



Университетское
Образование

В. Н. Никитин

АРТ-ТЕРАПИЯ



УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ

COGITO
CENTRE

Владимир Николаевич Никитин
Арт-терапия. Учебное пособие
Серия «Университетское
психологическое образование»

*http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=9363903
Арт-терапия: Учебное пособие: Когито-Центр; Москва; 2014
ISBN 978-5-89353-423-8*

Аннотация

В книге систематизирован материал по теории и практике арт-терапии. Представлено методическое обеспечение основных направлений арт-терапевтической деятельности. Особое внимание уделено исследованию онтологии художественного творчества, пониманию его генезиса и содержания, которые определяют эффективность проведения арт-терапевтической работы. Рекомендовано для студентов, аспирантов, докторантов, научных сотрудников психологической, педагогической и социальной специализации, а также для всех читателей, интересующихся вопросами терапии искусством.

Содержание

Предисловие	6
Часть I. Методология арт-терапии	12
Глава 1. Философия искусства	12
1. Сущность искусства	12
2. Искусство как объективная реальность	26
Глава 2. Психология искусства	52
1. Психология визуального восприятия	52
Конец ознакомительного фрагмента.	77

В. Н. Никитин

Арт-терапия

Учебное пособие

* * *

Рекомендовано в качестве учебного пособия для студентов, аспирантов и докторантов высших учебных заведений, обучающихся по специальности практическая психология, психологическое консультирование, психотерапия, социальная и специальная педагогика, педагогика искусства, социальная работа:

Кафедрой социальной педагогики и социальной работы Софийского университета «Св. Климента Охридского». *Рецензия проф. К. Сапунджиевой* (София, Болгария);

Советом факультета науки здоровья и социального развития Сегедского университета. *Рецензия Dr M. Barnai, K. Bársonyné Kis* (Сегед, Венгрия);

Советом факультета изучения социального благополучия и недуга Шауляйского университета. *Рецензии Prof. I. Baranauskene, Prof. L. Radzevičienė* (Шауляй, Литва);

Научным советом факультета практической психологии Института психологии и педагогики. *Рецензия доц.*

Н. Э. Матвеевой (Москва, Россия).

© Когито-Центр, 2014

Предисловие

Современное состояние общества свидетельствует о глубокой трансформации представлений личности, тотального изменения ее социальных установок и системы ценностных ориентаций, отражающих, скорее, критическое, чем добродушное отношение к действительности. Традиционные взгляды на место и роль индивидуальности в обществе замещаются либеральными идеями о праве личности на свободу выражения, о возможности сосуществования в едином пространстве противоречащих друг другу форм мировоззрения. Все это говорит о креативной, эксцентричной природе человека, о его филогенетически закрепленной потребности в совершенствовании форