веры. Демонизм искусства, конечно, есть наиболее интимная, тонкая и поэтому опасная зона люциферического заражения творчества, ибо искусство связано с самыми глубинными слоями духа... Можно не знать Пикассо... от него отвернуться, ибо кто станет отрицать, что это нездоровое искусство... Пикассо страшен, ибо демонически подлинен. Одержимость снова становится распространенным явлением современности, борьба с ней требует трезвости,

духовного здоровья ... но прежде всего камня веры, опоры не в своей субъективности и уединенности, но в соборности и церковности. Только именем Христовым, которое есть Церковь, заклинаяются бесы... Картины Пикассо, внесенные в храм, кажутся, тотчас сгорели бы и испепелились» (Булгаков С.Н., 1993).

Пикассо сотворил безнравственную революцию в искусстве. Он не только надломил реалистическую живопись как базу изобразительного творчества, но и изменил принципы осмысления действительности. Пикассо обладал гениальным даром, он мог черпать свое вдохновение и идеи непосредственно из подсознания. При этом его подсознание, являющееся подсознанием больного мозга, явилось проводником сил тьмы.

Следует отметить, что Пикассо в полном объеме отобразил злой дух своего времени. Поэтому последующие искания художников актуального искусства выглядят просто детской забавой в сравнении с экспериментами Пикассо, который практически сломал представление о нравственности. Он возвел свои безумные творения в ранг культовых, которым до сих пор поклоняются как художники, так и искусствоведы.

Пикассо обладал способностью шокировать, удивлять. Не исключено, что он обладал даром гипнотического воздействия на людей, с которыми его сводила судьба.

В чем состояла «революционность» Пикассо. Фактически в его работах живопись, которая призвана выражать доброе и вечное, в шизофреническом кошмаре опустилась в ад и приобрела бесовское содержание. Было бы неправильным сказать, что Пикассо намерено меркантильно делал на пороке деньги. Да, он был сказочно богат и известен при жизни. Но его творчество двигало патологическое подсознание, которое в борьбе с сознанием иногда давало мастеру шанс создавать интересные в творческом плане произведения. Таким образом, светлые периоды в начале творчества еще как-то удерживали Пикассо в рамках общечеловеческих ценностей. Но в последующем просветления приходили все реже и реже.

Глава 6. Активное воображение и бессознательное в формах

Для извлечения информации, хранящейся в верхних – доступных слоях подсознания, предложен метод активного воображения. Сущность последнего заключается в максимальной концентрации на имеющейся задаче, отрешенность от внешнего мира, то есть вхождение так называемого «частично измененного сознания». Нужно отметить, что художник использует знание и видение идеи с новых позиций – иррациональных, больше чувственных, эмоциональных. Вынашиваемая творческая идея часто получает новое звучание, когда используется прошлый, немного забытый опыт. Полученные впечатления нужно быстро зафиксировать, то есть перенести на носитель – обычно я использую бумагу, которая прекращается в мятую форму, то есть идея материализуется. С полученной формой можно уже спокойно работать дальше – это слепок бессознательного. Мы далеки от понимания активного воображения как вхождения в глубокий транс или гипнотическое состояние, а также для интерпретации сновидений.

Спиритуальные формы

Мои работы последнего времени – это около десяти лет, посвящены развитию основной темы – духовности в нашем мире. Рисуя мятую бумагу как носителя человеческой энергии, я стала разрабатывать приходящие ко мне новые идеи. На бу-

магах начали возникать рисунки. Затем рисунки на измятых бумагах я заменила на рельефные или скульптурно-объемные изображения лиц и фигур. Первоначально простые пакеты и упаковки превращались в лики – скульптурные композиции, показывая проявления невидимой жизни. Они вышли из натюрмортов и стали самодостаточными, несли в себе законченность. Продолжая экспериментировать с бумагой, я попробовала делать из этого необычайно хрупкого материала довольно большие – до двух метров – фигуры белых ангелов. Острое несоответствие недолговечной бумаги и вечного содержания во вневременных существах поражало воображение, а фигуры несли мощную энергетику бесконечности.

Развивая тему духовности, я не могла не работать над библейскими и философскими темами, тесное переплетение которых известно всем. Я заново для себя открыла красоту икон, причем наиболее интересными я считаю ранне-христианские, византийские иконы и мозаики, а также творения Андрея Рублева, Феофана Грека, Дионисия. В изображениях XI–XV веков была простота и стилизация, ничего лишнего, что мешало бы воспринимать главное. Чудо совершенства в простом, предельная выразительность и обдуманность каждой детали. Под впечатлением ранне-христианских икон были сделаны крупноформатные работы: «Спас в силах», «Троица», «Распятие». Все они представляют собой сложные, похожие на фрески и в то же время барельефные изображения мятой трепещущей фольги на обычно темных, контрастных фонах. Сложность, многослойность средств передачи трехмерного пространства на двухмерном холсте служит наибольшей выразительности картины. В каждом произведении коллажность играет разную роль. В работе «Спас в силах» фольга развернута как цветок, расходящиеся из центра лучи дают ощущение распространения энергии в бесконечность. В «Троице» общее пространство с легкой барельефностью подчеркивает основную идею целостности

Триединства. Картина «Распятие» имеет двойное движение. Различные вертикальные измятости распространяются по горизонтали влево и вправо, а также назад и вперед. В центральной части видна фигура распятого Иисуса Христа. Изобразительную плоскость замыкают две фигуры распятых разбойников. Центр имеет движение вниз и вверх – в небо. При этом вся композиция имеет форму креста.

К библейским мотивам относятся работы «Вавилонская башня», «Ева и бумажное дерево», которые несут в себе философские раздумья о несовершенстве человека, о соблазне и грехе, о конечности и бесконечности.

«Вавилонская башня» – это высокое сооружение из мятой бумаги, с трудом удерживаемое художником на голове, олицетворяет мысли и усилия человека. Верхняя часть бумаги рвется, и во внутренних складках с трудом просматривается страдающая фигура – это Душа.

«Ева» представлена у меня как бестелесное, полупрозрачное, вневременное создание, которое переступает черту, в данном случае тонкую, но жесткую черную рамку, чтобы приблизиться к дереву, сделанному из бумаги с притаившимся там Соблазнителем. Дерево Познания олицетворяет художника, творящего не только добро, но и зло. Библейские мотивы я истолковываю и изображаю по-своему, представляя зрителю новые варианты прочтения вечной мудрости.

Философствование на темы «конечность – бесконечность», «жизнь и смерть», разнообразия человеческих чувств я отразила в своих работах – сериях портретов без лиц, натюрмортах с символической атрибутикой.

Наиболее отчетливо выражена идея временности бытия человека в работе «Портрет». Сам человек почти не виден, растворен в цвете фона, а одежда прописана четко и материально, и в ней угадывается женский сарафан. Лицо и немного склоненная голова несколько печальны, но светлы, благодаря этому работа приобретает глубину и многозначность.

Одна из знаковых картин последнего времени – «Рождение». Центральная часть показывает зарождение формы, идущей на зрителя. Лучи, разбегающиеся от центра, имеют причудливые изломы и множество оттенков золота.

Округленность центра повторяется во втором круге ближе к краям композиции, что дает ощущение расширения. Сжатая фольга разворачивается, раздвигается на зрителя, передавая вложенную в нее энергию смотрящему. Создавая из коллажей живописные произведения, я достигаю необычных эффектов: картины производят впечатление фресок, мозаик, витражей.

Трансформация окружающего мира, подчиненная моему воображению, происходит через осуществление многоэтапного творческого процесса, например, от эскиза через коллаж – к живописи и является путем достижения основной цели – не копировать природу, а творить, создавая новое в классической технике станковой живописи.

Что является характерным для моих произведений? Прежде всего в них присутствует реализм, выраженный в философской символике. Мои работы несут информацию о мировоззрении, эмоциях человека через трансформированную мной реальность. На подсознательном уровне я создаю мир, который нам не виден, но он существует в другом измерении. Это позволяет выразить собственное глубинное, скрытое понимание задуманной темы.

Незримый мир связан с подсознанием других людей. В нем заложено общее понимание основных человеческих ценностей. Разум лишь позволяет формам придать вид обобщений и понятий, принятых в обществе. Соединением рационального и иррационального я усиливаю и акцентирую те или иные обобщения, давая им жизненную силу, и создаю свой мир путем контакта с подсознанием и включением моей энергетики в форму для последующей отдачи ее зрителю.

В философском символизме главное – воплощение общечеловеческих идей. Обобщение и анализ основных законов

и понятий мироздания на протяжении многих тысячелетий являлось задачей великих философов. Такие фундаментальные понятия, как Жизнь, Смерть, развитие Мира, Смысл Жизни, Счастье, Горе и др., были предметом их пристального внимания и анализа.

Моя задача состоит в том, чтобы дать этим понятиям новое измерение, новый способ обобщения – двухмерную плоскость холста и цвет. Я разработала свое направление в живописи – **спиритуализм** (от лат. *Spiritualis* – духовный – философское возрение, рассматривающее дух в качестве первоосновы действительности). При этом как способ выражения духовности я использую философский символизм (Цикулина Н., 2009, 2012).

Основные принципы создания спиритуальных форм

Созданию каждой работы предшествует появление и разработка идеи картины. Я должна четко представлять себе тему будущего произведения. Следующий этап заключается в продумывании идеи и попытке выявления ассоциаций, связанных с ней, находящихся прежде всего глубоко в подсознании. Следует отметить, что подсознание – это наш внутренний мир, «хранилище всей информации и эмоций», которые пришлось испытать человеку на протяжении всей своей жизни. Необходимо, чтобы идея вошла в резонанс с подсознанием, его «опытом» и стала как бы «магнитом», который вытянул бы из подсознания все воспоминания, эмоции и переживания, связанные с ней. Идея должна не только приводить в движение мир страстей, но и дать этим страстям более или менее

упорядоченный характер, формирующий некий образ, соответствующий идее. Этот процесс может длиться от нескольких минут до многих месяцев. Идея иногда находит мгновенное воплощение, как это было, например, с картиной «Рождение», или требует многих месяцев – в случае создания работы «Георгий Победоносец».

Чтобы стимулировать создание «образа в подсознании», мало думать постоянно о картине, но необходимо найти и ассоциации из внешнего мира, которые были бы способны вызвать переживания и эмоциональные состояния, соответствующие идее, но прочувствованные ранее. Этого я достигаю «вживанием в образ», которому соответствует своеобразное «путешествие в себя», свою «внутреннюю память». Я собираю материал для работы и жду, когда вынашиваемая идея вдруг приходит в конечном воплощенном виде. Она становится ясной, понятной, и ее необходимо тут же зафиксировать на носитель. Тем самым предоставлять идее возможность существовать во всем своем великолепии длительное время, пока эмоции не ушли и ясность не растворилась и не улетучилась. Для этого я использую придуманный мной способ перенесения идеи на «мятые формы». Я начинаю воплощать пришедший образ на носитель – бумагу, фольгу. При этом руки работают частично бессознательно – я передаю эмоции на форму – страдания, радость, другие переживания. Выходящие из подсознания эмоции находят свое воплощение в рельефных образах. Таким образом, я фиксирую подсознание на материальном носителе, делаю как бы «слепок, фотографию» этого эмоционального состояния – формирую «ожившие формы»^[24]. На следующем этапе я начинаю осмысливать созданный иррациональный образ и вношу в него рациональный смысл в соответствии с принципами академической живописи. Как правило, образ переносится на холст с учетом моего видения на сознательном уровне. Некоторые вещи я не показываю на холсте, например, что-то слишком трагичное.

Во время работы я использую символизм, особенно в картинах философского плана – противостояние добра зла, жизни и смерти.

При этом символы в виде креста, как переход от нашего конечного существования в бесконечное – к Богу, я часто применяю при написании портрета. Нередко при завершении работы я обнаруживаю в картине образы людей или ассоциативные линии переживаний, о которых я не думала во время создания. Это, чаще всего, образ человека, испытывающего определенные эмоции.

В серии «Конструкции» я практически отказалась от внешней оболочки человека и в портретах стараюсь передать его внутренний мир, его мысли и подсознание. При этом индивидуальное сходство уходит на второй план. С использованием формы и теней я показываю в портрете не только характер, но и судьбу человека, которая кодируется в виде форм, составляющих образ. Безусловно, мне нужно хорошо знать портретируемого, чтобы выразить его жизненный путь.

К изображению «оживших (духовные, спиритуальные) форм» меня подтолкнуло увлечение натюрмортами голландских мастеров XVI–XVII веков, в которых присутствуют измятые бумаги. Это старые, прошедшие через много рук скомканные ноты, листы, книги. В картинах бумаги и предметы подчеркивали главный девиз: думай о смерти и о кратковременности жизни. Старинные предметы вмещали в себя продолжительное время и таким образом продлевали его. Они привлекли меня своими формами и тем, что глаз надолго задерживался на движении бумаг и их живописной жизни.

Сначала я изображала эти бумаги под впечатлением от голландских мастеров. То есть я брала различные материалы и специально их мяла для того, чтобы они несли в себе следы времени, и они были в данном случае частью натюрмортов, посвященных творческой жизни художника, который постоянно имеет дело с бумагами. Он рисует на них, а если недоволен

рисунками – может их смять и выбросить. «Мятые бумажные формы» перешли далее из натюрмортов в философски осмысленные самостоятельные произведения искусства. Они несут в себе определенную информацию и смысл, который можно прочесть в той или иной картине.

В зависимости от поставленной задачи я беру определенный материал – жесткую бумагу, легкую фольгу или просто листы и, используя ножницы, создаю коллаж – сочетание разных цветов и материалов. Если, например, запланирован портрет, я делаю его проект – работаю над формой, чтобы она несла характеристику человека, каким я его вижу внутренним зрением. В этих «мятых формах» я пытаюсь отстраниться от видимой оболочки в портрете. В процессе работы я отхожу от копирования внешней формы, доступной глазу, и перехожу к внутренней, которую мы не видим, но ощущаем. Эта форма является конструкцией человека, его характера. Я деформирую бумагу и как бы вдыхаю в нее жизнь – оживляю ее, вкладывая свою энергетику, внося впечатление о человеке. В итоге получается образ, построенный не только на сознательном изучении внешнего вида, но и на подсознательном ощущении его характера.

Создание «мятых форм» – это не просто процесс: сначала преобразовать материал – потом нарисовать. Это очень сложная творческая деятельность, идущая от философской концепции, что внешний мир очень сильно связан с нашим внутренним миром. Наблюдается сходство с работой художников, изображавших в иконах нереальный мир, казалось бы, реальными приемами. Исходя из того, что видит глаз и что создано природой, они сознательно интерпретировали и отображали мир специальными средствами, которые воздействуют на подсознание и психику человека. Таким образом иконописцы трансформировали привычный реальный мир в нереальный взвешенной. Мои «мятые формы» при их трансформации могут быть схожими в этом плане с ранними христианскими иконами

тем, что я пытаюсь создать полуреальный мир на основе реального мира, пронизанный внутренними ощущениями человека и его подсознанием. Полученная в результате преобразования «ожившая форма» – это отпечаток моего сознательного, но большей частью – подсознательного мира, который выражается в ней и переносится на холст.

Картина «Рождение» – это исключение из правила. Однажды я развернула фольгу пасхального яйца, и меня потрясла форма, игра света и идея, заложенная в ней уже не мной, а природой. Мне оставалось лишь перенести ее на холст.

В отличие от Пикассо, где в картинах идет разложение формы, особенно в кубистический период, мои работы несут в себе созидательное начало. Пикассо, напротив, форму разрывает и как бы растаскивает ее по частям, что создает очень депрессивное ощущение от картин, несмотря на казалось бы жизнерадостные цвета во многих его произведениях. В моих формах, имеющих много изломов, создающих игру света, можно найти ассоциации с мозаичными и даже фресковыми произведениями, и при этом они объединены пластически. Образ, фигуры, лицо или какой-либо предмет, полученный при трансформации формы, является гармоничным и цельным. Я не ставлю задачу разрывать предмет или образ на части, а хочу собрать его и вношу в форму даже с пессимистическим звучанием, гармоничное начало и созвучие фона и изображения, цвета и тона.

Коллаж или мятая бумага как таковая, даже несмотря на то, что я делала это своими руками – преобразовывала, склеивала и создавала то, что сначала возникло у меня голове, то есть какой-то определенный мотив, – содержат, конечно, часть моего рукотворчества, но не имеют того богатства, которое заложено в картине. Почему? Потому что это предварительный процесс.

В работе можно выделить два этапа. Первый этап – философское осмысление и создание из бумаги и других материалов задуманной композиции в виде коллажа. Второй этап – это

отражение коллажа на холсте. Поставленную композицию я дополняю и несколько видоизменяю для того чтобы более выразительно перенести ее из трехмерного в двухмерное пространство холста или бумаги. С помощью особых приемов трансформации и изменения формы я вношу в картину свое субъективное и подсознательное. Я пишу на холсте, создавая сознательно определенное пространство. При этом специально уплощая его для того, чтобы взгляд не уходил в глубину, а как бы проходил в пространстве ширины и высоты, собирая информацию с поверхности. Поэтому у меня многие работы барельефны – они не дают большой воздушной перспективы, но в то же время картины несут все классические формы, а также цвет и свет, ритм пятен, линий, тонов и плоскостей. Таким образом я обогащаю произведение, привнося в него увиденную в реальности игру светотеней и рефлексов. Это, безусловно, дает дополнительный цвет, создает минимальное пространство между холстом и глубиной изображения. Преобразованная и философски осмысленная форма определяется в значительной степени моим подсознанием, которое невидимо присутствует и интерпретирует еще раз то, что я делаю.

Иногда я использую не просто коллаж, а «разрез» – я вырезаю бумагу и делаю пространство заднего плана, проходящее через фигуру или какой-то предмет. Используя такой прием, я создаю дополнительное ощущение временности формы в пространстве, то есть она как бы возникает и исчезает у человека на глазах. В этом заключается идея бренности мира, увиденная мной в картинах голландских художников.

«Одухотворенные формы» – это своеобразные варианты натюрмортов, которые создает художник, используя средства и способы, навеянные фантазией. Натюрморт состоит из предметов, которые находятся вокруг нас, и художник по своему замыслу собирает и складывает их в определенную гармонию и задуманный им общий «букет». «Формы-символы» возникают как бы из головы, из постановки идеи и по-

пытки ее реализовать через специальные способы работы над материалом. Постановочный проект сначала обдумывается, потом он ставится как любой натюрморт и далее реализуется уже непосредственно в материале: в рисунках, в красках на холстах и бумагах и переходит в портрет, в жанровую, в философско-символистическую или в религиозную композицию. Вариантов достаточно много, и этот прием, который я для себя нашла, мне интересен. В последующем «мятые формы» и выбранный путь предопределили мое дальнейшее развитие.

Через некоторое время работы с трансформированными формами я внезапно для себя сделала открытие: «ожившие формы» – это мое подсознание, которое отражается на носителе, когда я долго думаю над идеей композиции, пропуская ее через себя. Знакомство с трудами гениального ученого К. Юнга подтвердили мое предположение – бессознательное проявляется через деятельность человека во время преобразования формы.

Создание «оживших мятых форм», конечно, на порядок сложнее в техническом отношении. Здесь имеют место и фантазия, и бессознательные процессы. И чем больше этого присутствует, тем труднее реализовать идею. В отличие от традиционного отражения реального мира, который мы видим и переносим на холст, я в мятых формах подключаю свое воображение, интуицию и много еще других глубинных факторов, которые даже сам художник не всегда осознает, но ощущает их. Работа переходит в очень сложный процесс, имеющий иногда совершенно неожиданные более интересные результаты, приносит дополнительную загадочность при восприятии картины.

Нередко необходимо писать объяснения к «преобразованным формам» из-за сложности восприятия заложенного в картине символа. Элементарные вещи, которые прекрасно знал человек в XVI–XVII веке, в наше время не всегда понимаются. Поэтому, если работа создана на религиозную или

философскую тему, если затронуты простейшие сюжеты из Библии или Евангелия, то нужно составлять описания, так как многие просто не воспринимают то, о чем идет речь в картине.

Все мои работы основаны на профессиональных знаниях, которые я могу передать другим. Допустим, я беру форму и нужно изобразить портрет человека. На этой форме я рисую его портрет и трансформирую, придавая ей в данном случае, скажем, рельефность, выделяя отдельные части лица: нос, глаза, губы. Я переношу впечатление о характере человека путем скульптурной обработки формы. В последующем полученное изображение я пишу на холсте и творчески его дорабатываю.

В реализме также можно выразить эмоции. Все зависит от таланта художника. Что же касается мятых форм, то это придуманный мной прием, чтобы уйти от обыденности жизни и позволяющий сделать слепок моего подсознания.

«Преобразованные формы» наиболее интересно себя проявляют в портретном жанре, то есть когда речь идет не об изображении облика человека, а о его характере и скрытых от посторонних мыслях. Если просто мять форму и изображать ее как ритмично красиво положенную бумагу или оригинально скомпонованную композицию, несущую в себе вариант натюрморта, не вдыхая в нее свое подсознание, это менее интересно и зрителю, и художнику.

В пейзаже, натюрморте или бытовой композиции, в которой не присутствует человек, можно изображать свои идеи посредством пятна, цвета, ритма линий, полос и предметов. То есть подсознательное отношение художника к миру в данном случае будет проявляться на холсте другими способами и не совсем обязательно в мятых формах. Философски-символические трансформированные формы скорее подходят для портрета, многофигурной композиции и религиозных сюжетов. В данном случае «мятые формы» я изображаю с большим удовольствием под влиянием мозаик раннего христианства и

византийских икон. Именно создание символических форм и коллажей из них подходят к этим задачам.

В «мятых формах» я более свободна как личность, потому что мне присуще это направление, которое мной прочувствовано и разработано. Если говорить о выражении духовности в портрете, то непревзойденным мастером является Рембрандт, который передавал духовное состояние человека через внутреннее освещение, как бы свечением его души. Другой знаменитый художник – Р. Фальк изображал духовность человека через вибрацию света и цвета. Эти два гениальных художника могут служить высочайшими примерами изображения духовного состояния человека. Они выражали это в рамках реализма. Мне, в данном случае, привычно, свойственно и органично изображение духовности через трансформированные формы.

Отражение сознательного и бессознательного в формах

Для выражения в портрете духовного мира человека необходимо его хорошо узнать. Только в общении можно сделать выводы о его характере, достоинствах и недостатках. Длительное знакомство и наблюдение позволяет ориентировочно судить о проблемах человека, выявить некоторые аспекты подсознательного – скрытого мира человека не только от окружающих, но и от него самого. Процесс отражения стремлений и мыслей человека на холсте является чрезвычайно трудным и не всегда возможным.

На протяжении многих веков художники использовали прием, основанный на тезисе: характер человека можно прочесть по его лицу. В определенных ситуациях эмоции, выражаясь в

мимике, дают характерные складки, морщины. Это позволяет подчеркнуть в работе мужественность или чувственность и другие личностные особенности. Но как художнику отобразить на холсте внутренний мир человека и его мысли, какие могут быть здесь новые возможности?

Один из приемов может заключаться в следующем. Художник смотрит через модель как сквозь прозрачную оболочку. Для отображения сознательного и бессознательного используется символика в виде комбинации цвета, линий, их изломов, теней. Известно, что бессознательное можно уловить только в процессе действия. Психологи и психоаналитики используют для выявления скрытых проблем специальные методики – тест анализа цветовых пятен, рисунков. Испытуемый описывает абстрактные или конкретные ситуации, на основании своего сознательного и бессознательного опыта. Руки, управляемые подсознанием, могут создать образ счастья или горя из простой фольги или мятой бумаги. Запечатлев этот эмоциональный порыв в материале, художник может его перенести на холст. Общение с портретируемым позволяет усилить или ослабить отдельные нюансы.

Общеизвестно эмоциональное воздействие цвета на психику человека. Спокойствие выражают зеленый, желтый, голубой цвет, а возбуждение, деятельность – красный; угнетение, депрессию, смерть – черный; стремление к счастью – белый цвет и др. Изломанные линии в сочетании с цветом могут характеризовать отдельные этапы в жизни человека, его успехи и неудачи.

В зависимости от поставленной задачи наряду с символизмом можно использовать как цветовую, так и фактурную особенность формы.

Мятая фольга – это процесс распределения бессознательного, который позволяет показать подсознание на холсте. «Сознательное» в живописной работе расставляет акценты, усиливает восприятие и ассоциации. Это достигается движением формы и цветом. Движение линий в работе, развернутое

на зрителя, передает положительную энергетику, напротив, линии, уходящие в перспективу, влекут за собой зрителя в другой мир, забирают его энергию.

На картинах формы должны жить самостоятельно, причем в другом измерении и времени. Перенести сюжет из жизни реальной в жизнь другого измерения – таким талантом обладают только избранные, этому научиться практически невозможно, это дается свыше.

Нельзя всегда рассматривать написание картины как процесс, идущий из подсознания и полностью не зависимый от воли художника. Создавая произведение, художник сознательно может усилить или ослабить акценты. Далее произведение живет своей жизнью.

Свойство вещей, невидимых глазу, можно отразить в картине через взаимодействие с другими предметами. При этом последнее должно быть узнаваемым и однозначно интерпретироваться. Например, мы не видим и не чувствуем магнитное поле. Но по отклонению намагниченной стрелки мы можем увидеть невидимые магнитные полюса земли. Так и бессознательное – невидимое взгляду, проявляется на холсте через взаимодействие и единство изображенных художником форм.

Как художнику выразить на холсте свои эмоции, которые зачастую имеют сиюминутный характер и быстро сменяются другими эмоциями? Как остановить время, чтобы дать возможность кисти успеть их отразить на холсте? Необходимо найти посредника, сделать «снимок, слепок бессознательно-го». Это можно достичь на носителе информации созданием «оживших форм». Бессознательное само выразится в мятой форме, найдя в подсознании эмоции и образы из прошлого, соответствующие наиболее точно этому переживанию. В форме-символе можно прочесть образы, соответствующие ситуации, пережитые ранее. Сочетание этого приема с идеей реалистического отражения мира позволяет наполнить картину энергетикой автора.

Добро и зло и их отражение в формах

Доброе начало, безусловно, доминирует в человеке и развивается с детства с помощью любви и заботы родителей и родственников. Эти чувства, идущие от близких, сначала не осознаются ребенком, но откладываются в виде положительных эмоций в подсознании. В последующем, когда маленький человек начинает осознавать себя как личность, чтение сказок, воспитание с любовью формируют в нем доброе начало уже не только на подсознательном, но и на сознательном уровне. Одновременно ребенок начинает наблюдать и негативное в окружающем мире, хотя со злом он сталкивается с самого рождения – болезни, побои – все это оказывает отрицательное воздействие на подсознание.

Посредством живописи я пытаюсь передавать зрителю добро. На этапе работы над формой я представляю идею предстоящей работы и создаю образ из бумаги и фольги для последующего перенесения на холст. Как было указано выше, то, что я делаю, хорошо известно в психологии: если человеку предложить быстро нарисовать что-либо – первое пришедшее в голову – начинает работать прежде всего его подсознание, откуда на поверхность извлекаются эмоции и скрытые мысли.

К теме зла я стараюсь не обращаться или касаться лишь отчасти. Это воздействует отрицательно на психику, и процесс выхода из этого состояния достаточно болезненный. Поэтому я предпочитаю темы, где доминируют доброта, любовь и оптимизм. Я изображаю их в виде ликов мадонны, ангелов или в тематических полотнах. В процессе создания картины «Рождение» я использовала желто-коричневые тона, активное направление складок как у разворачивающегося цветка, несущего в себе добрую, позитивную энергетику. Ритм цветовых

пятен передает радость и утверждение основополагающих принципов – продолжение человеческого рода. Доброе начало я обычно связываю с ангелами. Это символы любви, защиты нас от зла. В картине «Золотой ангел» я показала его вступившим в бескомпромиссную борьбу со злом на грани своих возможностей. В образе чувствуется огромное напряжение сил, но все же он раздвигает тьму.

В одной из работ «Мятая форма» я все же попыталась выразить отдельные проявления зла в ограниченном виде. Я изобразила мятую форму состоящей из черной и серой плоскостей, резко отграниченных друг от друга. Задача фона была показать элементы печали и горя. Движение от черного цвета к серому – слева направо с отдельными просветлениями в сером колорите – дает надежду, что за пределами холста будет, наконец, свет и доброта. В центре картины на границе двух плоскостей находится черно-серебряная форма с жесткими складками, острыми углами. В форме читается образ человека с распростертыми руками – на распятии. Девиз работы – к свету через страдание.

Зло активно и разнообразно. Оно запоминается человеком надолго и, вероятно, является «лучшим учителем» в жизни. Один раз столкнувшись со злом, нормальный человек станет избегать его как негативный опыт. Добро в высшем своем проявлении – в любви обладает мощным жизнеподдерживающим потенциалом. Но, к сожалению, помощь быстро забывается и мало ценится людьми. Почему? Очень трудный вопрос. Добрые дела в настоящее время совершаются редко. В лучшем случае люди ведут по отношению друг к другу безразлично. В то же время зло приобретает более тонкие, изощренные формы воздействия и даже пытается встроиться в принятые законы и моральные нормы. Можно с определенностью констатировать, что только любовь и способна изменить мир к лучшему, если каждый из нас станет хоть немного добрее.

Конструктивные формы как духовный портрет

При разработке портретов как выразителей внутренней жизни человека, наряду с формальными решениями, я попыталась создать новую серию работ как «конструкций духовного состояния». Портреты «конструкции» несут в себе «обнажение» внутреннего через внешнее, удлинение временного пространства за счет передачи настоящего как сочетания прошедшего и будущего. Основное отличие живописного портрета от фотографии – это изображение мистического двойника, слепка его души. Конструктивный подход не означает механического отображения, а является в моем случае изображением внутренней жизни, ее многогранности. Это уже не просто мягкие формы, а сияющие светом и рефlekсами ювелирные божественные «изделия». Свет пронизывает форму и, играя лучами, высвечивает подъемы и падения на жизненном пути человека. Преломление лучей – это удачи и неудачи, взлеты и трагедии человека. Игра формы ассоциируется не только с характером человека – в ней кодируется его жизненный путь от рождения и до настоящего времени. Конструкция передает в символическом виде основные вехи жизненного пути. Свет идет отовсюду, показывая бесконечность источника. Прозрачная, нетелесная оболочка подчеркивает вневременность, бесконечность души.

Портрет как жанр есть высшая точка творчества художника. Мы не можем отвести глаз, освободиться от чар фаюмских портретов, потому что согласно верованию того времени душа могла найти свое тело по этим изображениям. Дух, пронизывающий искусство, максимально выражается в образном построении человека, называемом портретом.

Что есть истина? Мы все тянемся к ней своими путями через познания и жизненный опыт. Есть знание рациональное,

умственное, а есть – интуитивное, исходящее из внутренней потребности. Откуда возникает эта необходимость – проанализировать невозможно.

Портрет как оттиск внешности есть обман зрения. Чем тщательнее художник пытается передать поверхностные впечатления, тем дальше он уходит от жизненной правды, от истины, так как зримая оболочка – это только часть человека и не передает всю его полноту. Изображение сущности, внутренней жизни человека – сложная задача на пути познания нас самих и окружающего мира. Человек как духовная конструкция – это интересует меня и заставляет идти своей тропой в поисках истины.

Автопортрет «Конструкция» существенным образом отличается от работ, сделанных в технике «мятых форм», в которых уделено большое значение моему восприятию человека и его окружения на уровне подсознания. Отличительные особенности заключаются в том, что портрет представляет собой многогранную сияющую форму, которая пронизана лучами из разных источников света. Мы не видим эти источники, поэтому возникает иллюзия «абсолютного света». Этот «абсолютный божественный свет» проникает во все черты лица и всего образа, высвечивая судьбу. Левая сторона лица погружена в печаль, правая сторона – более светлая, обыграна гранями «жизни». Но и здесь в тени прочитывается фигура художника за мольбертом, несущего свой крест, который находится сверху. Свет и печаль, трагедия и радость, надежда и разочарования живут в нас, и каждый должен пройти свой жизненный путь. Предложенный портрет – это попытка проникнуть в себя во временном аспекте, в котором закодирован жизненный путь художника, а также заглянуть в неведомое через символизм и спиритуализм.

Философия натюрмортов с геометрической формой

Если мы смотрим на зеркальную поверхность, то обычно видим «себя со стороны», наш мозг как бы выходит из тела и наблюдает за нами вне своей оболочки. Мы видим реальность, однако видим ее через посредника – «зеркало». В принципе мы наблюдаем все посредством восприятия отражаемых лучей. Отражение (видение предметов) – это похоже на зеркало, но не совсем то же. В зеркале мы узнаем реальность, а при отражении лучей от предмета мы «доверяем тому, что мы видим при этом отражении».

Однако возникает небольшая проблема. При исследовании своего изображения в зеркале мы не всегда и далеко не всегда (все зависит от отражательной способности, а возможно, и других условий) чувствуем свою ауру или ауру предметов.

Таким образом, обычно в зеркале мы видим предметы, особенно живые организмы, но без их энергетического излучения.

Даже при написании автопортрета художник в свое отражение вносит свое видение или энергетику в то, что пишет.

Существует возможность расширения измерений пространства при помощи «зеркального куба», представляющего собой куб со всеми зеркальными внешними и внутренними поверхностями. Если одна поверхность открыта, то мы видим многомерную отражательную внешнюю и внутреннюю поверхность. При этом предмет, помещенный перед таким кубом, вследствие отражения на многих поверхностях приобретает качественно иное свойство. Это похоже на картины или изображения Пикассо – мы видим предмет со стороны, а возможно, спереди или сзади одновременно.

Раньше я использовала форму для отражения бессознательного, сейчас я использую форму для прорыва в другое пространство.

Различная отражательная способность материалов позволяет усиливать или ослабевать отражение, Это может значительно превосходить отражательные способности обычного зеркала и позволяет отражаемый предмет сделать более энергетически ярким, дать ему как бы «душу» в другом измерении.

Таким образом, отражение поверхности, наряду с представлением предмета в многомерном мире, позволяет ослабить или усилить светоносность или «ауру» предмета, дать ему возможность быть энергетическим «донором или вампиром».

Основной идеей натюрмортов с отражательной формой является возможность перейти из двухмерного пространства холста в четырех-пятимерное пространство формы – в зависимости от ее способности отражать поверхность. Это позволяет совершить своеобразное путешествие в пространстве и времени. При переходе из одного измерения в другое мы можем наблюдать метаморфозу предметов и тела человека, и его жизнь в многомерном пространстве.

Представить себе пятимерное пространство невозможно, но увидеть его в «разложенных, отраженных формах» – можно.

Если в предыдущих сериях работ я использовала форму как носитель информации – моего сознания и подсознания (метод специальной деформации форм), то использование чисто геометрических форм, отражение их светоносности (куб и др.) и их разрывов (раскрытие плоскостей куба) позволяет отразить и раскрыть многообразие пространства и тем самым увидеть (невидимые) свойства предметов – их «душу» в свечении и отражение в форме.

Способ обобщения реального и многомерного мира с помощью предметов-«отражателей» позволяет даже условно «путешествовать во времени». В натюрморте мы видим мета-

морфозу предмета, его эволюцию прежде всего в пространстве, и частично во времени.

Отражательная способность предмета позволяет создавать новые образы с новым излучением (ослабленным или усиленным) – и вместе с этим – одушевление предметов.

Переход из одного пространства в другое – это выход из нашей действительности в жизнь Вселенной и жизнь после смерти. Мы видим наше будущее через призму настоящего. Преобразование пространства является своеобразной моделью перехода из мира реального в мир иррациональный (модель мира в нашем сознании и подсознании) – метаморфозы света, цвета и формы. Мы создаем параллельный мир, живущий по своим законам.

Приложения и комментарии

[1]

Волков В.С. (род. 1929 г.) – выдающийся ученый и врач, доктор медицинских наук, профессор. Заведующий кафедрой внутренних болезней Тверской государственной медицинской академии с 1974-го по 2005 г. Автор более 600 научных работ и 15 книг. Под его руководством подготовлено 14 докторских и 60 кандидатских диссертаций, посвященных практически всем разделам терапии, а также психосоматики и психиатрии.

[2]

Волков Н.Н. (1897–1974) – доктор искусствоведения, окончил философский факультет МГУ, в 1925 г. занимался философией в Германии в университете Фрайбурга при кафедре философии, преподавал математику (1932–1938) в Военно-транспортной академии РККА, в течение 7 лет (1946–1953) руководил лабораторией психологии при Академии педагогических наук, теоретик искусства. Он написал ряд искусствоведческих книг: «Восприятие рисунка и живописи» (1950), «Цвет в живописи» (1965), «Мысли об искусстве» (1973) и др. Художник-акварелист, работы хранятся во многих музеях, в том числе в Третьяковской галерее.

[3]

Тест Люшера

Основное достоинство теста Люшера – это попытка изучения особенностей личности испытуемого на основании исследования цветовых предпочтений стандартных цветов. К спорным моментам информативности теста можно отнести сравнительно произвольное использование основных цветов

(красный, желтый, синий и зеленый), которые были выбраны эмпирически. Вызывает вопросы и теоретическое обоснование использования смешанных цветов: темно-синего, сине-зеленого и др. Недостатком теста Люшера является и предложение к выбору близлежащих цветов в «радуге». Теоретически – красный и оранжевый, например, если выбран один из них, должен чаще выбираться и другой. Однако этого не происходит. Вероятно, имеет место психологическое игнорирование оставшегося цвета, когда выбор близкого уже сделан и пропал интерес к соседнему цвету.

Неоднозначна и сама процедура тестирования, которая малообоснованна. Обработка результатов лишена строгой математической основы. Однако, несмотря на все недостатки, тест Люшера по крайней мере обозначил проблему и подходы к изучению цвета.

Подробная интерпретация теста Люшера описана в книге: Базыма Б.А. Цвет и психика. – Изд. ХДАК, 2001. – 172 с. ISBN 966-7352-37-4.

Райгородский Д.Я. Практическая психодиагностика. Методики и тесты. Учебное пособие. – Самара: Изд. «Бахрах-М», 2001. – 672 с. ISBN 5-89570-005-5.

[4]

Валидность теста – это степень соответствия методики, теста поставленной задаче. Валидность в значительной степени определяется с позиции здравого смысла. Например, никому в голову не придет исследовать особенности личности детей младшего возраста с помощью теста ММРІ (Березин Ф.Б. и др., 2011) или, например, методику Люшера у слабовидящих людей и др.

Чувствительность теста – это выраженное в процентах достоверное получение информации о возможном наличии заболевания. Так, на основании коронароангиографии выявлен критический стеноз артерий сердца (100% диагностика), но данные нагрузочного теста выявляют достоверную ишемию

лишь у 70% пациентов, а у 30% – нет. Чувствительность теста с нагрузкой составляет 70%.

Специфичность – это доля людей, у которых нет болезни и у которых тест является негативным. Например, у здоровых лиц психологический тест не показывает изменений в 95% случаев, а у 5% обнаруживаются «мнимые» психические нарушения. Специфичность теста – 95%.

[5]

Изучение сознательного и бессознательного восприятия живописи зрителем с помощью семантического дифференциала (СД).

Для оценки отношения людей к различным явлениям в обществе и культуре в последнее время широко используется методика семантического дифференциала (Osgood С., 1952; Осгуд Ч. и др., 1972).

Любителя живописи или зрителя просят оценить какое-либо произведение искусства по парам шкал, обычно полярных признаков. Например, яркий-тусклый, теплый-холодный, большой-маленький и др.

Ответ регистрируется по качественной шкале – признак отсутствует, выражен слабо, средне, сильно. Этим шкалам приписывается значение в баллах (–3, –2, –1, 0, 1, 2, 3) и далее проводится математическая обработка.

Метод позволяет выявить индивидуальные оценки и отношение зрителя к конкретному произведению и получить так называемое семантическое пространство – вектор отношений (восприятия).

Важно отметить, что ответы имеют качественную оценку, и приписанные им градации 0, 1, 2, 3 тоже является качественными. Это некоторые «произвольные подобия чисел», к которым могут быть применены и, только при определенных условиях, непараметрические и параметрические методы математической статистики.

Следует подчеркнуть, что эти оценки, не имеющие значения в цифровом выражении, приобретают это лишь после специальной математической обработки, называемой «оцифровкой», которая позволяет установить «веса» или оценки в форме числа, с которым дальше можно работать, используя параметрические методы статистики (Т-критерий Стьюдента и др.). При этом должна использоваться предварительная проверка данных на «нормальное» распределение и, при необходимости, применяться специальные преобразования. После этого можно использовать факторный анализ. Нужно отметить, что в пакетах стандартных программ должны присутствовать и применяться специально созданные для этого подпрограммы. Использование лишь непараметрических методов обработки качественной информации весьма затруднительно ввиду имеющих ограничений. С огорчением можно заметить, что в большинстве работ эти условия не выполняются. Это снижает их ценность или практически сводит ее к нулю, несмотря на интересные идеи, выдвигаемые авторами.

Ч. Осгуд и др. (1972) выделил три основных фактора для интерпретации – **оценка, сила и активность**.

При использовании многих шкал можно получить координаты точек, соответствующих ответов и построить для них векторы в многомерном семантическом пространстве.

Складывается впечатление, что метод семантического дифференциала (СД) позволяет оценивать как сознательную, так и бессознательную психическую область. Например, зрителю для описания представлена картина, на которой изображен «дом». Предлагаются вполне адекватные шкалы с характеристиками, присущими зданию: большой–маленький, светлый–темный. Но вот для пары: сексуальный–асексуальный или интимный–публичный найти ассоциации со свойствами дома нет возможности или удается, но с трудом. Для ответа зритель нередко привлекает свой опыт – сознательный и бессознательный. Он «вспоминает» значимые для него ситуации,

которые могли бы произойти в доме. Аналогичные ассоциации возникают для шкалы с признаками горький–соленый. Здесь зритель также должен представить ситуацию, исходя из сюжета картины, в котором имела бы возможность использовать эти критерии. Возможно, сюжет на картине будет ассоциироваться с соленым–горьким морем (слезами и др.), где происходило какое-то действие и т. д.

В условиях дефицита времени описание идет уже на уровне чувства или интуиции, то есть обычно используются неосознанные ассоциации.

Таким образом, индуцируется косвенная оценка бессознательного. Она представляется после обработки результатов в виде конкретного числа, что позволяет уже «потрогать» бессознательное и измерить его, а также оценить динамику в процессе каких-либо воздействий. Мы получаем «**Нечто**» в цифровом выражении. Но как это интерпретировать? Ведь бессознательное индивидуально! Другая проблема заключается в надежном нахождении шкал, которые определяют отношение (восприятие) на сознательном и бессознательном уровне.

В целом СД позволяет стандартизировать исследования у разных людей, в то время как другие проекционные тесты, например ТАТ, предполагают большую свободу в описании рисунков и вызывают в последующем у психолога сложности их интерпретации (подробно в книге: Леонтьев Д.А. Тематический апперцептивный тест, 2-е изд. – М.: Смысл, 2000. – 254 с. ISBN 5-89357-087-1).

СД позволяет определить степень индивидуального значения ситуации. Испытуемый как бы проецирует представления о ней, связанные со своими личностными особенностями. Определяется ее «субъективное значение». Таким образом, картина вызывает ассоциации с индивидуальным опытом человека, что весьма продуктивно для психологической диагностики не только восприятия, но и собственно психического статуса зрителя.

После получения многомерного пространства восприятия картины обычно встает вопрос о выделении наиболее важных шкал. Это достигается благодаря факторному анализу, суть которого – в объединении шкал в группы. При этом внутри группы между шкалами существует сильная корреляционная связь, а между группами она невелика или отсутствует. Нужно заметить, что предпосылками для факторного анализа являются следующие: все признаки должны быть количественными, число наблюдений – не менее чем в два раза превышать количество переменных (шкал), выборка должна быть однородна, и исходные данные иметь «нормальное» (по Гауссу) распределение. В последующем факторный анализ осуществляется по коррелирующим переменным, что позволяет сократить число оценочных шкал и выделить «обобщающую шкалу» – фактор, отражающий общую семантику отдельных шкал. Фактор может получить произвольное, чаще всего отражающее его интегральное значение, название.

Непростой является и задача определения и интерпретации факторов, так как не существует однозначных критериев их выделения. Желательно, чтобы главные факторы объясняли не менее 80% дисперсии. Наиболее широко используемым и математически обоснованным в факторном анализе является метод главных компонент.

Существует мнение, что факторы являются универсальными для оценки суждения человека. Считается, что внутри фактора связи между различными шкалами остаются неизменными независимо от национальной или расовой принадлежности и др. (**Родионова Н.В., 1996**). По нашему мнению, это спорно и строго не доказано. Нам представляется, что нужно строить семантическое пространство в каждом случае после адаптации СД к конкретной культурной среде, так как принцип единства факторных структур применим не всегда.

Количество выделяемых факторов зависит от того, подходят ли шкалы для описания картины. Если для ее оценки будут использоваться понятные шкалы, то может быть вы-

делено небольшое количество факторов. В частности, три фактора – оценка (позитивная – негативная), характеризующая восприятие художественной ценности, сила воздействия (выраженное – невыраженное), связанная с эмоциональным влиянием произведения, и значимость (или новизна) – являются наиболее важными.

Данные СД, полученные при анализе картины, являются метафорическим отражением состояний и отношений к ней зрителя. Можно оценивать разные картины и сравнивать их восприятие как у одного зрителя, так и эмоциональное отношение группы любителей искусства к одной конкретной картине.

[6]

Краткий анализ статьи

Собкин В.С., Адамчук Д.В. Особенности восприятия живописи Пикассо: опыт психосемантического исследования // В кн.: Социология образования / Труды по социологии образования. Т 1. Вып. 28. Под ред. В.С. Собкина. – М.: Институт социологии образования РАО, 2012. – С. 257–284.

В статье сделана попытка изучения восприятия картин Пикассо у художников и зрителей на основании СД. Во время посещения выставки 775 зрителей случайным образом были разбиты на 31 группу (по числу картин) – по 25 человек в каждой. Зрители группы оценивали лишь одну работу. Для каждой группы была получен «вектор оценок» или среднеарифметические значения по каждой шкале от 1, 2, 3... до 67-й. Все оценки по каждой картине (всего 31 работа) были сведены в матрицу размером 67×31 . Таким образом, в итоговую матрицу (67×31) для факторного анализа были сведены данные, полученные в разных группах зрителей, оценивающих лишь по одной из всех картин, представленных на выставке художника.

Поскольку группы не являются однородными (пол, возраст, образование и др.), объединять их в итоговую матрицу **некорректно**. Однако если цель состоит в анализе всего творчества,

а не отдельных картин, то объединение матриц групп в одну размерностью 67×775 в принципе возможно. Методически обоснованным является также проведение факторного анализа на основании оценок одной и той же группы зрителей (25 человек) всех представленных картин Пикассо и получение для них матрицы, например 67×31 (67 шкал, 31 картина).

Нередко для оценки восприятия живописи используется кластерный анализ, с помощью которого удается объединить картины в группы, то есть классифицировать по **конкретным признакам**. Например, выделить группу картин, оказывающих возбуждающее, активное или, напротив, пассивное, угнетающее действие на зрителя.

Факторный анализ позволяет описать объект – картину (но не классифицировать!) с помощью набора признаков и сгруппировать эти признаки в ограниченное количество групп – факторов. В основе факторизации лежит корреляционный анализ. Фактор – это некоторое обобщающее понятие. Название фактору дается произвольно, но обычно исходят из структуры признаков, входящих в него.

[7]

В последующем мы будем часто приводить данные, представленные в монографии **Б.А. Базыма** (2005), которая, несмотря на наличие противоречий и даже неточностей (с. 104, табл. 3.1.5.2, фактор нагрузки по модулю всегда меньше 1 и др.), позволяет все же использовать полезную, на наш взгляд, информацию.

[8]

Пикассо описывает создание портрета Жило (перевод Вознякевич Д., 2001).

Жило рассказывает. *Мои волосы обрели форму листа, и после этого портрет превратился в символический цветочный узор. Груды Пабло изобразил в том же округлом ритме. Лицо*

в течение этих фаз оставалось вполне реалистичным. И не соответствовало всему остальному.

Пабло пристально в него вглядывался. «Лицо надо писать по-другому, – сказал он, – не продолжая линий уже имеющих форм и пространства вокруг. Хотя оно у тебя довольно длинное, овальное, чтобы передать его свет и выражение, нужно сделать его широким овалом. Длину я компенсирую, выполнив его в холодном цвете – голубом. Оно будет походить на маленькую голубую луну».

Пабло выкрасил лист бумаги в небесно-голубой цвет и принялся вырезать овальные формы, в разной степени соответствующие его концепции моей головы: первые две были совершенно круглыми, следующие три или четыре вытянуты в ширину. Кончив вырезать, нарисовал на каждом маленькими значками глаза, нос и рот. Потом стал прикладывать вырезки к холсту, одну за другой, сдвигая каждую чуть влево, вправо, вверх или вниз, как ему требовалось. Ни одна не казалась полностью подходящей, пока Пабло не взял последнюю. Перепробовав остальные в различных местах, он уже знал, где ей находится, и когда приложил ее к холсту, вырезка выглядела как раз на месте. Была вполне убедительной. Пабло приклеил ее к непросохшим краскам, отошел в сторону и сказал: «Вот теперь это твой портрет». Легонько очертив вырезку углем, снял ее, затем медленно, старательно выписал на том же месте все, что было на бумаге. Покончив с этим, к голове он больше не притрагивался. Теперь, исходя из общего строя полотна, Пабло решил, что торс должен быть меньше, чем сделанный первоначально. И написал поверх него второй узкий, похожий на стебель, своего рода творческий вымысел, внушающий зрителю, что эта женщина значительно меньше большинства других.

Правую руку Пабло написал держащей круглую форму, расчеченную горизонтальной линией. Указал на нее и заговорил: «Эта рука держит землю, полутвердь-полуводу, в традициях классической живописи, где персонаж держит или трогает

глобус. Я ввел ее для рифмы с двумя кружками груди. Грудь, разумеется, не симметрична; симметричным не бывает ничто. У каждой женщины две руки, две ноги, две груди, в реальной жизни они могут быть более-менее симметричными, но в живописи между ними не должно быть ни малейшего сходства. В натуралистических картинах несхожими их делает жест, совершаемый той или другой рукой. Они изображены в соответствии с тем, что делают. Я индивидуализирую их тем, что придаю им различные формы, и часто кажется, что никакого отношения между ними нет. По этим различным формам зритель может догадаться о жесте. Но жест не определяет форму. Она существует независимо ни от чего. Здесь я сделал кружок для завершения правой руки, потому что левая завершается треугольником, и правая полностью отличается от левой, как круг от треугольника. И кружок в правой руке рифмуется с круглыми формами груди. В реальной жизни рука больше сходна с другой рукой, чем с грудью, но в живописи это никакого отношения не имеет».

Поначалу левая рука была намного крупнее правой и больше походила на лист, но Пабло счел ее слишком грузной и решил, что оставаться ей в таком виде нельзя. Правая рука сперва выходила из волос, словно бы падая. Поглядев на нее, он сказал: «Падающая форма никогда не бывает красивой. Кроме того, она не находится в согласии с ритмом твоей натуры. Мне надо найти нечто держащееся в воздухе». И нарисовал руку, исходящую из центра стебля. Потом полущутливо, чтобы я не восприняла его слова слишком уж всерьез: «Вот теперь видишь, женщина держит в руке весь мир – небо и землю» (Жило Ф., Лейк К., 2001, с. 98–102).

В те дни я часто замечала (Жило), что его живописные решения определялись наполовину пластическими причинами, наполовину **символическими**. Иногда пластические причины возникали из символических, скрытых, но становящихся доступными, когда зритель улавливал его настроение.

«Выстраивая композиционно картины, – объяснил он, – ты создаешь основные силовые линии, которые направляют тебя в твоём построении. К примеру, есть место, где первый графический набросок порождает идею стола, в другом ты создаешь идею движения пространства за столом. Эти силовые линии вызывают резонанс, ведущий тебя в нужном направлении, потому что большей частью ты не принимаешь решение произвольно. Но когда берешь один элемент композиции и перемещаешь его так, как будто он своевольно раздуливает по этому двухмерному пространству, ты способен достичь гораздо большего эффекта неожиданности, чем оставляя его в первоначальном положении»...

Пабло закрасил первый череп, приложил к холсту бумажный и старательно очертил его. Потом убрал вырезку и стал писать череп на новом месте. Закончив, увидел, что первый частично просматривается под краской. Поглядел на него, потом быстро написал кусок швейцарского сыра поверх проступающих очертаний таким образом, что обе формы соответствовали друг другу. «Сыр служит двойной цели, – объяснил он, – заполняет пустоту, образованную исчезновением первого черепа, но поскольку он частично совпадает по форме с новым, написанным по образцу старого, это создает пластический ритм между сыром и черепом. Погоди-ка». Он добавил сыру отверстий. Теперь это был определенно швейцарский сыр. «Видишь, как отверстия в сыре рифмуются с глазами впадинами?»»

[9]

Комментарий к высказыванию В. Кандинского

Подобными, чисто абстрактными существами, которые как таковые имеют свою жизнь, свое влияние и свое действие – являются квадрат, круг, треугольник, ромб (Кандинский В., 2005, с. 11)...

Назвать треугольник живым – это не значит вдохнуть в него жизнь. Жизнь сама проникнет в предметы, если они несут в себе ассоциации с переживаниями и эмоциями.

Пример «живой абстракции» – гистологический срез ткани. Это уже абстракция природы, так как она не создана человеком, не имеет аналогов в макрокосмосе. Элементы среза – клетки, волокна – живая материя – имеют смысл и звучание.

[10]

О бессознательном

Все, что думает и ощущает человек в данный момент, относится к оперативному сознанию. Легко отметить, что даже в покое наши мысли движутся в разных направлениях вне всякой связи друг с другом. Как будто ниоткуда и не связанные с нашим желанием возникают противоречивые или необычные ассоциации, сменяющие спонтанно друг друга.

Важное свойство оперативного сознания – «нырять в глубь информации» (но не мозга) и вытаскивать из «хранилища» все то, что стало вдруг востребованным сейчас. Извлечение информации обычно сопровождается ассоциациями с ситуациями, когда она была получена, иногда правильное решение находится внезапно – как озарение.

Таким образом, следует признать существование наряду с сознательным и других психических процессов (слоя), в котором хранится информация, которая не всегда может быть доступной. Этот «слой» психики мы называем бессознательным или подсознанием.

Информация, находящаяся в бессознательном, извлекается во время гипноза, а также приходит в виде сновидений, галлюцинаций, в виде оговорок и др. Нетрудно заметить, что во время работы над какой-либо задачей мы ищем связи (ситуации) между ее решением и нашим прошлым опытом. Это могут быть словесные или образные связи.

Не вызывает сомнения, что сознание и подсознание базируются в сером веществе головного мозга, представленного нейронами различных типов. Это положение подтверждается нарушениями психики после мозгового инсульта. Глубина психических нарушений при этом может значительно варьировать от легких изменений до развития комы.

При раздражении участков мозга могут возникать зрительные или слуховые образы. Но хранятся ли они в структурах мозга или постоянно циркулируют в виде динамических потенциалов нейронов – неясно. Инсульт приводит к нарушению отдельных функций сознания. Но какие именно поврежденные структуры являются носителями сознания, неизвестно.

Сознательное и бессознательное, вероятно, базируется на одних и тех же нейронах. Но являются ли нейроны морфологическим субстратом, или сознательное и бессознательное – это лишь функция нервных клеток? При этом матрицы потенциалов нейронов образуют как сознание, так и подсознание. Значение имеют как пороговые, так и субпороговые потенциалы в различных отростках нейронов. Это непрерывное движение потенциалов, создающих электрическое «сияние мозга». Многообразие векторов и матриц потенциалов образует образ ситуации и способы ее разрешения на сознательном и бессознательном уровне, а также наши мысли. Или сознательное и бессознательное – это особый вид неизвестной пока нам материи?

Каким образом мозг определяет линию поведения человека – неизвестно. Сознание служит для подтверждения его свободы выбора, но стратегия поведения предлагается подсознанием (Фрит К., 2010)!

Человек считает, что он сам принял решение, но от него скрыта титаническая работа подсознания как супер-компьютера, просчитывающего все ситуации на основании предшествующего опыта и предлагающего оптимальное (но не всегда верное) поведение. Последующие удачи и ошибки по механизму обратной связи снова в виде опыта откладываются

в подсознании и учитываются в дальнейшем для разработки стратегии поведения человека.

В бессознательном располагаются как потенциально извлекаемые блоки информации, так и недоступные. Присутствуют неосознаваемые эмоции как в «чистом виде», так и переведенные в осязаемую рациональную форму.

Несомненно, что в бессознательном находится и закрытая, недоступная пока для изучения функциональная система, являющая базисом для всей психической деятельности человека. Это, возможно, «жизненный опыт», полученный по наследству, во время внутриутробного развития и в раннем детстве. Это невербальная информация, не поддающаяся рационализации и объяснению.

Ситуации, пережитые человеком, хранятся в бессознательном со всеми сопровождающими их переживаниями, движениями тела, поступками и др. Если мы извлекаем ситуацию и переживания из подсознания, то благодаря психомоторным связям мы можем повторить движения тела, рук, пальцев, сопровождающих ее. Благодаря этим движениям можно перенести на носитель – бумагу и холст соответствующие эмоциональные переживания. В этом состоит метод **«активного воображения»**, широко используемый нами в творческой деятельности (Цикулина Н., 2012).

[11]

Психоанализ Зигмунда Фрейда (1856–1939)

В основе разработки Фрейдом проблемы бессознательного (Фрейд З., 2008) явилось объяснение происхождения неврозов. У больных можно было проверить выдвинутые положения, если результат лечения, основанный на них, оказывался положительным.

Гипноз при этом не давал эффективных результатов, поэтому Фрейд стал искать другие пути. Одним из них явилась беседа, когда пациент мог рассказать о своих проблемах. Выяснилось,

что **вытесненные** события – стыдливые переживания, проступки и др. – не могут «всплыть» на поверхность сознания, и эта зажатость сопровождается болезненными симптомами. Большая часть вытесненных переживаний по Фрейду имела сексуальную подоплеку. Идея конфликтности человеческой психики легла в основу учения Фрейда (Паттерсон С., Уоткинс Э., 2003).

Заслуга Фрейда в том, что он рассматривает бессознательное как часть психики, доступную для диагностики, изучения и изменения – в процессе лечения. По Фрейду бессознательное – это особый тип знаний, который присутствует в человеке независимо от сознания и без ведома человека.

Бессознательное безразлично к реальным событиям и подчинено лишь одному получению удовольствия. Фрейд рассматривал бессознательное как **многоуровневую** систему, в которой можно выделить глубокий слой, потенциально не способный к вербализации (словесное описание) и познанию, и поверхностный (**предсознание**), который можно изучать. Этот слой как «некая субстанция» взаимодействует с другими уровнями **психической организации**. Фрейд предложил новую **структуру личности**, выделив **Я, ОНО, Супер-Я**. Все психические процессы он рассматривал с позиций неудовлетворенного сексуального влечения, независимо от возраста.

ОНО – включает все унаследованное и конституционное, в том числе и инстинкты, и стремится к удовлетворению любых потребностей, исходя из принципа удовольствия. ОНО – это внутренний мир переживаний. Его психические процессы первичны, они представляют хаотические попытки достичь немедленного удовлетворения и исполнения желаний. ОНО не знает ни добра, ни зла, ни морали. ОНО – это первичная субъективная реальность на уровне бессознательного.

ЭГО (или Я) – является частью ОНО, претерпевшего модификацию под влиянием внешнего мира. ЭГО развивается из ОНО в силу необходимости организма совладать с реальностью для удовлетворения инстинктных потребностей.

ЭГО находится под влиянием принципа реальности, который состоит в отсрочке немедленного удовлетворения желаний с учетом социальных требований. ЭГО действует посредством вторичных процессов – восприятия, решения проблем и вытеснения и др. Иными словами – на основе реалистичного, логического мышления. ЭГО примиряет требования ОНО и Супер-Я. Трансформирует мощные требования ОНО в более слабые, приемлемые для ЭГО, за счет **сублимации**. ЭГО не может существовать независимо от ОНО. Большая часть ЭГО пребывает в бессознательном состоянии, а некоторая часть находится в предсознании и может быть осознана.

Супер-ЭГО (Супер-Я) – является частью ЭГО, которая включает стандарты общества, сформированные под влиянием родителей в раннем детстве. Кроме того, супер-ЭГО содержит поздние, неродительские влияния и собственные идеалы человека. Совесть является одной из подсистем супер-ЭГО, в ней хранятся все моральные ограничения и побуждения стремиться к совершенству. Сверх-Я – содержит различные социальные запреты и является основой для возникновения таких переживаний, как чувство вины, долга, страха и др. При этом ОНО – носитель архаических влечений, прежде всего сексуальных и агрессивных. Связывающим звеном между обоими является Я-координатор, стремящийся на основании принципа реальности сбалансировать имеющиеся противоречия.

Супер-ЭГО стремится затормозить импульсы ОНО (сексуальные, агрессивные). Большая часть Супер-ЭГО бессознательна. **Подсознательное** присутствует и в Я, сверх-Я, но главным образом в ОНО.

Нетрудно увидеть, что в сверх-Я Фрейд учитывает социальный фактор. В постфрейдизме социальным отношениям личности и конфликтам, с ними связанным, будет посвящено множество исследований.

Главным конфликтом, вызывающим психические нарушения, Фрейд считал сексуальную неудовлетворенность, которая

блокируется в обществе нормами морали. Это предположение, позволяющее в ряде случаев объяснить происхождение психических нарушений, не выдержало проверки временем и более того, вызвало со стороны учеников Фрейда и его последователей сильнейшую критику.

Психоанализ Фрейда, несмотря на использование спорных методов исследования, например анализ сновидений, сыграл ведущую роль в становлении психотерапии. Фрейд сделал попытку понять общество с биологической точки зрения, не принимая во внимание влияние культуры.

Фрейд указывал, что психическая энергия управляет и направляет поведение, цель которого – удовлетворение потребностей, возникших из инстинктов. Потребности создают напряжение, а поведение направлено на его снижение, что доставляет удовлетворение. Это есть «принцип удовольствия». Главными инстинктами по Фрейду являются инстинкт жизни, самосохранения – Эрос, а также смерти и разрушения – Танатос. Развитие цивилизации – это борьба Эроса и Танатоса.

Для уменьшения напряжения, если полное его снятие невозможно, индивид использует различные способы ослабления (защитные механизмы), реагируя адекватно или неадекватно. Это происходит благодаря следующим физиологическим процессам: идентификация, замещение, сублимация, тревога.

Наиболее важным для понимания искусства является сублимация, при которой инстинктивные сексуальные импульсы направляются в более социально приемлемые и творческие каналы. Если сублимация не достигает целей, развиваются неврозы.

Сублимация является ключом к пониманию художественного творчества. Извлечение из подсознания скрытых конфликтов, напряжений позволяет, благодаря живописи, избавиться от них, найти стабильность психики.

К важнейшим защитным механизмам Фрейд относил **вытеснение и проекцию (перенос)** и др.

Вытеснение – осуществляется за счет двух механизмов. Первый заключается в том, чтобы сделать переживания бессознательными – то есть материал, находящийся в сознании, вытесняется в бессознательное. Второй вид вытеснения состоит в запрещении материалу выходить в предсознание, иначе говоря, он не может покинуть бессознательную область. Вытеснение – это один из механизмов психологической защиты, заключающийся в активном устранении чего-либо из сознания – при этом конфликт или забывается, или игнорируется. Вытеснение – это основной способ формирования бессознательного. Нам представляется, что вытеснение конфликта может иметь иную направленность – из сознания во внешнюю среду. В этом случае вытеснение совпадает по механизмам и значимости с сублимацией.

Таким образом, болезненные воспоминания закрыты от сознания. Часть из них может оставаться в сознании, но без присоединения к ним эмоций. Вытесненные переживания, по Фрейду, ищут выхода в снах и оговорках, а также в творчестве.

ЭГО справляется с угрозой неприемлемого инстинктивного импульса за счет бессознательного **переноса** своих чувств, пережитых ранее (в детстве), на другое лицо, чаще всего психотерапевта, но в отличие от вытеснения, не происходит избавления от конфликта.

Следует отметить, что Фрейд никогда не излагал своей методики психотерапии. Он использовал следующие методы диагностики: свободные ассоциации, анализ сновидений и др. Интерпретация выявленных нарушений представляет собой попытку показать пациенту сущность его внутреннего конфликта. Бессознательные влечения становятся доступными критике, благодаря прослеживанию их корней. При достижении инсайта (проникновение вглубь и познание проблемы) пациент способен избавиться от психотравмирующих факторов.

Фрейд переоценил роль биологических (наследственных) факторов в человеческом развитии. Он придерживался детерми-

нистических взглядов на человеческое поведение. Это не позволяло объяснить, как психотерапия может изменить поведение.

Можно соглашаться или нет с психоанализом Фрейда. Однако главная его заслуга заключается в том, что он впервые предложил достаточно логичную модель психики человека. Несмотря на ошибки и спорные методы диагностики, Фрейд дал толчок к изучению психической деятельности человека с новых позиций. В этом заключается историческое значение созданного им психоанализа. Идея о бессознательном высказывалась и ранее, но Фрейд достаточно конкретно описал бессознательные процессы.

Дальнейшее развитие психоанализа происходило в разных направлениях. Так, смещение акцентов конфликта на индивидуальный уровень (раннее детство) или на сверхиндивидуальный уровень (культурные, социальные групповые, корпоративные интересы и др.), отказ от ведущей роли сексуальной неудовлетворенности привели к появлению в психоанализе неопрейдизма (постфрейдизма).

Последователи Фрейда считали, что главная роль в возникновении психопатологии принадлежит конфликтам в другой плоскости – социально-культурной. Вследствие отказа от пансексуальности, обуславливающей развитие психики человека, приходит понимание бессознательного как структуры отношений – социальных, межличностных. Таким образом, ведущее значение стало придаваться не внутрличностным конфликтам человека, а конфликтам со своим окружением – обществом (Паттерсон С., Уоткинс Э., 2003).

[12]

Карл Густав Юнг (1875–1961) и аналитическая психология

К.Г. Юнг – один из соратников Фрейда, который отошел от классического психоанализа и разработал собственное направление – аналитическую психологию (Паттерсон С., Уоткинс Э., 2003).

Юнг считал, что личность не полностью детерминирована (определяется) ее опытом, обучением и воздействием окружающей среды. Он предположил, что в каждом человеке уже при рождении имеется **план его развития**. Окружающая среда дает лишь возможность реализоваться той **потенции**, которая была уже заложена в личности.

Нужно подчеркнуть, что в отличие от Фрейда Юнг усматривал главную роль социально-культурных, а не собственно биологических (сексуального инстинкта) факторов в становлении психики.

Юнг полагал, что существует определенная **наследуемая структура** психики, созданная на протяжении тысяч лет, которая заставляет нас переживать и реализовывать наш жизненный опыт определенным образом. Эта детерминированность заложена в **архетипах**, которые влияют на наши чувства, поступки, мысли и образуют коллективное бессознательное.

Нередко архетипы бессознательного рассматриваются как ДНК человеческой души. Таким образом, архетипы (первообразы) в аналитической психологии – это универсальные изначальные врожденные структуры, составляющие содержание коллективного бессознательного, распознаваемые в нашем опыте и проявляющиеся, как правило, в образах и мотивах сновидений. Архетипы непредставимы сами по себе, они проявляются в сознании следствиями самих себя, в качестве архетипических образов и идей. Те же механизмы лежат в основе общечеловеческой символики, мифов, волшебных сказок.

Реальность архетипов не может быть исследована непосредственно, о них судят косвенно через коммуникацию человеческой души в искусстве, религии и др. Человек, не реализующий архетипы, не дающий им выхода через сознание, создает напряжение, которое может повредить ЭГО (Я).

Коллективное бессознательное содержит архетипы, общие для всех людей. Это значит, что в процессе **индивидуации** могут возникать символы, не имеющие прямого отношения

к опыту конкретного человека. В них содержатся ответы на глубокие вопросы: что такое жизнь, смерть, счастье, горе, страх и др. Конечная цель самореализации человека – достижение высочайшего духовного опыта (самости).

К архетипам Юнг относил следующие: Ангелы и Демоны, Бог и Человек, Спаситель, Самость, Тень, Персона и др.

Самость – по Юнгу – архетип порядка, являющийся центром целостности сознательного и бессознательного душевного бытия человека. Самость является нашей жизненной целью, так как она есть завершенное выражение индивидуальности. Самость лежит за пределами понимания человека. Принцип самости в объединении сознательного и бессознательного одновременно и характеризует индивид, и вычленяет его из окружающего мира.

Тень – архетип, представляющий собой относительно автономную часть личности, складывающуюся из индивидуальных и коллективных психических установок, не могущих быть пережитыми из-за несовместимости с сознательным представлением о себе. В сновидениях Тень представляется в виде человека одного пола со спящим, вызывающего неприятие и раздражение. Тень является частью ЭГО, но выходит из бессознательного. Игнорирование или незнание тени может вызывать дисгармонию личности. Фигура Тени персонифицирует собой все, что субъект не признает в себе. Последнее всплывает в сознании человека, например, ущербные черты его характера или прочие неприемлемые тенденции.

Персона (Маска) – архетип, представляющий собой социальную роль, которую человек играет, выполняя определенные требования к нему со стороны общества. За публичным лицом прячется истинная личность. **Маска** – это функциональный комплекс, возникающий для удовлетворения потребности в адаптации или для достижения других преимуществ.

Нужно отметить, что толкование теории Юнга нередко приобретает спорные формы. Так, некоторые мистические взгляды Юнга используются даже в настоящее время в качес-

тве теоретического фундамента для обоснования псевдонаучных теорий. Важно подчеркнуть, что Юнг высказывал свои идеи, опираясь на широкие познания во многих областях, например, истории, мифологии, и не всегда придерживался надежных фактов. Это позволило некоторым ученым обвинять Юнга в мистицизме. Кстати, Юнг занимался спиритическими сеансами, а многие из его родственников считались ясновидящими. Сам Юнг разрабатывал психотерапевтическую технику «активного воображения» с вхождением в транс. Некоторые его идеи, несмотря на широкое признание, например, о коллективном бессознательном, не принимаются генетиками, которые пока не видят реальных механизмов воплощения общественного бессознательного и передачей его по наследству.

Наиболее интересным для последующего анализа **творческого процесса** в теории Юнга является учение об **автономном комплексе**. Некоторые сферы опыта у человека приобретают самостоятельный характер и не подчиняются сознательному контролю. Эти части опыта Юнг назвал комплексами, в основе которых, по его предположению, лежит архетипическое ядро. Комплекс – это группа воспоминаний и связей вокруг архетипа.

По мнению Юнга, возникновению комплексов способствуют психотравмирующие ситуации. Действительная природа комплексов неизвестна. Образно говоря, психотравмирующие ситуации уносят с собой в подсознание «кусочки Я», которые приобретают автономию. Информация, которая связана с комплексом, усиливает защитные реакции, препятствующие его осознанию. В то же время комплексы пытаются проникнуть в сознание с помощью сновидений.

Юнг считал, что освободиться от комплексов можно посредством **арт-терапии через активное воображение**. При этом возможно совместить личностные особенности человека – его сознательное с бессознательным – и избавиться от комплексов.

Юнг ввел понятие **полярности**. Каждому желанию или свойству соответствует его противоположность. Если человек

сознательно стремится к определенной цели, то в бессознательном присутствует противоположное намерение. Этот принцип полярности распространяется и на взаимоотношения архетипов (Тень – противоположность ЭГО и Персоны), а также на психические функции, например, активность вытесняет пассивность и т. д.

Если доминирует одна из функций или тенденций – возникает невротическое состояние. Юнг признавал наличие **психической энергии**. Он считал, что существует **трансцендентная** функция – психический механизм, поддерживающий объединение сознательного и бессознательного, обеспечивающий единство личности.

Юнг рассматривал развитие личности как процесс сближения сознательного и бессознательного и назвал этот процесс **индивидуацией**.

Индивидуация протекает как познание ранее не осознанных потребностей. Это позволяет человеку преодолеть полярности. Индивидуация основывается на ассимиляции индивидуального и коллективного опыта, в результате которого формируется баланс и целостность личности. На этом пути личность переживает столкновение с архетипическими фигурами, которые могут разрушать ее психику. Юнг полагал, что язык бессознательного можно понять через анализ данных мифологии и др. При этом контакт между сознанием и бессознательным в психике человека необходим для поддержания ее целостности. Неосознанные мысли, чувства передаются посредством сновидений. Они стремятся быть осознанными, находясь при этом в бессознательном.

Человек познает свое бессознательное через понимание символов, которые можно встретить во всех сферах жизни, прежде всего в искусстве.

Представления Юнга о структуре личности сложнее, чем у Фрейда. Это обусловлено совершенно другим подходом Юнга к разработке своей системы. Сравнивая классический психоанализ Фрейда и аналитическую психологию Юнга, можно

отметить большую логику в построениях Фрейда – более просто, но четко, хотя с сексуальным инстинктом и его ролью в формировании психики наблюдалось явное преувеличение. Наиболее взвешенную позицию занимает Адлер с разработанной им индивидуальной психологией.

[13]

Альфред Адлер (1870–1937) и индивидуальная психология

Несмотря на то, что Адлер придерживался основных положений психоанализа, он не был учеником Фрейда, хотя и тесно с ним сотрудничал (использованы данные и критический разбор книги Паттерсон С., Уоткинс Э., 2003).

Адлер признавал не только роль наследственности но и, в отличие от Фрейда, окружающей среды в развитии личности. Адлер утверждал, что человек нечто большее, чем Я, ОНО и Супер-Я.

Индивидуальная психология (ИП) Адлера рассматривает личность как целостную систему, включенную в общество. Цели, которые ставят перед собой люди, а также путь их достижений – ключ того, какое значение они придают своей жизни.

ИП предполагает необходимость гармоничного объединения и сотрудничество между человеком и обществом. Поведение человека зависит от мнения о нем окружающих. Люди живут в созданном ими мире в соответствии со своими и социальными представлениями. Главная роль в структуре и динамике поведения личности играет не бессознательное, а сознание человека, не биологические, а социальные мотивы.

Основной движущей силой являются не сексуальные инстинкты, а комплекс **неполноценности**, укоренившийся еще в детстве в подсознании человека.

Нужно заметить, что чувство неполноценности – это нормальное явление, в той или иной степени присущее всем людям. Но оно перерастает в патологическое состояние, когда ощущение собственной неадекватности чрезмерно и

вместо стимулирующего эффекта для развития человека оно способствует возникновению неврозов. ИП оптимистична, поскольку считает человека создателем своей судьбы. Чувство неполноценности – одно из главных детских переживаний – ощущение себя хуже других. Это чувство является основой для мотивации быть лучше и развития личности.

Важнейшим в терапии Адлера является понимание жизненного стиля человека. Это цель и представления индивида о себе и о мире в целом, этические и моральные его убеждения. В основе всей человеческой деятельности лежит стремление от субъективно оцениваемой неблагоприятной ситуации к субъективно благоприятной, от чувства неполноценности к чувству превосходства. Каждый человек не является набором Я, ОНО и Супер-Я. Это более сложная целостность. Цель в жизни является главным фактором в поведении личности. Все другие предпосылки, такие как биологические факторы и личная история, становятся относительными. Они не являются определяющими, а лишь создают возможность. Цель жизни служит основным организующим началом.

ИП изучает индивида в социальном контексте. Таким образом ИП является частью социальной психологии.

Адлер предложил методы диагностики нарушений адаптации (неполноценности). Однако он не разработал в деталях на этой основе конкретных подходов к психотерапии. Он придерживался мнения, что индивид должен сам осмыслить и выбрать свой социально приемлемый стиль поведения.

[14]

Об общественном бессознательном Юнга

Общественное сознание, или совокупность идей и представлений общества о морали и др., вполне осязаемо, как с практической, так и с научной точки зрения. Обоснование наличия общественного (или коллективного) бессознательного связано со значительными трудностями.

Общественное бессознательное не является только суммой индивидуального бессознательного, которое выявляется при общении людей. В реальной жизни знания и представления о морали в общества в виде воспитания передается из поколения в поколение. Таким образом, идеалы и моральные нормы общества уже в раннем детстве формируют индивидуальное бессознательное.

Юнг считал, что идеи добра и зла в виде архетипов передаются еще до рождения ребенка посредством наследственности. В связи с этим нужно допустить, что у рождающегося человека сама структура мозга изначально располагает психической энергией или функцией, определяющей предшествующий опыт поколений. В последующем мозг, благодаря своей морфологии, помимо воли человека впитывает все, что происходит вокруг. Эта детерминированность заложена в архетипах, которые влияют на наши чувства, поступки, мысли.

Нужно отметить, что архетипы проявляются, когда человек достиг определенного интеллектуального развития и он в состоянии «почувствовать организующие идеи общества» и даже их объяснить. Мы считаем, что архетип – это бессознательные идеи, которые формируются внутри общества и зависят от культуры общества. Насколько архетипы важны для выживания общества – сказать затруднительно. С другой стороны, инстинкты, ответственные за индивидуальное выживание, просматриваются ясно. Даже в животном мире, например при рождении косули или олененка – он должен в течение нескольких часов встать на ноги и располагать врожденным поведением и восприятием мира, чтобы выжить. Таким образом, поведение животного после рождения обусловлено врожденным «сознательным и бессознательным животного».

Человек рождается с наследственно запрограммированной структурой мозга, состоящей из особенностей архитектуры и связей нейронов. Эта структура изначально предполагает наличие психических функций. При этом процесс обучения

для формирования многих функций не является необходимым. Психическая саморегуляция имеется задолго до рождения. В этом смысле психические функции являются носителями общественного бессознательного. Последнее не вносится «откуда-то – в мозг» – оно является естественным следствием наследования морфологии нейронного аппарата мозга. Не подлежит сомнению, что после рождения психическое развитие человека усложняет и обогащает его индивидуальное и общественное бессознательное.

Нам представляется, что Юнг стал в какой-то степени заложником своей теории общественного бессознательного. Это связано с значительным количеством допущений, касающихся как существования архетипов, так и их субъективной интерпретацией. При разработке любой теории с ростом числа «серых (недоказанных) данных и предположений» увеличивается и вероятность ошибочности итоговых обобщений. В отличие от Юнга Фрейд, не обладающий глубокими энциклопедическими знаниями, гениально сформулировал постулаты своей теории бессознательного. Даже несмотря на преувеличение роли сексуального инстинкта в поведении человека теория Фрейда оказалась на редкость конструктивной.

Концепция Юнга, напротив, была так сильно теоретизирована и оторвана от практики психоанализа, что она не была принята большинством психоаналитиков. К сожалению, ни один ученый из стоящих у истоков психоанализа – Фрейд, Юнг и Адлер – не представили на основании своих теорий оригинальной научно-обоснованной концепции и методики проведения психотерапии.

[15]

Другие направления в психологии

После основополагающих работ Фрейда, Адлера и Юнга представления о бессознательном развивались в направлении уточнения и дифференциации структур психики (Я, ОНО и Супер-Я) и их роли в психотерапевтическом процессе. Одновре-

менно наблюдалось изменение отношения к роли биологических факторов (инстинктов) в возникновении конфликтов личности и возрастания роли социальных отношений и напряжений в системе «человек – общество» (Паттерсон С., Уоткинс Э., 2003). Последнее оказалось достаточно продуктивным – возникли многочисленные направления в психологии и психотерапии (Хорни К., Салливан Г., Фромм Э. и др.). Появились методы диагностики и коррекции нарушений адаптации личности и разрешения конфликтов не столько внутренних, сколько внешних – в окружении человека. При этом роль психотерапевта заключалась в разработке приемов адаптации личности к общественной среде, путей выхода из стрессовых межличностных отношений.

Важными подходами к изучению бессознательного считаются социологический и лингвистический. Наибольший вклад в развитие **социального** бессознательного внес Э. Фромм (1900–1980). Опираясь на теорию коллективного бессознательного Юнга, который придавал ведущее значение архетипам, пришедшим из «древности», Фромм существенное значение отводил актуальным социальным идеям, настроениям, переживаниям человека, нормам и правилам его поведения, которые сформированы под влиянием общества.

Фромм более широко, чем Юнг, оценивал значение культурно-нравственных компонентов в человеческой природе и в формировании сознательного и бессознательного личности.

Фромм показал, что многие идеи вытесняются из массового сознания посредством приемов идеологии, что позволяет манипулировать обществом. Соккрытие правды от общества в гораздо большей степени является задачей его институтов, чем обнаружение истины. По мнению Фромма, классический психоанализ способствовал углублению представлений о личности, но он не привел к развитию идеи о том, как человек должен жить в обществе, в чем состоит смысл жизни и какие существуют нормы, по которым человеку нужно жить. Неврозы – это выражение моральных проблем, а невротические сим-

птомы возникают как следствие неразрешенных моральных конфликтов. Фромм указывал, что гуманистический подход в психоанализе должен раскрывать перед человеком правду о нем самом и о выявлении психологических ориентаций, благодаря которым формируется его социальный характер.

Так, **К. Хорни** (1885–1952) придавала ведущее значение влиянию окружающей среды на формирование личности, а мотивацию человека усматривала не в сексуальных инстинктах и их блокировании, а в чувстве беспокойства, которое заставляет стремиться к безопасности и в потребности к самореализации. Она считала ведущим для развития нормализации взаимоотношений между людьми, а не коррекции конфликтов путем осознания вытесненных сексуальных инстинктов.

Г.С. Салливан (1892–1949) считал, что личность не является врожденным качеством (в отличие от Фрейда), а формируется в процессе общения человека с окружением, т. е. придавал ведущую роль межличностным отношениям. В основе развития личности лежат желания, которые создают напряжение и формируют способы его преодоления. Главная потребность человека – в нежности и стремлении избежать тревоги. Он считал, что эти потребности бессознательны, но не врожденного характера. Салливан различал в Я-системе три структуры: Я-хорошее, Я-плохое и не-Я. При этом Я-хорошее предполагает мнение о себе с хорошей стороны и избегание негативной критики. Для защиты этого личность формирует механизм избирательного внимания, когда человек отсеивает все раздражители, которые могут принести с собой тревогу и изменение мнения о себе.

Лингвистический вариант прочтения психоанализа далеко отошел от Фрейда в представлении о бессознательном.

Ж. Лакан (1901–1981) выдвинул тезис, что бессознательное структурировано как язык, а то, что оно нам говорит, слышится как речь «другого». Наши мысли представляют собой предложения, слова, которые мы как бы произносим «про себя». Согласно концепции Фрейда, структуры психики – Я и су-

пер-Я – имеют как сознательную, так и бессознательную часть. Сознательное Я и супер-Я вербализованы, то есть используют язык для коммуникации как «внутри индивида», так и с внешним миром. Можно предположить, как это сделал Лакан, что бессознательная часть Я и супер-Я, а также ОНО контактируют между собой с помощью языка. Таким образом, «говорящие структуры» бессознательного можно рассматривать как «речь другого». Слово наряду с акустическим компонентом является также и знаком. Стремительное развитие лингвистики и проникновение ее методов анализа в различные области науки создало предпосылки для проведения исследований в сферах, где используются знаки, и моделирования явления на основании изучения текстов.

По Лакану, в психике имеются инстанции – **реальное, воображаемое и символическое**. При этом реальное первоначально никак не представлено в психике, воображаемое оказывается центрирующим началом всех субъективных иллюзий, а символическое – заданная культурой инстанция. Мы не останавливаемся подробно на рассмотрении теории Лакана. Можно лишь заметить свободное и не всегда критичное использование автором достижений точных наук – математики, логики и др. в построении структурной теории бессознательного. Поэтому попытка Лакана превратить психоанализ в строгую гуманитарную науку была подвержена сильной критике.

Нужно отметить, что все последователи Фрейда пытались выделить что-то одно как ведущую мотивацию личности. Часто в теориях личности нет целостного понимания бессознательного, как, например, в пусть спорных концепциях Фрейда, Адлера или Юнга.

В современной психологии бессознательное не считается результатом вытесняющей деятельности сознания, хотя оно и непрерывно взаимодействует с сознанием. Считается, что индивидуальное сознание не имеет достаточной потенции для познания сущности бессознательного.

Схематически структуру психики можно представить в виде пирамиды, основание которой – это глубокие слои бессознательного (где бушуют эмоции, страсти). Далее при движении «наверх» – к вершине – постепенно наблюдается появление «стабильного хаоса» – предсознание, и на вершине пирамиды выкристаллизовывается сознание.

[16]

Психоанализ и научное знание. Бессознательное и наука

Существует точка зрения, что психоанализ, а также сама психотерапия не является научным знанием. Согласно концепции **позитивизма** (истинные знания можно получить только с помощью точных наук и исследований), познание бессознательного не является ни экспериментальной наукой, ни наукой наблюдения. В нем нет ни правил сравнения конкурирующих гипотез, ни значимых критериев для их оценки. Считается, что это либо паранаука, либо ненаучное знание. В науках о «духе» классические принципы научного анализа неприменимы, а исследование **смысловых связей вместо причинных** не может быть научным.

Следует признать, что настоящее время в психиатрии и психологии отсутствуют надежные научные методы изучения бессознательного. Для этих целей используются, как правило, описательные и сложные в плане интерпретации тесты. Так, применяются проекционные тесты, в основе которых лежат предпосылки, что испытуемый для анализа, например какой-либо конфликтной ситуации будет использовать свой личный опыт, вытесненный в подсознание (ТАТ – тематический апперцептивный тест, методика цветовых ассоциаций Люшера и др.). На основании полученных данных психолог делает заключение о проблемах, спрятанных в бессознательном. При этом исследователь «работает» с качественной (не представленной в числовом выражении) информацией. Интерпретация этих данных порой весьма субъективна и плохо воспроизводится при исследовании другим психологом.

Изучение бессознательного на анамнестическом и клиническом уровне мало изменилось со времен Фрейда. В основном используются беседа с пациентом, анализ его воспоминаний и сновидений и другие методы, интерпретация которых, даже опирающаяся на «твердые факты», может сильно зависеть от личностных особенностей психолога и его «знания жизни». Наиболее точный в этих условиях анализ бессознательного возможен лишь группой экспертов. С помощью консилиума можно достаточно полно изучить психические особенности человека. При этом мнения людей, входящих в группу специалистов, могут значительно расходиться.

Нужно заметить, что в изучении **сознательных функций** и личностных особенностей человека достигнуты определенные успехи. Имеющиеся тесты, как правило, направлены на изучение различных проявлений «сознательного» – памяти, скорости реакции – и достаточно легко оцифровываются для последующего использования математического анализа. В последние годы для изучения сознательных процессов наряду с электро-физиологическими методами широко используется ПЭТ (позитронно-эмиссионная томография), которая позволяет визуально оценивать структуры мозга, участвующие в конкретном сознательном процессе.

Возникает уместный вопрос: что и на каком основании позволяет, используя изучение анамнеза и проблематичные психологические тесты, делать заключения о «**Нечто**», строение которого мы не знаем, о существовании которого мы судим косвенно или опираясь порой на ненадежные факты.

Важным доводом в пользу в корректности представлений о бессознательном, прежде всего о его существовании и роли в психическом процессе, может служить использование лечебных методов и оценки их эффективности. Мы исходим из положения, что если диагностическая гипотеза верна (например, психотравмирующая ситуация из детства и вытесненная в подсознание вызывает актуальные психические расстройства),

то психотерапия, направленная на выявление и обсуждения с пациентом этого конфликта, позволит извлечь его из подсознания, осознать его и тем самым добиться излечения. В этом случае изначальные предположения о нарушениях, лежащих в бессознательном сфере, можно считать доказанными.

Психоанализ ищет конфликт сегодняшнего дня в прошлом опыте, в то время как многие виды современной психотерапии – в завершении имеющейся конфликтной ситуации в настоящем.

В ряде случаев сочетание этих направлений в лечении дает великолепный терапевтический результат. Но в целом эффект существует, но на пороге статистической достоверности. Для его подтверждения необходимо, чтобы пациент сам мог оценивать эффект от лечения обычно по предложенным психологом шкалам (опросники). Личность пациента настолько индивидуальна, что в каждом случае приходится для него определять конкретно критерии эффективности лечения. Приведенные данные свидетельствуют о серьезных методологических проблемах «молодой науки». Однако не следует забывать, что и генетика родилась благодаря «незатейливым» наблюдениям Менделя.

Нужно подчеркнуть, что изучение бессознательного у здоровых лиц нуждается в осмыслении. Пока отсутствуют критерии нормы и патологии для бессознательного. Со временем возникнут новые подходы к общей диагностике деятельности мозга и бессознательного. Вероятно, это будут модифицированные методы оценки потенциалов отдельных нейронов с построением трехмерной карты определенных функций мозга, соответствующей конкретному образу или мысли.

В литературе раздается порой справедливая критика в отношении психоанализа, а также поведенческой терапии – в отсутствии надежных критериев их эффективности с позиций доказательной медицины. При этом считается, что механизмы развития патологии (причины) не имеют значения для изучения применяемого метода лечения (Зорин Н.А., 1989, 1996, 1998).

Спорность подобных заявлений не вызывает сомнения. Мы можем утверждать, что с методологической точки зрения применение в психиатрии и психологии «чистых групп пациентов» практически невозможно, как например в кардиологии. Изучение эффективности психоанализа имеет свои особенности. В отличие от соматической медицины в психиатрии и психологии можно лишь приблизительно определить выборку пациентов, состоящих из лиц с одинаковым диагнозом. В то же время в кардиологии, например, выявление гипертонической болезни осуществляется с вероятностью 95% на основании лишь правильного измерения артериального давления. Для лечения применяется стандартный по дозе и механизму действия медикамент. Конечные точки – выживаемость больных, наличие осложнений – также легко контролируются.

В случае психотерапии все обстоит иначе. Во-первых, у каждого пациента имеются «свой диагноз и проблемы». Во-вторых, лечение осуществляют разные по квалификации врачи с использованием «своих излюбленных приемов». Поэтому анализ эффективности лечения должен проводиться в группе пациентов, но обратившихся к одному конкретному специалисту. В этом случае рандомизация (случайная выборка) пациентов с близкими нарушениями (сходными диагнозами) возможна: одна группа получает психотерапию, в то время как другая – лишь «общение со специалистом». При этом удастся нивелировать влияние личности психотерапевта на лечебный процесс. Каждый психотерапевт получит только ему присущий коэффициент эффективности вмешательства. В действительности это обстоит именно так. Эффективность лечения во многом определяется личностью врача и его опытом. При использовании метаанализа речь будет идти лишь о рандомизированных контролируемых испытаниях, состоящих в каждом случае из одного врача (играющего роль «медикамента» или «плацебо»). К сожалению, подобные исследования затруднены по экономическим и престижным соображениям.

Не только психотерапевты, но и врачи на Западе, в чем не раз убеждались авторы, никогда не говорят о своих неудачах, и читатель может не получить правдивую информацию, например, о смертности пациентов у конкретного врача.

В психиатрии и психологии диагностика нарушений бессознательного весьма затруднена, нередко имеется описательное представление о нарушениях подсознания на уровне предположений, допущений, к тому же базирующихся на слабых фактах. Нередко тезис об участии бессознательного в развитии болезненных и физиологических состояний принимается весьма легковерно и даже «на веру».

К сожалению, ввиду отсутствия или сомнительных «научных данных» мы вынуждены цитировать высказывания известных психологов и психиатров, квалификация которых сомнению не подлежит. Однако и их идеи не всегда подкрепляются какими-либо исследованиями и часто излагаются в виде общих суждений без конкретизации. В многочисленных статьях, посвященных творчеству, обобщения носят декларативный характер, не основываясь на фактических данных.

Таким образом, строгого системного подхода к изучению бессознательного пока не выработано. Методологические подходы к оценке лечения, принятые в доказательной медицине, не могут быть использованы для оценки нарушений бессознательного и психотерапии. Нужно отметить, что представления о «норме» при изучении бессознательного не сформулированы даже приблизительно.

Теории бессознательного очень хрупки – они опираются на немногочисленные случаи исцеления с помощью психотерапии. Невысокая эффективность лечения показывает, что сами постулаты диагностики нарушений в бессознательной сфере нуждаются в уточнении, а теория бессознательного – в новом осмыслении.

Психотерапии имеет ограниченные возможности по сравнению с применением психотропных медикаментов. Лечение к

тому же требует много времени и активной позиции пациента, заинтересованности его в участии в терапевтическом процессе. Все это ставит вопрос о развитии и поиске новых подходов к изучению бессознательного и его роли в жизни человека.

[17]

Подробный психологический портрет Пикассо

Внешние данные F. Olivier (1982) указывает на магнетическую притягательность Пикассо, благодаря внутреннему огню... «Определить возраст этого человека я не могла: нежная складка губ говорила, что он вроде бы еще молод, но этому противоречили резкие морщины, тянувшиеся от крыльев носа к углам рта. Довольно массивный с крупными ноздрями нос придавал его лицу нечто простонародное, однако от этого человека исходила завораживающая, берущая за душу сила бесконечно печального выражения. Движения его скупы и точны, и в них чувствовалась та самая застенчивая скромность, которая эквивалент гордости... Он не слишком чистоплотен – засаленные волосы, неопрятный внешний вид.»

Ф. Жило вспоминает, что у Пикассо были темные волосы с легкой сединой, сверкающие глаза, грубые черты лица. Он быстро устанавливал контакты, особенно с понравившимися ему женщинами и приглашал их в мастерскую. Восхищение окружающих своими работами воспринимал как должное. Пикассо одевался как хотел – без комплексов – в матросскую тельняшку, шорты и так ходил по улице.

По описанию **Г. Стайн**, Пикассо был низкорослым, быстрым, но не суетливым, он обладал удивительной способностью всасывать широко открытыми глазами все, что привлекало его внимание. Он держался и двигался особенным образом, как тореадор, открывающий шествие перед началом боя быков.

Друг юности **М. Пальярис** характеризовал Пикассо следующим образом: «Он был очень сильной личностью... он привлекал к себе других – почти все были старше его на

пять-шесть лет, но он превосходил их... он все схватывал на лету, хотя вроде бы пропускал слова профессоров мимо ушей. Отсутствие врожденной художественной культуры заменялось у него неумемной любознательностью... он все усваивал мгновенно и запоминал надолго... Он был во всем не похож на всех нас. Иногда бывал очень оживлен и возбужден, а иногда из него слова было не вытянуть... Был вспыльчив, но так же быстро успокаивался... Будучи совершенно уверен в своем превосходстве над всеми нами, он никогда не демонстрировал его... Временами впадал в глубокую меланхолию – его словно одолевали печальные думы, и тогда лицо его как бы затуманивалось, а глаза темнели. В пятнадцать лет он ни словом, ни поступками не напоминал мальчика этого возраста, он был удивительно зрелым человеком» (Мейлер Н., 2002).

Харизма. В целом можно характеризовать Пикассо как исключительно сильную личность. Он обладал талантом рисовальщика и этим выделялся среди окружающих, которые уважали его за эти способности. Он знал себе цену. У Пикассо была харизма – он умел подчинять друзей много старше себя. Пикассо дружил как для души, так и с теми, у кого были деньги. Пикассо обладал огромной свободой, делал все, что хотел, это явилось основой для его выживания везде.

Честолюбие и тщеславие. Он выделялся среди талантливых, но работающих в разных стилях художников. Пикассо в высокой степени был присущ дух состязательности и честолюбия, он получал импульсы от других и перенимал их манеру письма. Пикассо – человек вечно ищущий и никогда не удовлетворенный найденным, непримиримый враг всего, что было им сделано (Olivier F., 1982). Пикассо был самоуверен, честолюбив и тщеславен. Он шел к успеху через нищету, отказывая себе во всем, используя любую возможность для продвижения. Тщеславие, обуявшее его, велит ему быть новатором вопреки и наперекор враждебности его окружающих. Он не может жить иначе как в постоянных и все более неистовых поисках.

Фернанда смогла укротить до необходимых пределов тщеславие Пикассо и ввести его в какие-то рамки, определить минимум собственного достоинства, нужного для того, чтобы жить в обществе. Благодаря ей и Аполлинеру Пикассо удалось уменьшить чувство социальной и интеллектуальной неполноценности (Мейлер Н., 2002).

Самооценка. Пикассо был чрезвычайно высокого мнения о себе. Он говорил, что Бог, конечно, тоже художник, и добавлял – вроде меня. Пикассо считал себя уникальным. Он всю жизнь идентифицировал в каком-то символическом смысле свою роль, даже судьбу, с ролью и судьбой определенных (гениальных) одиночных исполнителей (Gilot F., Lake C., 1987). В споре Пикассо мог достаточно четко обосновать свою жизненную позицию и гибко пытался переубедить своего оппонента. Пикассо не признавал своих ошибок – во всех них он обвинял других. Пикассо считал себя особенно сотворенным существом – демургом.

Кругозор. Пикассо тянуло к тому, что он не умел делать, и к людям, не похожим на него. Все непривычное приводило его в восторг. Он дружил с циркачами, клоунами, с боксерами и мог разговаривать с ними часами. Сила других приводила его в восхищение. Пикассо не любил театр, но понимал симфоническую музыку. Редко, в основном с О. Хохловой, был на концертах... Пикассо не был склонен к бурному излиянию чувств, хотя являлся страстным любителем корриды.

Сексуальная ориентация. Пикассо привольно чувствовал себя на полосе «ничейной земли» между гомо- и гетеросексуальностью. Был ли он по-настоящему близок с Касагемасом, а также Жакобом, Маньяком и Браком, неизвестно. В литературе по этому поводу имеются нечеткие сведения (Olivier F., 1982; Мейлер Н., 2002). В то время как внук Пикассо, словно защищая деда, отводит в своих мемуарах этому вопросу по крайней мере 4 страницы текста и приходит к выводу о его нормальной сексуальной ориентации (Wildmeier-Picasso O., 2003, s. 29–32). Согласно воспоминаниям (Lord J., 1998, s. 115),

на прямой вопрос о сексуальной ориентации Пикассо Жило в 1986 г. ответила, что она почти уверена, что когда-то художник был в близких отношениях с М. Жакобом. Более осторожно, но не исключая тесных отношений, высказался Ж. Кокто после прямого вопроса на эту тему относительно Брака. Нужно отметить, что Ф. Оливье (Olivier F., 1982, s. 29) называла Жакоба интимным другом Пикассо.

Работоспособность и сила воли. Пикассо имел сильный характер и невероятную уверенность в себе. Неслучайно мать Пикассо говорила ему: «Пойдешь в солдаты – станешь генералом, а примешь сан – изберут тебя Папой». В 1900 г. он нарисовал автопортрет, где трижды написал – «Я король». Пикассо не имел интереса как к точным, так и к гуманитарным наукам. Он ненавидел школу с ее порядком и использовал все средства, ему доступные, чтобы избегать занятий. Для этого огромной силы воли ребенок разыгрывал каждый раз концерт – плакал, закатывал истерики, чтобы получить особые права – не посещать занятия, а рисовать. И он добивался этого, благодаря поддержке отца. При этом Пикассо пытался избегать ситуаций унижения со стороны других учеников. Таким образом, Пикассо уже с детства добился всего, что хотел, и он делал все, что хотел.

Согласно мемуарам Жило, Пикассо был человеком, подверженным всем видам соблазнов и сумасбродства. Одним из главных достоинств была невероятная способность собирать и направлять свои творческие силы. Внешней стороне жизни значения он не придавал. Его устраивала любая крыша – лишь бы под ней можно было работать. Он не тратил времени на развлечения. Они не ходили в кино и театр. Даже отношения с друзьями имели свои рамки. Он все подчинял работе.

В плодовитости, работоспособности Пикассо есть нечто поражающее воображение и бесовское. Он работал как одержимый, практически не делая перерывов. Можно найти лишь отдельные эпизоды – разрыв с О. Хохловой, период Второй мировой войны,

когда он месяцами практически не рисовал (Мейлер Н., 2002). В общей сложности он оставил после себя десятки тысяч картин, рисунков, гравюр, графических работ и керамики.

Пикассо не боялся браться за работу, о технике которой имел мало представления. Он обладал колоссальной работоспособностью и умением учиться, творя и изобретая. Он гениально владел формой и попутно с муками и неудачами изучил секреты и свойства эмалей. У Пикассо было другое видение формы, создавая ее, он был первопроходцем с ошибками, множеством неудач. Возможно, его керамика не является шедевром, но он сделал прорыв в создании новых пластических форм. Благодаря Пикассо в Гольф-Жуане керамика приобрела популярность.

Карьера. В 1901 г. он берет имя Пабло Пикассо, которое, по его мнению, звучало лучше. Это означает, что он отдал предпочтение силе характера матери (по тем временам это был поступок), негласно высказал «пренебрежение отцу». Пикассо практически не говорил в 1901 г. по-французски, но тем не менее смог вжиться в художественную среду Парижа.

У Пикассо были сложные отношения с маршанами (владельцы галерей). Он торговался и часто себе в убыток отдавал картины дешевле, но до последнего отстаивал свои убеждения. В последующем он диктовал свои условия продавцам живописи.

Г. Стайн после контактов с Пикассо оценила его личность и поняла, что с ним можно работать («делать бизнес»). Она стала считать его равным себе партнером. Нужно заметить, что Г. Стайн имела чрезвычайно высокое мнение о себе и была амбициозна, так же как и Пикассо. Она обладала жестким характером и имела деньги. Благодаря этому, Г. Стайн прочно заняла вершину управления богемой в Париже.

Пикассо обладал даром договариваться людьми, иногда явно – со скандалом, но чаще незаметно добивался желаемого результата. Иногда ему приходилось унижаться, но потом Пикассо поворачивал все так, что он достиг цели сам, благодаря

своим способностям (Gilot F., Lake C., 1987). Пикассо прагматически считал, что искания в живописи не имеют значения, важны только находки (Keel D., 2011, s. 7).

Жестокость. Пикассо был злораден, обладал садистскими наклонностями и дома нередко устраивал «театр» избалованного эксцентрика. Пикассо несомненно имел демонический магнетизм. Он как огонь притягивал к себе женщин, которых он обычно выбирал, и использовал их душевные силы и энергию для своего творчества. И когда источник для его дьявольского вдохновения иссякал, он безжалостно расставался с ними. У Пикассо отсутствовало чувство раскаяния. Он не жалел своих близких подруг, жен. Он был законченный эгоист...

Характер у Пикассо был противоречивый, и нередко наблюдались сильные колебания настроения. Сегодня он мог быть заботлив, мил и любезен, завтра – метал молнии. При этом объективных причин для этого часто не было (Gilot F., Lake C., 1987). Он был жесток, но и благодушен. Он нередко впадал в ярость и никому не давал спуску.

Никто так не любил и одновременно не ненавидел женщин, как он. И на холсте выполнял эту работу с полнейшим пренебрежением к тем тонкостям, что называются ответственностью человека. Он умел проникнуть в тайны бытия глубже, чем это удавалось другим, и это давало ему творческие силы.

Он был не из тех, кто мог выпустить «свою жертву». Он не представлял себе, что женщина может уйти от него к другому мужчине. Он говорил, что лучше увидеть ее мертвой, чем счастливой с кем-то другим.

Пикассо была присуща звериная страсть и насилие в сочетании с нежностью и желанием. Насилие придавало ему вдохновение, он говорил, что писать легче, что видишь. Пикассо бил О. Хохлову, Д. Маар, издевался над Ф. Жило.

Жизнь с Пикассо коверкала психику окружающих. Многие из окружавших его женщин становились психически неустойчивыми или больными.

Проанализировав почерк Пикассо, Поль Элюар сделал вывод, что Пикассо любит страстно, но его любовь убивает. Пикассо менял любовниц и жил по принципу: кто тебе не подходит – тот должен быть оставлен. Пикассо как-то сказал, что любовь может длиться только определенное время.

Пикассо получал удовольствие, когда его возлюбленные боролись за него в прямом и переносном смысле (духовном и физическом).

В отношении с женщинами Пикассо часто представляли в виде монстра. Нужно отметить, что на него самого женщины оказывали магнетический эффект. Стиль этих отношений был в каждом случае разным. Из каждого он умел извлечь вдохновение.

Страхи, навязчивости и суеверия. У Пикассо был постоянный страх смерти. Ему часто казалось, что его сын Клод не дышит. Он будил Жило, которой приходилось вставать до 6 раз за ночь (Жило). У него была социофобия – страх перед большой группой людей. Этот страх остался до конца жизни (Мейлер Н., 2002).

М. Пикассо указывает на многочисленные суеверия и способы защиты от зла, присущие его деду (Пикасо М., 2006).

Шляпа, брошенная на кровать, сулила смерть в семье в течение года, а если в доме раскрывался зонт, его надо было немедленно закрыть, сложить пальцы крестом, приговаривая: «Ящерица, ящерица!». Огромные несчастья мог также принести перевернутый батон хлеба на столе... Соблюдение всех этих обрядов наряду с благодарностью, которую такой атеист, как Пикассо, всегда испытывал к тем, кто возносил за него молитвы, есть не что иное, как попытка отвести смерть. Художник настолько ее страшился, что даже само слово не решался произнести.

Он верил, что полотна – суть магические щиты, отражающие натиски враждебных сил. Он считал, что справедливо и обратное – портрет может влиять на натуру. Поэтому он часто

давал своим натурам маски вместо лиц. Пикассо воспринимал африканские маски как защиту от зла. Его интересовали фетиши. Он считал, что его картины заклинают злых духов. Если он отдает в распоряжение духов какую-то форму, то становится от них менее зависим (Рохас К., 1999; Мейлер Н., 2002).

Потрясения. В юности Пикассо присутствовал на вскрытии старухи и ее внучки, убитых молнией. Процедура проходила в режиме «фильма ужасов». В двух шагах от могилы на кладбище при свете фонаря местный сторож с помощью пилы разрезал череп девушки пополам, при этом не выпуская изо рта сигары. Пикассо стало дурно, и он покинул место действия. Подобное событие – вид тела, разорванного на части, несомненно, осталось в памяти художника. Пикассо уже потом сам будет на холсте препарировать своих натурщиц. Возможно, двойные профили и расколотые головы на холстах имеют истоки в виде событий, пережитых в юности (Мейлер Н., 2002).

Психические расстройства

Был ли Пикассо психически болен? И да, и нет. Несмотря на «спорное», мягко выражаясь, творчество, Пикассо жил абсолютно реальной жизнью и четко знал, что он делает и для чего. Он обладал шизоидными чертами характера, но не страдал шизофренией в прямом смысле. Об этом, в частности, свидетельствует отсутствие распада его личности, с одной стороны, и характер творчества, хотя и патологического, но достаточно разнообразного, с другой. Больные шизофренией не способны менять манеру письма. Пикассо был психопатом, стеничной личностью. Амбивалентным в отношении женщин и друзей. Он унижал тех, кого можно унижить, остальных презирал или терпел. По воспоминаниям друзей, у Пикассо были эпизоды депрессии.

Пикассо в шутку называл себя чертом и минотавром. Он действительно был обоими, он воплотил в себя мифологический архетип испанского народа – образ минотавра – человека-быка.

Тревожно-ипохондрические расстройства

Ф. Жило указывает, что Пикассо страдал каким-то расстройством воли, из-за которого не мог принять даже простейшее решение. Она описывает многочисленные ситуации, когда он все время колебался – то соглашался, то отказывался от запланированного.

Можно допустить наличие тревожно-ипохондрического синдрома, проявляющегося в сомнениях, и нарушений оценки ситуации. Однако чаще Пикассо мог принимать своевременные и жесткие решения.

Судя по описаниям Жило, Пикассо, чтобы «прийти в форму», терроризировал всех окружающих своими жалобами на состояние здоровья. Вероятно, это было для него своеобразным ритуалом, позволяющим мобилизовать свои силы для работы. Это, возможно, был своеобразный психологический прием – окружить себя как в детстве заботой преданных, близких людей. По утрам он был нытиком и ипохондрик, человеком, не знавшим, что будет делать днем. О характере Пикассо Жило сказала, что в нем сугубая практичность сочеталась с полнейшей нелепостью.

У Пикассо был психоаналитик – доктор Лакан. Парадоксально, но Пикассо считал, что нужно обращаться к врачам с проблемами, находящимися за пределами их специализации. Поэтому у психоаналитика Лакана он лечился, как у врача общей практики. Возможно он обращался к нему и по другим поводам, например, в связи с фобиями и депрессией.

[18]

Пикассо и женщины

Анализ психологических особенностей и отношений между людьми весьма субъективен и зависит от представления психолога о жизни, а также учета ситуации, в которой находился человек. В этом случае поступки любого человека можно истолковывать по-разному. У всех людей имеются недостатки, вопрос заключается в нашем отношении к ним.

Из биографии Пикассо известно, что близкие и длительные отношения (помимо множества случайных связей), были с Ф. Оливье, М. Юмбер (Eva Gouvel), О. Хохловой, М.Т. Вальтер, Д. Маар, Ф. Жило и Ж. Рок.

Почти все его возлюбленные после знакомства с Пикассо, находясь рядом с «гением», страдали различными нервно-психическими расстройствами. Так, Мария-Тереза Вальтер покончила собой после смерти Пикассо, Дора Маар лечилась в психиатрической клинике ввиду наличия тяжелой депрессии и выраженных страхов, Жаклин Рок, обладая богатством, оставшимся от мужа, все же совершила самоубийство. Один из внуков – Паблито Пикассо – покончил с собой. Лишь Франсуаза Жило, родившая ему двух детей, сохранила ясность рассудка. Речь не может идти о случайности этих событий. Это возможно объяснить «неадекватными отношениями» в совместной жизни с Пикассо. С другой стороны, Пикассо, обладая «определенными личностными особенностями», притягивал к себе женщин, имеющих нездоровую психическую конституцию и черты характера. Возможно, это явилось также следствием патологического воздействия самого художника, его образа жизни и творчества на близких ему людей.

О женщинах Пикассо говорил, что для него существуют два типа женщин – богини и тряпки для вытирания ног (подстилки).

Каждая из женщин играла большую роль в его жизни. Меняя женщин, он изменялся сам, хотя основной стиль поведения оставался прежним. У каждой из них были свои достоинства и представления о счастье. Для О. Хохловой, открывшей Пикассо дверь в аристократическое общество, на первом месте была безбедная жизнь и семейные отношения в рамках моральных устоев. Для М.Т. Вальтер, обладавшей заботливостью, добротой, нежностью и привлекательной внешностью, приоритетом была семья и дети. Пикассо очень тянулся к ней, она родила ему ребенка. Дора Маар была умным и интересным собеседником. Она помогала Пикассо в работе, особенно при создании

полотна «Герника». Он с ней часто появлялся среди друзей. Это был, по мнению Ф. Жило, союз двух интеллектов. Дора Маар была нервной, беспокойной и раздражительной. Если с М.Т. Вальтер Пикассо мог спокойно следовать инстинктам, то с Дорой Маар он вел интеллектуальную жизнь. Это нашло отражение и в его творчестве – в двойных портретах женщин, одна из которых радостная, другая – драматична, где счастье и несчастье неразделимы.

В «Гернике» образ женщины, чья голова высовывается из окна и рука которой держит лампу, явно навеян Марией-Терезой Вальтер, остальная часть картины сосредоточена вокруг плачущей женщины, а Пикассо считал, что Д. Маар по сути была «плачущей». Кстати, обе прекрасно сознавали, что, становясь частью творчества Пикассо, обеспечивают себе бессмертие.

Ф. Жило отмечает, что М.Т. Вальтер была очаровательна и пластически вдохновляла Пикассо больше, чем другие. У нее было очень привлекательное лицо. Формы ее были скульптурными, их рельеф и четкость линий придавали лицу и телу необычайное совершенство. Пикассо был очарован ее внешностью, ум ее не имел для него значения. После расставания с Пикассо она была им востребована, так как не претендовала на главное место в его жизни, как, например, О. Хохлова, которая также имела от Пикассо ребенка.

У Пикассо было чувство удовлетворения, что все его женщины зависят от него. В целом он их всех поддерживал материально – одних больше, других меньше. Если он уже не питал никаких чувств к женщине, то ему невыносимо было осознавать, что она будет жить собственной жизнью. Поэтому он пытался удерживать ее в своей «орбите».

Как-то Пикассо сказал Ф. Жило после посещения Матисса: «Меня все осуждают за то, что я не боюсь открыто жить своей жизнью, возможно, с большим нарушением приличий, чем большинство остальных, но при том определенно с большей прямоотой и смелостью».

Пикассо требовал от женщин, чтобы те посвящали ему себя полностью и без всяких претензий переносили все его «странности» во имя искусства. Он, импульсивный, ревнивый, неуравновешенный, не мог дать женщине ощущения счастья и жизненной стабильности.

Пикассо мог долго жить с одной женщиной, но потом, «преобразовав ее характер под себя», охладевал к ней. Он в грубой форме высказывал отношение к поведению и внешнему виду своих любовниц. Способен ли он был на длительные чувства – это вопрос, скорее нет. Он требовал всегда, чтобы они жертвовали собой ради его искусства.

Две женщины – Ф. Оливье и Ф. Жило, а также внучка – Марина Пикассо написали мемуары, поэтому, учитывая надежность информации, мы решили более подробно остановиться на них, не умаляя значимость в его жизни других возлюбленных.

После окончательного переезда в Париж (1904) Пикассо встречается с Фернандой Оливье. Особенность этого события заключалась в том, что ему удалось создать некоторое подобие семьи. Спустя много месяцев после ухаживания за ней они стали жить вместе. Нужно отметить, что Фернанда скрывала свой первый брак и работала натурщицей и любовницей у разных художников – по совместительству. Пикассо был ужасно ревнив и хотел жениться на ней – высокой и красивой натурщице (Мейлер Н., 2002).

С Ф. Оливье Пикассо почувствовал себя настоящим мужчиной. Она, несмотря на приписываемую ей лень, смогла изменить мировоззрение Пикассо, который раньше общался только с проститутками и натурщицами. И если у Пикассо и собирались почти каждый день друзья, то уже не для «утех», как ранее, а для интеллектуального общения. С Ф. Оливье Пикассо прошел розовый, негритянский период и кубизм.

На живопись Пикассо оказали влияние контакты с русским балетом (1917) и красота русских женщин. Почему Пикассо женился на О. Хохловой? Он просто захотел передышку. Он

устал от горения, страстей и сверхзадач в живописи. К тому же кубизм зашел, вероятно, в тупик и требовалось время для новых открытий. Ему было лестно войти в круг аристократов, в котором так свободно вращалась О. Хохлова. К тому же Пикассо отказался участвовать в Первой мировой войне, что вызывало прохладные отношения к нему со стороны патристически настроенных художников и способствовало эмиграции в Италию. Процесс ухаживания за О. Хохловой вносил необычность в его жизнь, так как Пикассо практически не прибегал к таким действиям ранее (Мейлер, 2002).

После своей женитьбы на Ольге Хохловой (1918) Пикассо под ее влиянием начал модно одеваться и выходить в «свет». Вскоре у них родился сын – Пауло (1921).

Что было причиной распада семьи и резкого охлаждения Пикассо к О. Хохловой? Он ее любил и венчался с ней в церкви по православному обычаю, изображал ее на холсте в крепком реализме «под Энгра», а потом, как бы смеясь и ненавидя собственную жену, превратил ее на своих полотнах в «плачущего уродца». О. Хохлова не понимала экспериментов Пикассо в живописи. Кстати, она настояла, чтобы картина «Авиньонские девицы» была продана.

Ф. Жило указывает, что брак с Пикассо был для Ольги «подарком судьбы». Балерина средней руки, она не имела множества поклонников, хотя была хороша собой. Пикассо к тому времени, благодаря «кубизму», был известным художником и хорошо зарабатывал. Ошибкой Ольги, по мнению Ф. Жило, было покушение «на свободу Пикассо» из-за своих амбиций, желая вести аристократический образ жизни. Она требовала от Пикассо много времени и внимания к себе и светской жизни.

В то время для Пикассо более важно было вести богемную жизнь, но на более высоком уровне. Пикассо, по мнению его матери, был эгоист и озабочен только собой, он не мог сделать женщину счастливой. Скоро прелести аристократической жизни (визиты, балы-маскарады и др.) стали ему в тягость.

Существует версия, что Пикассо не давал О. Хохловой развод по двум причинам – из жадности (нужно было отдать половину всех доходов, а главное – картины), и из-за суеверия – полный разрыв с прошлым был для него эквивалентом смерти (он отдавал частицу себя). От этого он испытывал сильный страх. С другой стороны, Ольга сама не вполне хотела развода, как из религиозных соображений, так и материальных. Она пыталась бороться за свой брак и сохранить себя в роли жены. Это положение в условиях огромных заработков Пикассо давало какие-то шансы на приличное существование. Вопреки распространенному мнению, Ольга не бедствовала. Ее адвокаты добились частичного раздела имущества. Были арестованы и проданы несколько картин Пикассо, и ей отошел замок Буалежу. По воспоминаниям внука (Wildmeier-Picasso O., 2003, s. 202) по линии М.Т. Вальтер, О. Хохлова имела достаточный доход, так как художник обеспечил ее высоким пособием (с 1935 г.) и часто оплачивал все ее счета. Объективные причины невозможности развода появились позже с приходом к власти Франко в Испании, когда религиозные браки были признаны нерасторжимыми.

Пикассо старался избегать О. Хохлову. Во время скандалов дело даже доходило до рукоприкладства. Свое агрессивное поведение она часто выплескивала как на Пикассо, так и на его сожительниц.

Марина Пикассо эмоционально защищает свою бабушку Ольгу Хохлову, которую, как она считает, с подачи Пикассо пытались оклеветать.

Ольга оказалась его пропуском, позволяющим – ему, любившему сводить счеты, – забыть ту социальную среду, которая воспитала его в детские годы в Малаге, среду, которой он стыдился... Именно благодаря ей он смог приблизиться к до сих пор незнакомому миру: миру аристократического духа, людей, умеющих жить, и получил право появляться в высшем свете.

Он стал одеваться в Лондоне, научился пить шампанское, разъезжать по модным салонам и по-обезьяньи подражать

той самой буржуазии, на которую вечно клеветал (Пикассо М., 2006, с. 52).

«Ольга меня раздражает. Выводит из себя. Я считаю, что она глупа, надоедлива, она полное ничтожество». Как это, должно быть, приятно – играть своей жертвой, как это мужественно – оплевывать женщину, которую любил когда-то, как это по-рыцарски – изо дня в день настраивать сына против матери.

Он любил... женщины – за плотоядные сексуальные импульсы, которые они в нем пробуждали. Ему надо было, чтобы свою загадку они вывернули перед ним наизнанку. Любитель свежей плоти, он насиловал их, расчленял и пожирал. Мешая кровь со спермой, он перевозносил их в своих картинах, приписывал им собственную жестокость, обрекая на смерть, едва только внушенная или сексуальная сила ослабевала в нем. С одинаковым сладострастием он занимался и живописью, и сексом. И этим он пытался победить в себе влечение, страх и презрение, которые испытывал к женщинам. Он считал их разносчиками смерти. Владыка своего мрачного царства, он мучил их в своей мастерской по ночам... Они были его жертвами. Он был Минотавром. Кровавые и непристойные оргии, из которых он всегда выходил в сиянии победы... Подогреваемый своей животной сексуальностью, он на своих полотнах укрощал, околдовывал их, дышал ими и потом давил. Ночи напролет высасывая из них самую сущность, он потом выбрасывал их обескровленными (Пикассо М., 2006, с. 107–108).

Единственная женщина, которая по силе духа превосходила Пикассо, была Ф. Жило. У нее было суровое воспитание в детстве. Она была готова к любым авантюрам, имела чувство собственного достоинства и прагматичный ум. Ф. Жило обладала рациональным мышлением, холодным рассудком и стальной силой воли. Она быстро поняла, что даже после рождения детей не получит от Пикассо нежности и преданности, несмотря на то, что она «по-своему его любила». Пикассо не мог смириться, что больше внимания она стала уделять не ему, а детям.

Ф. Жило подчеркивает, что Пикассо сам построил между ними физическую и духовную стену. Пикассо совершал дикие, безжалостные поступки и всячески ее оскорблял. Многие любовницы, загипнотизированные его «очаровательным взглядом», прощали ему почти все. Пикассо поступал с любовницами как хотел: ставливал их, не заботясь о моральной стороне их отношений к нему и между собой. Он подчинял их своей воле, а потом терял к ним интерес. По мнению Жило, суть проблемы заключалась в том, что для Пикассо должны были существовать победители и побежденные. Как только Пикассо становился победителем, он тут же терял интерес к женщине (Gilot F., Lake C., 1987).

У Пикассо постоянно были колебания настроения, вспоминает Ф. Жило: «Если в какую-то минуту он был мягок и нежен со мной, то на другой день он становился грубым, жестоким. Объективных причин для этого часто не было. Пикассо считал, что может как угодно относиться к знакомым. Он был великий художник, но с моральной точки зрения человек ничтожный» (Маар Д.). Иногда он называл это «высокой стоимостью жизни».

Пикассо нередко рассказывал ей о своих любовных похождениях. Если Ф. Жило сама выясняла его интриги, то наталкивалась на приступы ярости. Пикассо, прежде чем оставить женщину, всегда становился к ней безразличным и равнодушным.

Жило имела двух детей, и будучи женщиной умной и сдержанной, она просто внутренне отделила от себя Пикассо, и скандалы утихли. Они жили просто под одной крышей, со стороны напоминая счастливую пару. Пикассо нуждался в женщине, которую мог как угодно использовать и при этом быть абсолютно свободным. Узнав, что Ф. Жило хочет уйти от него, Пикассо был не взбешен, а впервые ошеломлен. Он грозился покончить с собой, плакал и обещал завершить все свои любовные похождения.

После своего ухода Ф. Жило в 1955 г. вышла замуж. Это привело Пикассо в бешенство. Он был возбужден и неуравно-

вешен и начал мстить. Так, с его подачи Канвейлер разорвал с Жило контракт на продажу работ, было заблокировано ее сотрудничество со многими галеристами.

Для Пикассо искусство было главным, секс был его вдохновением. Он пытался полностью подчинить женщин своей воле. Он был свободен в любви так же, как и в искусстве.

Пикассо были присущи животная страсть и насилие в сочетании с нежностью и желанием (амбивалентность). Это постоянно присутствует и в его творчестве («Дора и Минотавр», 1936). Любовницы Пикассо знали, что живут и позируют гению. Возможно, поэтому многие терпели унижения. Не исключено, что жизнь рядом с богатым и знаменитым им была в радость.

В любовных делах он был наглым и беспринципным. Иногда искушал женщину многие месяцы – неторопливо и с удовольствием. Пикассо возбуждали женщины, которые сопротивлялись, были в роли «жертвы», вызывая в нем «зверинную страсть». Ему нужен был своеобразный театр. Холодная готовность отдаться (Ф. Жило) не приводила его к возбуждению. По воспоминаниям Жило, она никогда не была в состоянии «возбуждения» от Пикассо.

Пикассо врал, когда ему было нужно, чтобы получить выгоду. Он был тонким психологом, особенно в поведении с женщинами, умело разыгрывал раскаяние, добивался прощения. В чем причина такой двойственности и противоречивости – в неумении совмещать творческую и личную жизнь или в невозможности выстраивать компромиссы (Gilot F., Lake C., 1987)?

Поступки Пикассо противоречивы: с одной стороны, он поддержал Дору Маар, когда она болела, в то же время позже проявил безразличие к своим внукам от Хохловой. Пикассо поддерживал всех своих любовниц, помогал детям. Свое отношение к людям Пикассо выразил однажды так, глядя на пыль в солнечном свете: «Люди, как эти пылинки, для меня не имеют особого значения. Стоит провести веником, и они исчезнут».

Для Пикассо любовь и ненависть к женщинам являлась по сути одним из процессов отношений с ними в его развитии. Он считал, что любовь имеет свою протяженность.

Наличие проблем с О. Хохловой отразилось в работах. Картину «**Танец**» (1925) он написал с подсознательным чувством ненависти к танцовщицам – применяя нарушение пропорций и искажение тела. Пикассо возвратился от реализма к формализму, что свидетельствовало об изменении его психологии и отношения к семье.

Можно отметить эмоциональные колебания в творчестве Пикассо в зависимости от взаимоотношения с женщинами (любимыми и нелюбимыми). Новое увлечение вносило радостные цвета, а главное, округлые формы (признак целостности) в изображения. При разрыве с О. Хохловой Пикассо стал показывать свое отношение к ней (подсознательно) на холсте в виде уродливых форм («**Женщина на берегу моря**», 1929. См. Илл.). В то время как новых любовниц он рисовал в радостных, ярких красках, используя плавные линии и переходы. В картине «**Обнаженная**» (1932) нет ни одного угла.

[19]

Пикассо и друзья

У Пикассо к 1908 г. складывается определенный круг общения. Наиболее яркий из друзей – талантливый поэт Гийом Аполлинер, который в своих статьях теоретически обосновывал развитие творчества Пикассо. К друзьям «ближнего круга» относились также Макс Жакоб, Андре Салмон, Маноло (Мануэль Хуго), Хайме Сабартес, Анри Матисс и Жорж Брак.

В целом с друзьями у него сложились сложные, необычные отношения. Дружба с Пикассо часто сопровождалась колкостью, агрессивностью, гневом, разладом и примирением.

Х. Сабартес был другом детства, далее посвятил себя служению «гению Пикассо» и был его секретарем, ведущим все дела, и «козлом отпущения» одновременно. Он сносил все

издевательства Пикассо, был покорной, преданной жертвой. Сабартес служил, несмотря на маленькое жалованье. Он был осмотрителен во всем, жил очень бедно. Он был рабом, которого Пикассо унижал постоянно (Жило Ф.). Сабартес оставил после себя «осторожные» воспоминания о Пикассо.

У Пикассо была редкая особенность – он забывал все, что ему не было нужно. В частности, подарив Сабартесу его портрет из «голубого периода», Пикассо так и не смог отдать работу до конца своей жизни.

М. Жакоб однажды спросил Пикассо, почему он любезен с людьми, которые для него ничего не значат, и груб и беспощаден к друзьям. Пикассо ответил, что первые ему безразличны, но друзья – нет, и дружбу нужно подвергать испытаниям. Пикассо был «монстр» – во всех проявлениях от слабости до силы.

Главного соперника среди художников он видел в **А. Матиссе**. Пикассо испытывал вспышки ярости в отношении высказываний Матисса, когда он из-за плохого французского языка не мог обосновать свою точку зрения. Возможно, что во время дискуссий присутствующие больше прислушивались к Матиссу, который с чувством такта и достоинства мог излагать свои мысли. Пикассо завидовал Матиссу, который в начале века превосходил его в славе. Признавая за Матиссом господство в цвете, Пикассо считал, что его рисунки лучше. Пикассо говорил, что у Матисса главенствует цвет и подчиняет себе форму, в то время как у него форма доминирует над цветом.

Ф. Жило вспоминает, что Пикассо недолюбливал Матисса, когда они были моложе, и не мог долго находиться в его обществе. Но с тех пор, как Пикассо и Жило стали жить в близости, они встречались все чаще и чаще. Пикассо питал к Матиссу чуть ли не благоговение, потому что в его манерах отражалась внутренняя уравновешенность, невозмутимость, умиротворяющие даже таких людей, как Пикассо. К тому же Матисс выбросил из головы всяческие мысли о соперничестве, и это сделало возможной их дружбу. К Пикассо у него было

какое-то отеческое отношение, и это тоже помогало, потому что в дружбе Пикассо неизменно брал, а отдавали другие. При их встречах Пикассо бывал активной стороной, Матисс – пассивной. Пикассо всегда старался очаровать Матисса, словно танцор, но в конце концов Матисс покорял Пикассо.

Пикассо говорил, что гармония цветов на картинах Матисса создает полную оттенков бесконечность. Вибрация лилового и зеленого создает третий цвет. Когда Матисс проводит черту на чистом листе бумаги, он делает это так, что она не остается просто чертой, а становится чем-то большим.

Одним из лучших друзей Пикассо был **Г. Аполлинер**, с которым они постоянно переписывались. Даже неприглядная история с «похищением в Лувре» и приобретением краденого не повлияла на их отношения, хотя вызвала осуждение в среде художников. По свидетельству Ф. Оливье, оба тряслись от страха как перед законом, так и перед депортацией из страны, что означало конец карьеры. По описанию Ф. Оливье, Пикассо, вызванный в полицию, впал в шок – руки не слушались его. При очной ставке Аполлинер и Пикассо плакали. После этого Аполлинер провел несколько дней в тюрьме, а Пикассо был отпущен. В художественной среде люди жалели Аполлинера, которому пришлось столько пережить из-за «предательства» лучшего друга. Нужно отметить, что в литературе о Пикассо очную ставку с Аполлинером рассматривают негативно, хотя в воспоминаниях Ф. Оливье она четко указывает на выдержанную и даже поддерживающую Аполлинера позицию Пикассо (Olivier F., 1982, s. 128–131).

Ф. Жило вспоминает, что Пикассо и **Брака** связывала очень крепкая дружба. То, что она стала менее крепкой со временем, очень беспокоило Пикассо. Он считал, что это объясняется сдержанностью Брака. Для Пикассо дружба не имела ценности, если активно не проявлялась. Но лишь благодаря спокойствию и невозмутимости Брака Пикассо уважал его. При этом Пикассо очень высоко ценил Брака, и его работы висели на видном месте в мастерской наряду с картинами Матисса. Пикассо

критиковал работы Брака, но тот был настолько уверен в своих силах, что не воспринимал серьезно эти замечания (Ф. Жило).

Пикассо уважал друзей, которые могли противопоставить ему свою позицию и быть независимыми от него. Таким был Брак. Пикассо называл его «мадам Пикассо». Что вкладывал он в эту остроту – сказать трудно. Возможно, свою привязанность к нему, или то, что он стоит выше в творчестве, или что-то другое... сказать трудно.

Брак прекрасно знал Пикассо, был неплохим психологом и представлял, что тот «ради красного словца не пожалеет и отца» и будет судачить везде, если он сделает промашку. Поэтому при встречах Брак держал Пикассо несколько дистанцированно и пытался пропускать его остроты мимо ушей. Ф. Жило вспоминает: *«Считать, что Брак был невосприимчив к тонкостям своего положения, было бы ошибкой. Он понимал, что с Пабло нужно быть постоянно начеку, так как для Пабло жизнь неизменно была игрой без правил. Впервые увидя их вместе, я поняла, что Брак очень привязан к Пикассо, но не доверяет ему, зная, что тот способен на любые уловки и хищрения, дабы одержать верх. Самые низкие трюки он прибегал для самых близких друзей и никогда не упускал случая пустить их в ход, если кто-то предоставлял ему такую возможность. И к тем, что предоставлял ее Пабло, уважения не питал. Поэтому я быстро поняла, что при всей привязанности к Пабло единственный способ сохранить его уважение – постоянно быть готовым к самому худшему и заблаговременно принимать защитные меры»* (Жило Ф., Лейк К., 2001).

Если Брак наносил визит первым, Пикассо говорил: «Видите, он считает, что я значительнее его». Но если Брак не появлялся, то Пикассо не находил себе покоя, говорил, что Брак напрасно надеется, что он нанесет визит первым.

Пикассо был очень ревнив, он говорил: «Я случайно захожу к Браку и что обнаруживаю? Там лучшие друзья. Они явно проводят у него почти всю жизнь. А ко мне они наведываются

и не думают». На другой день Пикассо говорит всем: «Знаете, Брак – сущий мерзавец. Находит способы оторвать от меня всех друзей. Не знаю, что он делает для них, но явно делает что-то, чего я не могу. В результате у меня не осталось ни единого друга...» (Жило Ф.).

Когда Пьер Реверди опубликовал две книги – одну с иллюстрациями Пикассо, а другую с иллюстрациями Брака, Пикассо очень хандрил. Пикассо страдал навязчивостью и выяснял, провел Реверди больше времени в гостях у него или у Брака. Дело доходило до того, что Пикассо посылал шпионов к Браку с целью выяснить, кто у него бывает. И когда это были Зервос, Рене Шар, Реверди, Пикассо приходил в бешенство.

Жило указывала, что многие друзья должны были долго ждать встречи. Пикассо говорил: «Если они действительно любят меня, то появятся все равно, даже будь вынуждены дожидаться у дверей по три дня, пока я не позволю им войти...» Пикассо ненавидел, любил и презирал друзей, он был противоречив.

[20]

Пикассо и родственники

Для анализа отношений Пикассо с его родственниками были использованы воспоминания его внучки Марины Пикассо – линия О. Хохловой).

Книга М. Пикассо написана в молодом возрасте, но по сути это исповедь ребенка, не получившего как родительского тепла, так и любви бабушки – Пабло Пикассо. Насколько правдива и объективна информация, сказать трудно, так как в воспоминаниях прослеживается неприкрытая ненависть и, возможно, предвзятость оценок. Это детские впечатления и обиды ребенка, который испытывал дефицит в общении с дедом, великим и богатым, который, с ее точки зрения, недостаточно поддерживал их семью материально и унижал морально, особенно их отца.

Раздавленный авторитетом Пикассо, его сын Пауло не смог найти достойную работу, и отец его просто содержал. К тому

же развод Пауло с женой (Эмильена Лотт), ведущей свободный образ жизни, его злоупотребление алкоголем и невнимательное отношение обоих к своим детям (Марина и Паблито), вероятно, сыграло большую роль в формировании психики детей. Все ждали от Пикассо денег, но в отличие от других своих женщин, он почему-то относился к законной жене – Ольге Хохловой, сыну и внукам равнодушно, хотя и помогал им финансово.

Вспоминая о деде, М. Пикассо пишет, что *он царствует над отцом и низвел его до нищенского и рабского состояния. Он – причина психического расстройства моей матери. Мы с Паблито зависим от его капризов. Он подчинил всех нас своей неутолимой жажде повелевать. Он использует нас и обманывает. Ощущение собственной гениальности, в которой его убедили поклонники его искусства, заставило его всерьез поверить, будто его достоинства таковы, что позволяют ему встать выше человечности. Манипулятор, деспот, разрушитель, вампир* (Пикассо М., 2006, с. 104).

Внучка Пикассо вспоминает, как он кричал на сына: *«Ты не способен отвечать за своих детей. Ты не способен зарабатывать на жизнь! Ты не способен ни на что! Ты посредственность и всегда ею останешься. Я с тобой теряю время!»*. По мнению внучки, Пикассо был самодуром.

Моя семья так никогда и не смогла вырваться из железных тисков гения, жаждущего крови, чтобы подписывать ею свои полотна: крови моего отца, брата, матери, бабушки, моей и крови тех, что наивно полагал, что любит человека, любил Пикассо... Мой отец родился и умер под гнетом этой тирании, обманутый, отчаявшийся, опустошенный, униженный... жестоко и неумолимо... Игрушка его садизма и его равнодушия мой брат Паблито покончил собой в двадцать четыре года (Пикассо М., 2006, с. 10–11).

При анализе мемуаров складывается впечатление, что все, особенно мать Марины, рассчитывали раскошелить Пикассо и просчитались: он не был жадным, но ему было «наплевать на

всех». К сожалению, ни отец, ни мать Марины или не хотели, или неспособны были работать сами и вели «беспорядочный» образ жизни.

Внуки были подвергнуты не «яду Пикассо», как считает Марина, а отсутствию элементарной, нормальной семьи. Совершенно никчемный отец, к тому же состоящий в разводе с матерью. Богатый дед, который дает мало денег. Все вокруг пытались ублажить Пикассо, особенно его сын, он подражал, согласно воспоминаниям Марины, ему во всем – ел руками, полировал ногти об стену и др. Он пытался приблизиться к своему отцу, так как недополучил любви от Пикассо в детстве. Он терпел все унижения.

Из воспоминаний Марины следует, что гений-дедушка фактически сломал жизнь ее отцу. *«Как почувствовать себя полноценным человеком рядом с образом отца – чудовища, который ломает и третирует, пренебрегает тобой, презирает, унижает. Как рассчитывать на уважение людей, если твоему отцу – птице высокого полета – достаточно расписаться на бумажной салфетке в ресторане, и счет на сорок персон оплачен? Как создать крепкую семью, если твой отец повсюду хвастает, что запросто покупает дом без оформления у нотариуса всего за три своих картины, о которых сам он пренебрежительно говорит, что «эти три дерьмовых наброска намалевал за одну ночь» (с. 25)?*

Он (Пикассо. – Ред.) парализовал волю моего отца, повредил рассудок моей матери, разрушил здоровье бабушки Ольги и – несмотря на то, что в детях энергия всегда бьет ключом, – упорно не позволял нам, мне и брату, выйти из состояния зародышей... Не только Пикассо убивал нас этим приговором. А еще и все те, кто вертелся вокруг дедушки, греясь в лучах его славы. Те, кто прославлял его, окружал его фигуру ореолом божественности, возвышал его до уровня бога: эксперты, историки, не считая свиты, паразитов всякого рода, прихлебателей...» (Пикассо М., 2006, с. 28).

Все же нужно признать, что Пикассо часто грубо и жестоко относился к внукам. Он унижал их, не принимал их у себя, отказывал во встречах, хотя они стояли под дверью и время визитов было заранее согласовано. Он даже не впускал их в дом.

Марина указывает, что в «логове Пикассо» царил ужасный беспорядок, все валялось вместе – полотна, скульптуры, рисунки. По дому бродили животные – кошки, собаки и даже коза.

Среди этого хаоса, где нам приходилось снова запасаться терпением, мы чувствовали себя незваными... Мы не имели права называть его дедушкой. Мы должны называть его Пабло... Ничто не запрещено. Мы можем трогать его кисти, рисовать в его записных книжках, пачкаться о живопись. Его это забавляет... Он хватает шапку, которая валяется на стуле, обряжается в старый плащ с вешалки и подпрыгивает на месте, как развинченный паяц. Экстравагантный до крайности, он испускает громкие вопли и бьет в ладоши. «Ну же, ну смотрите все сюда! Делайте, как я! Играйте и веселитесь» (Пикассо М., 2006, с. 15, 18).

Мать Марины сильно пила и устраивала у себя дома оргии с молодыми людьми. Детям приходилось все убирать, самим собираться в школу. В этой связи понятно, почему внуки Пикассо жили в бедности, плохо одевались и питались. У них не было даже карманных денег.

Пикассо делал подарки на Рождество, но не сам, а через своих слуг – без души, как пишет Марина, хотя подарки очень дорогие (ручка и карандаш, отделанные серебром, кожаный портфель с инициалами Паблито и др.).

*«Вот мы в ателье, где дедушка принимает нас в кальсонах, натянутых так слабо, что из них вытирают все его причиндалы. Оскорбление для восьмилетней девчушки, какой я тогда была... и для семнадцатилетней девчушки, когда потом, на закате жизни, будет принимать меня в таком же виде... Его член был тем же, что и его кисти, рыбы кости, скопившиеся в тарелке, помет Эсмеральды (его коза. – **Ред.**), валявшийся повсюду, кучи*

заржавевших консервных банок по углам. Член, кисти, рыбы кости, помет, ржавые банки были частью его творческого мира, диапазона Пикассо, и с этим все должны были смириться. Даже если это шокировало...» (Пикассо, 2006, с. 68).

Но были минуты и радости, когда в доме Пикассо собирались его дети и внуки и они все вместе играли. Но это редко. Жаклин Рок оберегала Пикассо от посетителей. Рок даже сдала свою дочь в интернат, чтобы та не мешала творчеству Пикассо.

У дедушки никогда не было времени хоть немного подумать о судьбе своих близких. Значение имела для него одна только его живопись, те страдания и то счастье, которые она ему принесла. Быть ее верной слугой и выходить из повиновения, как только удавалось овладеть мастерством, – для этого все средства были хороши. Так же как он выдавливал тюбик с краской, чтобы посмотреть, как будут переливаться цвета, он, не смущаясь выдавливал и тех, кто жил в надежде поймать хоть один его взгляд. Гений не имеет жалости и совести, они могут повредить его сиянию (Пикассо М., 2006, с. 107).

Паблито был впечатлительным парнем. Он не смог вынести унижений от деда, раздоров в семье и дефицита в поддержке близких, насмешек друзей и нищеты. Для Паблито изоляция и унижения сыграли роковую роль. У него не хватило духа бороться до конца. Отказ ему со стороны Жаклин Рок проститься с Пикассо после его смерти явился для него толчком к самоубийству.

«Пикассо не мог даже представить себе, что настанет день, когда – вне всякой связи с его творчеством – его имя превратится в машину, делающую деньги... Сквозь призму моего отца он был надменным скупердяем. Сквозь призму матери – бесчувственным извращенцем... Отгородившись от всего своим творчеством, он потерял всякий контакт с реальностью и замкнулся в собственном непроницаемом внутреннем мире... Его творчество было единственным способом общения, его единственным видением мира. Он еще ребенком был замкнут в аутическом универсуме. В Малаге, учась в школе, пока другие

ученики слушали объяснения преподавателя, он неустанно изрисовывал свои тетрадки изображениями голубей и коррид. Он презирал учителей, делавших ему выговор за это. Его рисунки значили больше, чем все уроки арифметики, испанского языка или истории... Ненасытный, он пожирал жизнь, вещи, людей. Щебень, кусок дерева, обломок посуды или черепицы в его руках превращались в произведения искусства... Подобно скальпелю, его магнетический взгляд разрезал реальность, обрабатывал ее, разделявал. Под его кистью, в его пальцах краска, глина, бронза, металл становились такими, какими он их видел. Обуздывая женщин и материю, он превращал их в своих рабов...

Он не рисовал картин, не делал набросков, не лепил скульптуры – нет, он извергал из себя то, что чувствовал. Он препарировал собственную душу. Стыд и бесстыдство, жизненная сила и смерть, насилие и чувствительность – все эти струны он заставлял дрожать с такой интенсивностью, что она облучала всех, кто к нему приближался» (Пикассо М., 2006, с. 157–160).

[21]

Пикассо и мораль

Дора Маар как-то сказала Пикассо, что он великий художник, но с моральной точки зрения – ничтожество. В поведении Пикассо и отношениях с окружающими можно увидеть садистические наклонности – он бил О. Хохлову и Д. Маар, издевался над Ф. Жило.

Пикассо говорил Жило, что его не волнует, счастлива ли она или нет, если ее присутствие обеспечивает счастье и стабильность других. Таким образом, Пикассо еще раз подчеркнул, что ему «плевать» на всех, лишь бы они создавали ему комфорт и условия для работы. Женщины для него были подстилками, редко богинями.

Пикассо не держал слово, особенно, если это ему было не выгодно, а способность забывать обещанное поражала друзей, в частности Сабартеса.

Пикассо вел «свободный образ жизни», впрочем, как и многие люди творческих профессий, он был дважды женат, имел при этом невероятное количество любовниц. В литературе имеются противоречивые намеки о бисексуальной ориентации Пикассо в молодые годы. На наш взгляд, неоспоримых доказательств, подтверждающих гомосексуальные наклонности, не представлено (Wildmaier Picasso O., 2003). Имеются указания на якобы имевшиеся у Пикассо в молодые годы венерические болезни (Мейлер Н., 2002). Окружение Пикассо, а также его ближний круг, так называемая «банда Пикассо», вели, мягко выражаясь, богемный образ жизни.

Некоторые исследователи в своем анализе любовных пождений Пикассо и его возможных ощущений при этом заходят явно далеко. Нам представляется, что нужно опираться на факты, а не фантазировать на тему сексуальных извращений, хотя мы и признаем, что в любовных делах Пикассо был наглым и беспринципным.

Пикассо врал, когда ему было выгодно, чтобы получить выгоду. Он был тонким психологом, особенно в поведении с женщинами. Он говорил: *«Есть вещи, от которых невозможно избавиться других... Может, поступать так и тяжело, но в жизни бывают минуты, когда у нас нет выбора. Если одна необходимость преобладает над остальными, ты вынужден поступать в каких-то отношениях плохо. Не существует полной, абсолютной чистоты, кроме чистоты отказа. В принятии страсти, которую человек считает в высшей степени важной, которое сопряжено для него с трагедией, он выходит за рамки обычных законов и вправе поступать так, как не поступил бы в обычных обстоятельствах»* (Жило Ф., Лейк К., 2001).

Пикассо был мастером злой шутки и издевательств. Пикассо говорил, что лучше нанести удар и, когда люди от него оправятся, предоставить им смириться с происходящим. Пикассо обожал сплетни, они ему очень нравились. По воспоминаниям Жило, он мог распускать сплетни о себе самом.

Отношение к католической церкви у Пикассо было противоречивым. Будучи верующим в детстве и отрочестве, он написал полотно «Наука и милосердие», а также «Первое причастие». Несмотря на церковный православный брак, на котором настояла Ольга Хохлова, Пикассо не воспринимал его всерьез. Он был уже в детстве и юности богохульником и сделал рисунок, где Христос благославляет дьявола (Дмитриева Н., 2006).

Пикассо не любил рисковать и подвергать свои интересы опасности. Он получил отсрочку от армии, благодаря протекции, как испанский поданный использовал право не участвовать в войне 1914 г., что вызвало осуждение в художественной среде, ведь его друзья Брак и Аполлинер были на фронте.

В достижении цели для Пикассо не существовало ни правил, ни приличий. Он использовал и «тасовал» людей как хотел. Пикассо боролся за свои интересы и выгоду до последнего.

Пикассо понимал дружбу по-своему. Он брал, отдавали другие. Отношения с друзьями Пикассо были подвержены колебаниям, так как он был склонен к злым шуткам.

После самоубийства Касагемаса Пикассо «закрутил роман» с его возлюбленной Жермен. С нравственной позиции это заслуживает осуждения. С психологической точки зрения после смерти Касагемаса у Пикассо появилось чувство вины (Жидель А., 2007, с. 105), которое он пытался вытеснить за счет «завершения дела друга» в отношении Жермен – ее покорения. В последующем имеющийся комплекс вины он вытесняет на холст (портреты Касагемаса), освобождая себя от этого бремени.

В заключение раздела мы приводим выдержку из книги Ф. Жило, в котором Пикассо рассуждает о хорошем и плохом, добре и зле.

«Мы постоянно находимся в смещении плохого и хорошего, доброго и злого, элементы любого положения всегда безнадежно перепутаны. Что для одного добро, то для другого зло. Предпочесть одно – значит в известном смысле убить другое... Поэтому надо обладать мужеством хирурга или, если

угодно, убийцы, принимать на себя свою долю вины, а потом нести ее бремя как можно пристойнее. В определенных положениях ангелом быть нельзя... Все в жизни имеет свою цену. Все обладающее большой ценностью – творчество, новые идеи – имеют и оборотную темную сторону. И это приходится принимать. Иначе застой, бездействие. Но в каждом действии есть своя отрицательная черта. С этим ничего не поделаешь. Всякая положительная ценность обладает отрицательными свойствами, и все великое в каком-то отношении ужасно. Гений Эйнштейна ведет к Хиросиме. Я ответила, что часто подумывала, что он дьявол, а теперь убедилась в этом. Его глаза сузились. «Зато ты ангел, – с презрением сказал он, – но только из преисподней. В твоем случае, раз я дьявол, ты моя подданная. Пожалуй, стоит тебя заклеймить». Пабло приставил горящую сигарету к моей правой щеке. Должно быть, ждал, что я отстранюсь, но я не доставила ему этого удовольствия» (Жило Ф., Лейк К., 2001).

[22]

Брак и Пикассо – об идеях и приоритете

Многим художникам одновременно приходят одни и те же идеи. В этой связи всегда возникает вопрос о приоритете. Важнейшее значение наряду с выставкой картины, открывающей новые перспективы, имеет обсуждение идей в художественной среде и публикация в печати мнения искусствоведов и критиков.

Следует отметить, что Пикассо был одержим честолюбием и почти всегда отказывался принимать участие в групповых выставках с другими художниками. Он не хотел быть частью художественного процесса. Поэтому представленные Браком пейзажи на осенний салон 1908 г. вызвали ярость и негодование у Пикассо. Несмотря на то, что работы Брака были отклонены, а Матисс раздраженно заметил, что за кубики нарисованы (по легенде), картины были все же в ноябре выставлены в галерее Канвейлера. Один день спустя – 14 ноября 1908 г. появилась

заметка Луи Воселя (Louis Vauxcelles) в журнале *GilBlas*, где его техника была обозначена как «кубистические причуды». Лишь в 1909 г. Восель начал использовать для характеристики стиля Брака термин «кубизм».

Брак был в мастерской Пикассо в 1907 г., видел «Авиньонских девиц» и высказался о них так: «Ты кормишь нас веревками и поишь скипидаром». Многие критики считают это началом кубизма. Нам это кажется весьма спорным.

Складывается впечатление об искусственном преувеличении заслуг Пикассо маршанами, искусствоведами и близкими людьми. Даже Ф. Оливье в своих мемуарах оценивала Брака как посредственного художника, который ловко почувствовал кубизм и тайно украл идею у Пикассо. Р. Пенроуз называл Брака последователем Пикассо, которому, как и Дерену, не давала покоя картина Пикассо «Авиньонские девицы» (Пенроуз Р., 1999, с. 106). В этом мы видим уже первые попытки формирования мнения о том, что Пикассо стоит во главе этого направления.

Истоки кубизма наметились уже в творчестве Сезанна, но не были замечены ни художником, ни критиками, так как время кубизма еще не настало. Поэтому Сезанновский этап кубизма имеет лишь познавательное-историческое значение.

По воспоминаниям Ф. Жило, они тесно работали с Пикассо с 1909-го до 1914 г., виделись почти каждый день. Они обменивались идеями и разрабатывали «подходы» для их воплощения и показывали даже новые работы. Чтобы как бы возвыситься, Пикассо брал сюжеты Брака и «писал под него» так, что выявить автора было невозможно. Пикассо доказывал тем самым превосходство в технике. Итак, Брак и Пикассо стали общаться ежедневно и очень тесно работать вместе, что, учитывая амбиции Пикассо, не вполне обычно.

Важно отметить, что Пикассо и Брак не подписывали картины. Цель похода, в который они отправились, была выше эгоизма и личного честолюбия. Пикассо и Брак были заняты поисками анонимной индивидуальности, и чтобы найти свое-

образе, они были готовы отказаться от собственных личностей (Мейлер Н., 2002). Нам кажется, что в этом «дуэте» Брак шел впереди, и Пикассо должен был с этим мириться.

По мнению Канвейлера, Пикассо и Брак независимо друг от друга пришли к кубизму. Канвейлер говорил, что художники подчиняются духу времени и вопреки своей воле работают сходным образом вдалеке и независимо друг от друга.

Возможно, это и так, но Брак был все же первым. Пикассо ничего не оставалось, как силой своего таланта развить направление и возглавить его. Пикассо редко был в близких отношениях с художниками. Почему он так потянулся к Браку? Пикассо несомненно обладал более изощренной техникой письма, имел известность и продавал работы дороже. В отличие от Брака Пикассо гениально почувствовал дух времени. Сравнивая кубизм Брака и Пикассо, Канвейлер писал, что искусство Брака было женственным, подобно робкому месяцу, рядом со спокойным величественным солнцем Пикассо. Канвейлер поддерживал их существование и кубизм, он являлся самым лучшим интерпретатором этого направления.

С нашей точки зрения, Пикассо ухватился за Брака как за новую любовницу, но в живописи. Они были в это времени альпинистами в одной связке и откровенно говорили о своем творчестве. Пикассо ревновал, что Брак открыл кубизм, и не любил это слово, при упоминании которого он уходил от собеседника.

Пикассо хотел творить по-новому, не следовать традициям. Он придерживался новых законов живописи, не доверяя своему глазу, если тот что-то видел. Только дух и воображение должно вести его. Пикассо раздражала даже своя виртуозная техника, он заставлял себя отказываться от гармонических линий, он разрушал гармонию.

В аналитическом кубизме (1909–1912 г.) главной была форма, цвет не должен был ей мешать. Поэтому они часто применяли зеленоватый или зеленовато-охристый цвета, которые многим казались безличными. Пикассо и Брак использовали

не колорит, а пространство, отдавали предпочтение не цвету, а форме. Ибо цвет был чем-то сиюминутным, личным, эмоциональным. Нельзя было исследовать новые законы формы и пространства и при этом использовать яркий колорит. Темно-синий цвет говорит о глубоких складках ландшафта, красный, подобно огню, притягивает глаз, желтый – ослепляет, ярко-зеленый открывает панораму (Мейлер Н., 2002).

В совместной работе Брак привнес в их творчество столько же новаций, как и сам Пикассо. В частности, кроме красок атрибутами для картин становятся различные материалы – картон, листовое железо и др. В 1912 г. Пикассо пишет «Воспоминание о Гавре», где неожиданно появляется цвет. Он вскоре поступается головокружительным проникновением в глубину ради того, чтобы порадовать глаз зрителя чувственным богатством своей палитры. Аполлинер назвал период кубизма с 1912 г. синтетическим.

[23]

Кубизм и тайны бытия

Благодаря Сезанну для Пикассо и Брака открылось, что ствол дерева может быть и человеческим торсом, а белая скатерть натюрморта может служить визуальным подобием заснеженной вершины. Перед их глазами открылся головокружительный смысл и суть бытия.

Пространство перестало быть пустотой, в которой можно было расположить предметы. Оно превратилось в силовое поле. Наблюдались не только деформация предметов, но и их превращение в другие предметы (Мейлер Н., 2002).

Пикассо, в отличие от Брака, пытался исследовать свет и время. И осуществил здесь прорыв – создает новый тип фигуры, от которого не откажется всю жизнь. Он изображает форму так, как будто его глаз совмещен с движущимся источником света вокруг фигуры. Художнику удается обогнуть грудь и живот, увидев одновременно спину и ягодицы. В нашей Все-

ленной пространство искривлено, и двигаясь по прямой, в принципе можно подойти сзади к отправной точке.

Пикассо показывает, как одни формы, освещаемые подвижным источником света (глаз), могут перетекать и превращаться в другие. Для Пикассо кубизм был связан с распадом, смертью и растворением. Это сознательное и бессознательное исследование смерти. Многие его полотна изображают разложившееся, распотрошенное тело. Кубистические картины зловещи. Пикассо добивается этого чаще, чем Брак. Холсты Пикассо выглядят так, словно он уверен в истинности того, что видит и пишет. В то время Брак все еще что-то ищет (Мейлер Н., 2002).

Вскоре у Пикассо, совершенно не понимавшего физику и математику, под влиянием популярных бесед с Прэнси возникли смутные представления о теории относительности А. Эйнштейна, а с книгой Анри Пуанкаре он даже не расстался! Нужно справедливо отметить, что впервые идеи теории относительности были в математической форме высказаны Пуанкаре. Но сложность представления была такова, что соратники Пуанкаре этого не поняли. В последующем А. Эйнштейн опубликовал статью о теории относительности, даже не сославшись на Пуанкаре. Что же мог найти в ней Пикассо? Скорее, зараженный идеей четвертого измерения, он просто бравировал книгой гениального математика. Кубизм практически совпал по времени с достижениями фундаментальных наук – теория относительности, открытие рентгена в медицине, фантастический прорыв в генетике и др. При этом люди, «почувствовавшие дух времени», поняли и приняли новые перспективы развития и видения мира.

Пикассо, вероятно неосознанно, использовал также и основные положения топологии (раздел математики). Упрощенно можно сказать, что, согласно принципу гомеоморфизма, совершенно разные формы, например бублик и чашка, считаются одной и той же сущностью или «одинаковыми». То есть из одной без разрывов и склеивания путем деформаций можно

получить другую. По сути этот подход в математике и приемы в творчестве Пикассо – одно и то же. Изображая деформацию формы и переход ее в другую форму, Пикассо показывает единство бытия и его развития, когда все в мире связано.

Макс Вебер в 1908 г., имевший с Пикассо беседы, так написал о нем. По отношению к пластическим формам четвертое измерение можно определить как осознание всякого могущественного чувства безмерности пространства во всех направлениях. Оно существует вне предметов и в них самих. Это пространство, что окутывает дерево, башню, гору и всякое плотное вещество, а также пустоты между предметами и объектом. Оно будоражит воображение и пробуждает чувство. Это огромность всего сущего.

Если в кубистической картине невозможно отличить пейзаж от дома, если и то и другое вызывают в памяти ассоциации с чем-то, – это и есть четвертое измерение. По нашему мнению, психические процессы в сознании, возникающие при рассматривании работ, и составляют четвертое измерение: «духовное» – «сознательное и бессознательное» измерение.

Нужно отметить, что Пикассо скептически и даже негативно относился к попыткам осмысления его творчества с научных позиций. Пикассо не обладал такой широтой мышления, которая позволила бы ему делать глобальные обобщения. По воспоминаниям Ф. Жило, он чаще всего в дискуссиях использовал высказывания, услышанные от своих друзей – Аполлинера, Канвейлера и др. Естественно, он смутно представлял достижения и перспективы научно-технического развития и прорывов в естествознании. Но Пикассо удалось главное – он почувствовал дух времени и гениально выразил его сознательно и бессознательно на холсте.

[24]

Ожившие формы

Художник вдыхает в картины мир образов, видений, чудес. Он, подобно Высшему Творцу, пытается создать свой мир. Он,

играя и страдая, творит сказку, чтобы зритель окунулся в нее и получил информацию о других мирах.

Для меня всегда были интересны сложные формы, исполненные в графической манере, но в технике масляной живописи. Я увлекалась изображением сухих трав и цветов, где глаз мог бы подолгу наслаждаться сложными ритмами пересечений, уходить в изысканный мир орнаментальной графики. Постепенно, через раздумья, анализ всего виденного, прочитанного, пережитого стали появляться интересные идеи, которые порождали затем последующие, открывая мой собственный путь в искусстве. Рисуя, я заинтересовалась изображением мятой бумаги. Сначала это был элемент натюрморта, затем мне захотелось изобразить бумагу как образ, вдохнув в нее жизнь посредством очертания лица или фигуры. Последующим этапом стало создание из бумаги, пакетов или фольги скульптурных произведений. Мне хочется продлить жизнь хрупкого, недолговечного материала в живописи. В своих работах мне интересно сочетать скульптурный объем, графический ритм тональных пятен, живописность полутонов. Все внешние формальные разработки я подчиняю главному – выражению духа. Внутренний мир и внутренняя красота не видимы глазу, но видимы и ощущаемы душой – без них картина пуста.

«Спас в силах»

Основная идея произведения «Спас в силах» – показать процесс сотворения Мира. Зарождающийся Мир изображен в виде величия света – раскрытой, светящейся в темноте формы. Процесс создания подчеркивается фигурой Творца в центре, от которого исходит свет, раздвигающий тьму.

Исходящие из центра светящиеся линии дают впечатление возникновения пространства – бытия и времени. Источник – Творец, от которого происходит все движение и все начинается от него. Фигуру Христа, находящегося в центре, легко увидеть при рассмотрении картины, что объясняет близость Бога к нам,

его постоянное присутствие рядом. Светящаяся форма – это сверхзвезда, возникшая в день рождения младенца Иисуса.

В складках светящейся формы можно увидеть гармонию бытия. Сочетание света и тени подчеркивает сложность мира и непредсказуемость судьбы. Однако Создатель объединяет все вокруг себя и дает нам шанс достойно пройти по жизни.

«Рождение»

Идея создать картину «Рождение» пришла ко мне в пасхальные праздники, когда я разворачивала фольгу пасхального яйца. Раскрытая упаковка несла в себе отпечаток яйца как символа зарождения новой жизни. Эта форма в центре картины дает ассоциации с фигурой человека и вносит эмоциональный толчок из центра, из которого расходятся золотые лучи, образованные мятой упаковкой. Золотой цвет подчеркивает оптимистическое настроение в картине. Фольга сверкает еще ярче на фоне контрастных вертикальных складок по бокам картины. Эти полосы имеют двойное значение. Первое – зарождение жизни и света, отодвигающих тьму. Второе значение – складки задают вертикаль, которая создает ощущение движения вверх. Расположение светотеней на картине дает толчок для осознания появляющейся формы в виде очертаний человека и времени этого события за счет стрелок циферблата часов в центре. Образ часов ощущается скольжением луча от центра к периферии и подчеркивает возникновение и движение времени. Тени образованы так, что читается время рождения – семь часов. В целом золотой цвет картины на черном фоне показывает появление жизни и движение жизни и света. В разнообразии золотых складок и их ритме можно увидеть различные возможности развития родившегося человека.

Натюрморт с зеркальной формой. 2012, 30 × 40 см, к. м.

Гармония возвышенных устремлений.

На столе лежит картина, окаймленная черной рамкой. Почти ровные горизонтальные и вертикальные линии дают

ощущение покоя и стабильности. В то же время блестящая форма повернута чуть в глубину, что показывает движение, а отраженные линии дают протяженность вверх, стремясь к форме пирамиды. Отраженная в зеркальном предмете картина как бы переходит в другое пространство, движется вверх. Натюрморт соединяет в себе несоединимое: полный покой и одновременно движение.

Натюрморт с зеркальной формой – 2. 2012, 40 × 50 см, х. м.

Черное паспарту на светлом столе предполагает покой в состоянии парения. Диагональное положение стоящей блестящей формы, показывающее легкое движение в глубину, моментально уравнивается ровными горизонтальными и вертикальными линиями. Таким образом, незаметное устремление вверх полностью сбалансировано отражениями, идущими вниз, что и создает состояние гармонии.

Лик. 2012, 24 × 30 см, к. м.

Лик нейтрален, он несет в себе черты земного и небесного. Это человеческий образ, отраженный в небе. Горизонтальные линии предполагают движение потоков и дают ощущение образа, отделенного чем-то от нас. Кто это – человек или небесное видение – отгадать невозможно, потому что портрет являет собой подсознание, наши мысли, спрятанные в глубине нас.

Заключение

В предлагаемой читателю книге авторы представили свое видение проблемы сознательного и бессознательного в живописи с позиций художника и ученого, занимающегося вопросами психологии и «психосоматики» в своей практической врачебной деятельности. К сожалению, объем монографии не позволяет провести подробный анализ многих интересных направлений психологии, связанных, прежде всего, с психосемантикой цвета, психогерменевтики, а также подробно рассмотреть некоторые спорные подходы к изучению бессознательного в изобразительном искусстве.

Наша задача состояла в использовании психоанализа как метода, диагностики неразрешенных конфликтов в «душе художника» и способов их отражения на холсте. Несомненно, что во многих случаях анализ приобретает субъективный характер. В частности, мы применяли методы психоанализа и интерпретацию полученных результатов в «несколько свободной», далеко стоящей от традиционной методики Фрейда, хотя и использовали предложенную им концепцию выявления проекции, вытеснения конфликтов художника в его творчестве. В отсутствие контактов с художником мы применяли биографический метод анализа личности Пикассо. Вне всякого сомнения, это наложило большие ограничения на надежность заключений. Но, к великому сожалению, других возможностей к изучению бессознательного к творчестве Пикассо уже не существует. Авторы не использовали попытки анализа полотен художника с позиций символизма, а также предложенных Р. Арнхеймом методов психологической диагностики построения картины. Мы пытались оставаться в рамках биографического метода исследования и не применяли попыток

слишком «легковесных» и малонадежных, а порой и просто ненаучных интерпретаций. Это относится как к символизму, предложенному Фрейдом, так и к концепции общественного бессознательного Юнга. Художник Н.Л. Цикулина наряду со своим видением творческого процесса показала роль бессознательного в написании своих произведений с использованием метода «активного воображения». Мы надеемся, что после ознакомления с нашим видением проблемы сознательного и бессознательного в живописи у читателя возникнут вопросы и критические замечания, поскольку только через дискуссию рождаются новые представления и разрабатываются оригинальные научные направления.

*Цикулина Н.Л. (Курига), Цикулин А.Е. 2015,
г. Эссен, ФРГ, г. Тверь, Россия*

Литература

Автономова Н.С. Бессознательное // Новая философская энциклопедия. В 4 т. / Под ред. В.С. Степина. – М.: Мысль, 2000. – Т. 1. – 723 с. ISBN 978-5-244-00961-3.

Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие / Пер с англ. В.Н. Самохина / Общ. ред. В.П. Шестакова. – М.: Архитектура, 2012. – 392 с. ISBN 978-5-9647-0119-4.

Базыма Б.А. Цвет и психика. – Харьков: Изд. ХДАК, 2001. – 172 с. ISBN 966-7352-37-4.

Бардин К.В. Развитие цветоразличения в онтогенезе человека // В сб. Сенсорные и сенсомоторные процессы / Ред. Б.Ф. Ломов. – М.: Педагогика, 1972. – С. 244–264.

Батов В.И. Сальвадор Дали изнутри и снаружи. Опыт психогерменевтики и психоанализа рисунка. – Калуга: Эйдос, 2013. – 114 с.

Белоногова Е.В. Индивидуальные стратегии восприятия живописи. Дисс. ... канд. психол. наук. – М., 2004. – 172 с.

Бердяев Н.А. Пикассо // Кризис искусства (Репринтное издание). – М.: Интерпринт, 1990. – С. 29–36.

Березин Ф.Б., Мирошников М.П., Соколова Е.Д. Методика многостороннего исследования личности (Структура, основы интерпретации, некоторые области применения). – 3-е изд., пер. и доп. – М.: Консультант плюс–новые технологии, 2011. – 320 с. ISBN 978-5-9903210-1-4.

Борисов А.Н., Крумберг О.А., Федоров И.П. Принятие решений на основе нечетких моделей. Примеры использования. – Рига: Зинатне, 1990. – 184 с.

Булгаков С.Н. Сочинения в двух томах. Том 2. Избранные статьи. Труп красоты (По поводу картин Пикассо). – М.: Наука, 1993. – С. 527–545. ISBN 5-85133-005-8.

Венгер А.Л. Психологические рисуночные тесты: Иллюстрированное руководство. – М.: ВЛАДОС-Пресс, 2003. – 160 с.: ил. – Психология для всех. ISBN 5-305-00058-0.

Волков Н.Н. Цвет в живописи. – 2-е изд. – М.: Искусство, 1985. – 321 с.

Волков Н.Н. Композиция в живописи. – М.: Искусство, 1977. – 263 с.

Волошинов А.В. Математика и искусство. – М.: Просвещение, 1992. – 335 с. ISBN 5-09-002705-6.

Волошинов А.В., Фирстов В.В. Концепция барицентра и компьютерная колориметрия живописных образов // Математика. Компьютер. Образование. Сб. Тр. XII международной конференции / Ред. Г.Ю. Разниченко. – Ижевск, 2005. – Т. 2. – С. 502–511.

Волошинов А.В., Фирстов В.В. Концепция колориметрического барицентра и некоторые структурные закономерности цветового пространства живописи // Вестник саратовского государственного технического университета. Науч. тех. журнал. – Саратов: СГТУ, 2006. – № 2 (13). – Вып. 2. – С. 150–160. ISBN 5-7433-1694-5.

Ворсобин В.Н., Жидкин В.Н. Изучение цвета при переживании положительных и отрицательных эмоций дошкольниками // Вопросы психологии. – 1980. – № 3. – С. 121–124.

Гартман Э. Сущность мирового процесса, или Философия бессознательного / Пер. с нем. А.А. Козлов. – 2-е изд. – Красанд, 2010. – 321 с. ISBN 978-5-396-00251-7.

Геллерштейн С. Бессознательное // Философская энциклопедия в 5 томах / Под ред. Ф.К. Константинова. – М.: Советская энциклопедия, 1960. – Т. 1 – С. 159–161.

Гуревич П.С. Бессознательное // Философия: Энциклопедический словарь / Под ред. А.А. Ивина. – М.: Гардарики, 2004. – С. 94–96. ISBN 5-8297-0050-6.

Дашков И.М., Устинович Е.А. Экспериментальные исследования валидности шкалы субъективного предпочтения цвета (тест Люшера) // Диагностика психического состояния в норме и патологии. – Л., 1980. – С. 115–126.

Дмитриева Н.А. Тема добра и зла в творчестве Пикассо // Пикассо и окрестности: Сборник статей / Отв. ред. М.А. Бусев. – Прогресс–Традиция, 2006. – С. 15–24. ISBN 5-89826-241-5.

Дмитриева Н.А. Пикассо. – М.: Наука, 1971. – 127 с.

Жидель А. Пикассо / Пер. с фр. Л.Ф. Матяш. – М.: Молодая гвардия, 2007. – 374 с. ISBN 978-5-235-03022-0.

Жило Ф., Лейк К. Моя жизнь с Пикассо / Пер. с англ. Д. Вознякевич. – М.: Олма Пресс, 2001. – 350 с.

Зайцев В.П., Айвазян Т.А., Таравкова И.А. и др. Изучение диагностических возможностей цветового теста у больных сердечно-сосудистыми заболеваниями // Психологический журнал. – 1989. – № 3. – С. 106–110.

Зорин Н.А. Кризис клинической психиатрии: истоки и попытки преодоления // *Философские науки*. – 1989. – № 8. – С. 42–52.

Зорин Н.А. Скромное обаяние психоанализа // *Независимый психиатрический журнал*. – 1996. – № III. – С. 66–71.

Зорин Н.А. Что такое клиническая реальность и как ее понимают отечественные психиатры // *Логос*. Философско-литературный журнал. – 1998. – № 1. – С. 321–331.

Ильин И. Путь к очевидности. – М.: АСТ, Хранитель, 2007. – 221 с. ISBN 978-5-17-042789-5.

Ильичев Л.П и др. Бессознательное // *Философский энциклопедический словарь* / Гл. ред. Л.П. Ильичев, П.Н. Федосеев, С.М. Ковалев, В.Г. Панов. – М.: Советская энциклопедия, 1983. – С. 52–53.

Кандинский В. Точка и линия на плоскости. – СПб.: Азбука-классика, 2005. – 240 с. ISBN 5-352-00717-0.

Кандинский В.В. О духовном в искусстве. Живопись // *Книга по требованию*. – М.: Архимед, 1992. – 109 с. ISBN 978-5-458-44656-3.

Крушельницкая О.Б., Панасюк А.С. Личность художника как фактор восприятия его произведений // *Социальная психология и общество*. – 2012. – № 3. – С. 72–88.

Коротченко Е.А. Психосемантический анализ коммуникативного воздействия живописи. Дисс. ... канд. психол. наук. – М., 2010. – 210 с.

Леонардо да Винчи. Суждения о науке и искусстве / Пер. с ит. А.А. Губер, В.П. Зубов / Под ред. А.К. Дживелегова. – СПб.: Азбука – Классика, 2006. – 224 с. ISBN 5-91181-046-8.

Леонтьев Д.А. Тематический апперцептивный тест. – 2-е изд. – М.: Смысл, 2000. – 254 с. ISBN 5-89357-087-1.

Люшер М. Цветовой тест Люшера. – М.: АСТ, 2005. – 192 с. ISBN 5-17-030021-2.

Малевич К. Черный квадрат. – СПб.: Азбука-классика, 2008. – 288 с. ISBN 978-5-91181-872-2.

Мейлер Н. Пикассо. Портрет художника в юности / Пер. с англ. К. Сошинская. – М.: ЭКСМО, 2002. – 399 с. ISBN 5-699-01142-0.

Месяц С.В. Иоганн Вольфганг Гете и его учение о цвете. – М.: Кругъ, 2012. – 464 с. ISBN 978-5-7396-0250-3.

Осгуд Ч., Суси Дж., Танненбаум П. Приложение методики семантического дифференциала к исследованиям по эстетике и смежным проблемам // *Семиотика и искусствометрия*. Сб. статей. – М.: Мир, 1972. – С. 278–297.

Паттерсон С., Уоткинс Э. Теории психотерапии. – 5-е изд. – СПб.: Питер, 2003. – 543 с. ISBN 0-673-99103-2.

Пенроуз Р. Пикассо / Пер. с англ. Е.Н. Логинова. – М.: Мол. гвардия, 1999. – 266 с. ISBN 5-235-02275-0.

Петренко В.Ф., Коротченко Е.А. Пейзаж души. Психосемантическое исследование восприятия живописи // Журнал Экспериментальная психология. – 2008. – № 1. – С. 84–101.

Петренко В.Ф., Кучеренко В.В. Взаимосвязь эмоций и цвета // Вестник МГУ. Серия 14. «Психология». – 1988. – № 3. – С. 70–82.

Пикассо М. Дедушка / Пер. с фр. Д. Савосина. – М.: Текст, 2006. – 173 с. ISBN 5-7516-0533-0.

Пузырей А.А. «Герника» Пикассо: опыт психологического анализа // Психология. Психотехника. Психогогика. – М.: Смысл, 2005. – С. 34–55.

Райгородский Д.Я. Практическая психодиагностика. Методики и тесты. Учебное пособие. – Самара: Бахрах-М, 2001. – 672 с. ISBN 5-89570-005-5.

Родионова Н.В. Семантический дифференциал (обзор литературы) // Социология 4М. – 1996. – № 7. – С. 175–200.

Рохас К. Мифический и магический мир Пикассо / Пер. с исп. Н. Матяш. – М.: Республика, 1999. – 271 с. – В прил.: из книги Брассая «Встречи с Пикассо». ISBN 5-250-02717-2.

Самохвалов В.П. Психиатрическая герменевтика: обоснование направления // Таврический журнал психиатрии. – 2002. – № 3 (20). – С. 4–11.

Собкин В.С., Адамчук Д.В. Особенности восприятия живописи Пикассо: опыт психосемантического исследования // Социология образования. Труды по социологии образования / Под ред. В.С. Собкина. – М.: Институт социологии образования РАО, 2012. – Т. 1. – Вып. 28. – С. 257–284.

Стародынова С.М. Восприятие портретной живописи как средство формирования представлений о человеке. Дисс. ... канд. психол. наук. – Минск, 2000. – 140 с.

Стайн Г. Автобиография Элис Б. Токлас. Пикассо. Лекции в Америке / Пер. с англ. А. Иванова, Н. Малыгина, В. Михайлин, сост. Е. Петровская. – М.: Б.С.Г.-ПРЕСС, 2001. – С. 343–390. ISBN 5-93381-048-7 с.

Фирстов В.В. Концепция колориметрического барицентра в исследовании гармонии живописи. Дисс. ... канд. культурологии. – Саратов, 2006. – 137 с.

Фоменко А.Т., Фукс Д.В. Курс гомотопической топологии. – М.: Ленанд, 2014. – 512 с. Серия классические учебники МГУ. ISBN 978-5-9710-0749-4.

Фрейд З. Введение в психоанализ / Пер. с нем. Г.В. Барышникова. – М.: АСТ: АСТ МОСКВА, 2008. – 633 с. ISBN 978-5-17-045565-2.

Фрилинг Г., Ауэр К. Человек, цвет, пространство / Сокр. пер. с нем. О.В. Гавалов. – М., 1973. – 117 с.

Фрит К. Мозг и душа. Как нервная деятельность формирует наш внутренний мир / Пер. с англ. П. Петров. – М.: Астрель-Corpus, 2010. – 336 с. ISBN 978-5-271-28988-0.

Цикулин А.Е. Взаимоотношения врача и больного в процессе длительного лечения гипертонической болезни в амбулаторных условиях // Кардиология. – 1988. – № 3. – С. 27–30.

Цикулин А.Е. «Внутренняя картина заболевания» у лиц с пограничной артериальной гипертензией и больных гипертонической болезнью // Кардиология. – 1988. – № 8. – С. 27–29.

Цикулина Н. (Курига). Спиритуализм в живописи. – Гельзенкирхен, 2009. – 46 с. ISBN 978-3-00-029470-9.

Цикулина Н. (Курига). Дух времени и искусство. – Тверь: Триада, 2012. – 144 с. ISBN 978-5-94789-505-6.

Шавалиева Г.Т. Возрастные особенности психических состояний школьников при восприятии моноцветов и художественных образов. Дисс. ... канд. психол. наук. – Казань, 2003. – 203 с.

Штовба С.Д. Введение в теорию нечетких множеств и нечеткую логику. – Винница: Универсум-Винница, 2001. – 756 с.

Эткинд А.М. Цветовой тест отношений // Общая психодиагностика / Ред. А.А. Бодалев, В.В. Столин. – М.: МГУ, 1987. – С. 221–227.

Юнг К.Г. Дух в человеке, искусстве и литературе / Пер. с нем. В.А. Поликарпова. – Мн.: Харвест, 2003. – 384 с. ISBN 985-13-1308-4.

Юнг К.Г. Пабло Пикассо // Юнг К.Г. Дух в человеке, искусстве и литературе / Пер. с нем. В.А. Поликарпова. – Мн.: Харвест, 2003. – С. 146–152.

Яньшин П.В. Введение в психосемантику цвета: Учеб.-мет. пос. – Самара: СамГПУ, 2001. – 269 с. ISBN 5-8428-0269-4.

Berggruen Heinz Hauptweg und Nebenwege. Erinnerungen eines Kunstsammlers. Fischer Taschenbuch Verlag, 10. – Auflage, Januar 2012. – 261 s. ISBN 978-3-596-13853-1.

Brassai Gespräche mit Picasso / Deutsch von Edmond Lutrand, Rowolt. – 1988. – 199 s. ISBN 3-499-15593-1.

Burnham R.W., Hanes R.M., Bartleson C.J. Color: A guide to basic facts and concepts. – N.Y., 1963. – 249 p.

Clemenz-Kirsch Gertraude Die Frauen von Picasso, Edition Ebersbach, 1. Auflage. 2012. – 144 s. ISBN 978-3-86915-062-8.

Gilot Françoise, Lake Carlton Leben mit Picasso / Aus dem Amerikanischen von Anne-Ruth Strauß Diogenes Verlag AG Zürich, 1987. – 352 s. ISBN 978-3-257-21584-7.

Hecker H-U., Steveling A., Peuker E.T., Kastner J. Lehrbuch und Repetitorium Akupunktur mit TCM-Modulen, Hippokrates Verlag in Stuttgart. – 2002. – Vol. 2. Auflag. – 648 s. ISBN 3-8304-5217-9.

Keel D. Picasso über Kunst /Aus Gesprächen zwischen Picasso und seinen Freunden. Diogenes Verlag AG Zürich. – 2011. – 118 s. ISBN 978-3-257-21674-5.

Lord James Picasso und Dora Maar /Aus Amerikanischen übersetzt von Astrid von dem Borne und Irmengard Gabler, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main. – 1998. – 414 s. ISBN 3-596-13798-5.

Olivier Fernande Picasso und seine Freunde / Erinnerungen aus den Jahren 1905–1913 / Aus dem Französischen von Gertrud Droz-Rüegg. Diogenes. Verlag AG Zürich. – 1982. – 168 s. ISBN 978-3-257-21748-3.

Osgood C.E. The nature and measurement of meaning // Psychological Bulletin. – 1952. – Vol. 49. – № 3. – P. 197–237.

Osgood C.E., Suci G.J., Tannenbaum P.H. The Measurement of Meaning. University of Illinois Press. – 1957. – 342 p. (косв. ссылка).

Sabartes Jaime Picasso. Gespräche und Erinnerungen / Aus dem Spanischen von Oswald von Nostitz. Frankfurt am Main: Luchterhand. – Literaturverl., 1990. – 249 s. ISBN 3-630-61874-X.

Vollard Ambroise Erinnerungen eines Kunsthändler Aus dem Französischen von Margaretha Freifrau von Reischach-Scheffel Diogenes Verlag AG Zürich. – 2009. – 382 s. ISBN 978-3-257-21749-0.

Wildmeier-Picasso Olivier. Porträt der Familie / Übersetzung: Nikolaus G. Schneider, Egbert Baque, Claudia Steinitz, Pestel Verlag. – München–Berlin–London–New-York, 2003. – 336 s. ISBN 3-7913-2962-6.

Содержание

Рациональное и иррациональное в науке и искусстве	3
Введение	11
Глава 1. Художник и творческий процесс.....	16
Художник.....	16
Творческий процесс	24
Художественная необходимость и творческая свобода.....	36
Творчество как путь самопознания и саморазвития	40
Искусство должно быть гуманным.....	42
О рациональном и иррациональном в живописи	43
О зрителе и процессе восприятия картины	48
Глава 2. Научное знание и изобразительное искусство.....	52
Основные подходы к анализу сознательного и бессознательного в изобразительном искусстве	52
Художественно-эмпирический подход.....	53
Основные сведения о цвете	53
Художники о цвете в живописи.....	59
Художники о композиции	71
Психологический подход.....	76
Психология цвета.....	76
Психология композиции и ее элементов в живописи	82

Н.Н. Волков и Р. Арнхейм – различные и общие взгляды	91
Анализ картины Сезанна «Мадам Сезанн в желтом кресле» – мнение художника, психолога и ученого	96
Обобщенное мнение Н.Н. Волкова об анализе живописи психологами	102
Научные исследования и математические методы анализа в изобразительном искусстве (математический подход).....	104
Научные подходы к изучению цвета.....	105
Концепция барицентра и колориметрия живописного образа	114
Психосемантика цвета	119
Внутренний мир художника и его выражение в произведении	125
Особенности восприятия живописи зрителем.....	128
Искусство и наука.....	136
Развитие новых технологий и искусство.....	139
Психоаналитический подход.....	141
Изобразительное искусство и основные проблемы его изучения	147
Глава 3. Сознательное в живописи	151
Выдающиеся художники о живописи и творчестве.....	151
Леонардо да Винчи.....	152
Пабло Пикассо	155
Василий Кандинский.....	157

Глава 4. Бессознательное в живописи	163
Бессознательное. Общие сведения	163
Бессознательное и живопись.....	165
Психологический портрет Пикассо и его творчество.....	168
Пикассо и другое видение эпохи.....	172
Пикассо как выразитель кризиса искусства.....	175
Психоанализ творчества Пикассо	179
Комплексы, суеверия и страхи у Пикассо	181
Комплекс вины перед отцом.....	181
Комплекс Телемаха.....	184
Комплекс вины перед женщинами – «Богини и подстилки».....	185
Мать и Пикассо	187
Комплекс «Жорж Брак»	188
Способы защиты от «демонических сил».....	189
Вытеснение пугающих сновидений	190
Сознательное и бессознательное в «Гернике».....	193
К.Г. Юнг о творчестве Пикассо и его психическом состоянии.....	199
Глава 5. Дух времени и Пикассо.....	203
Гениальный выразитель духа времени и «жути бытия».....	206
Глава 6. Активное воображение и бессознательное в формах.....	214
Спиритуальные формы	214

Основные принципы создания спиритуальных форм	218
Отражение сознательного и бессознательного в формах	226
Добро и зло и их отражение в формах	229
Конструктивные формы как духовный портрет	231
Философия натюрмортов с геометрической формой.....	233
Приложения и комментарии	236
Заключение	309
Литература.....	311

ООО «Издательство «Триада». ИД № 06059 от 16.10.01 г.
170034, г. Тверь, пр. Чайковского, 9, оф. 504, тел./факс: (4822) 42-90-22, 35-41-30
E-mail: triadatver@yandex.ru <http://www.triada.tver.ru>

Подписано к печати 19.08.15. Формат 62×94 1/16, обрезной.
Бумага офсетная. Гарнитура Times New Roman.
Печать офсетная. Усл. печ. л. 20. Тираж 500 экз.

Отпечатано в ООО «Тверская фабрика печати».
170006, г. Тверь, Беляковский пер., 46

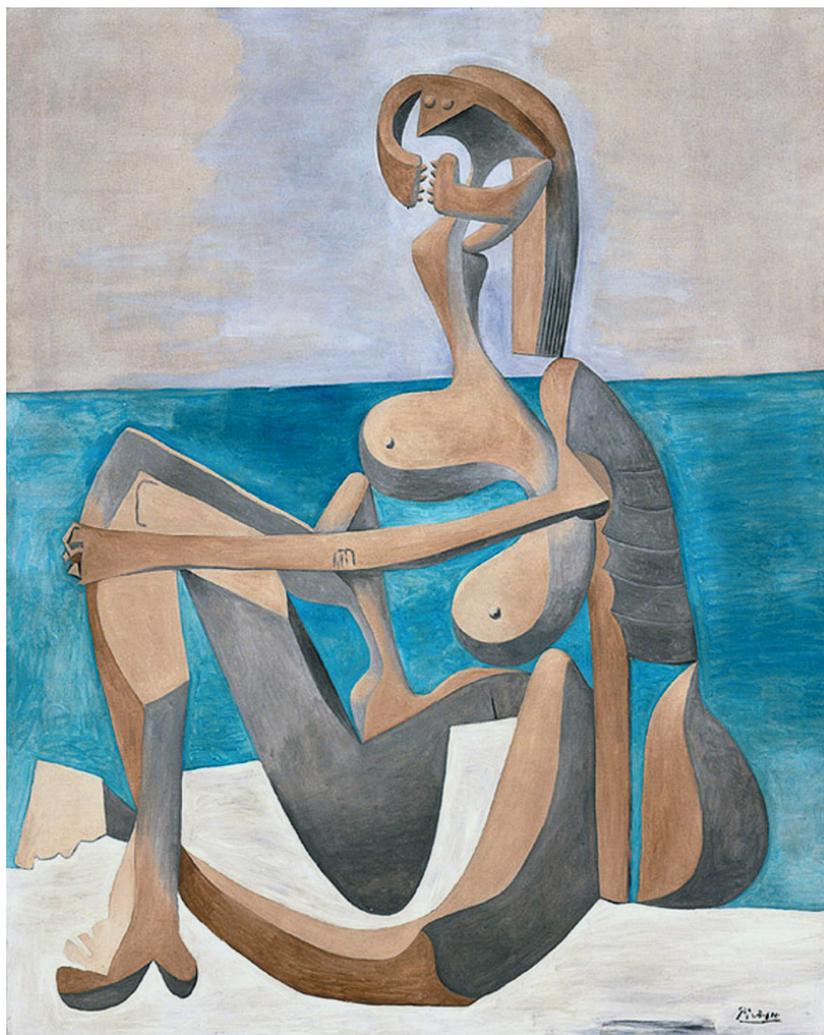
Иллюстрации



Пабло Пикассо. Череп и книга. 1946 г. Частная коллекция



Пабло Пикассо. Портрет Ольги Хохловой в кресле. 1917 г.
Париж. Музей Пикассо



Пабло Пикассо. Женщина на берегу моря. 1929 г. Нью-Йорк. Музей современного искусства



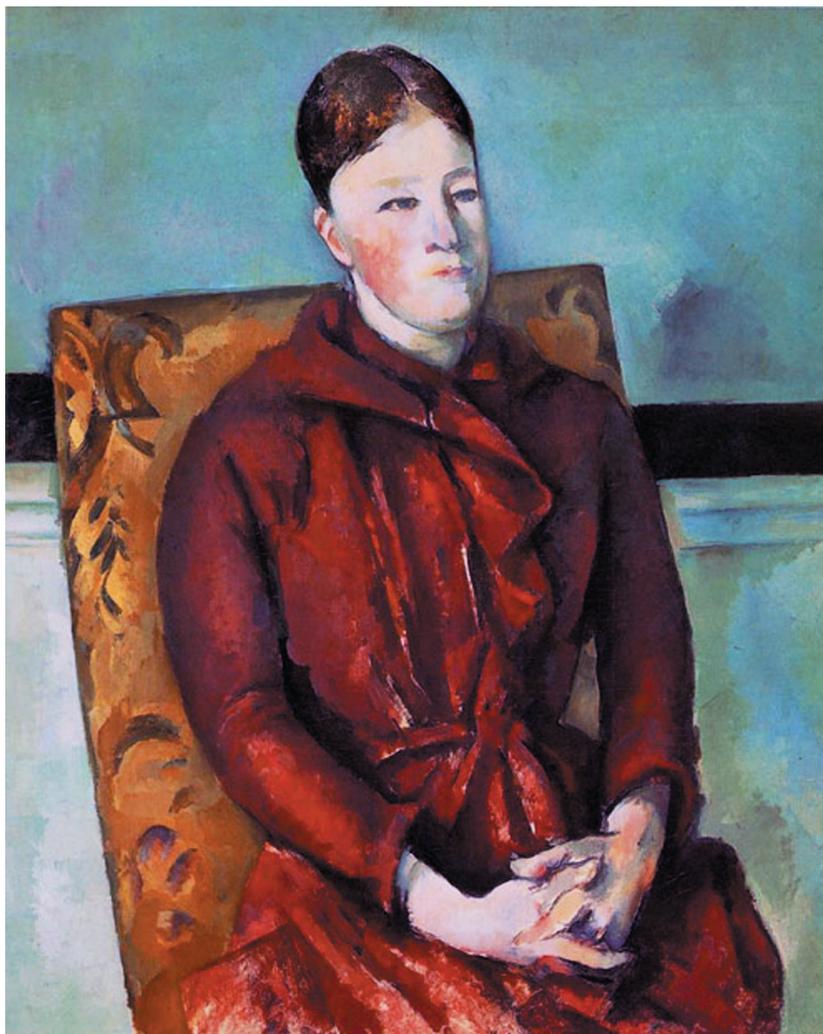
Пабло Пикассо. Женщины, бегущие по пляжу. 1922 г. Париж. Музей Пикассо



Пабло Пикассо. Человек в шляпе. (Портрет Брака). 1909 г. Частная коллекция



Пабло Пикассо. Герника (Фрагмент). 1937 г. Мадрид. Национальный Центр искусств королевы Софии



Поль Сезанн. Мадам Сезанн в желтом кресле. 1888–1890 г. Частная коллекция



Надежда Цикулина. Спас в силах. 2007 г.



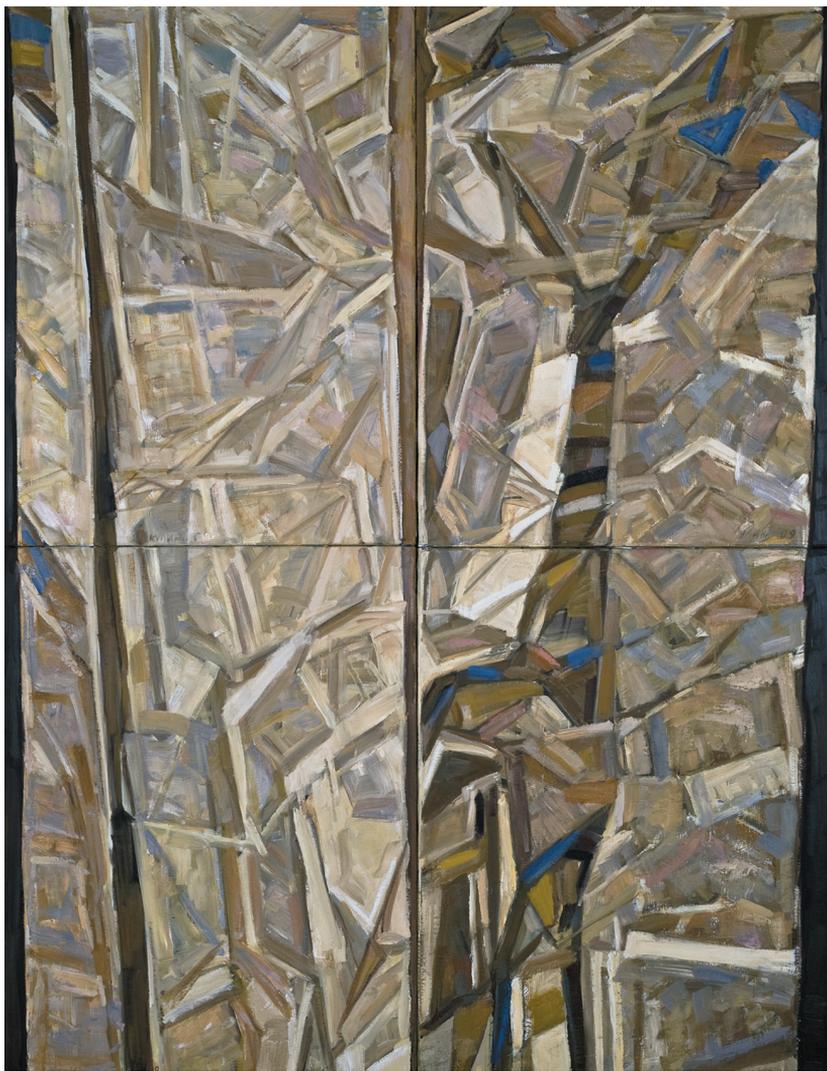
Надежда Цикулина. Рождение. 2008 г.



Надежда Цикулина. Натюрморт с зеркальной формой. 2012 г.



Надежда Цикулина. Автопортрет «Конструкция». 2010 г.



Надежда Цикулина. Художник и Муза. 2009 г.



Надежда Цикулина. Натюрморт с зеркальной формой-2. 2012 г.
Частная коллекция



Надежда Цикулина. «Ли́к». 2012 г. Частная коллекция

Видишь ли, пока что все здесь инстинктивно. Теперь я должен добавить что-то вырывающееся за эти пределы, нечто гораздо более дерзкое. Проблема в том, как расшевелить это исходное построение. Как, не разрушая полностью, сделать его более потрясающим? Как сделать его неповторимым – не просто новым, а кровоточащим, ранящим чувство. Знаешь, для меня живопись – драматическое действие, и по ходу его действительность оказывается расколотой. Оно преобладает над всеми прочими соображениями. Чисто пластический акт для меня вторичен. Главное – драма этого пластического акта, миг, когда вселенная выворачивается наизнанку и рушится.

П. Пикассо



9 785947 1896916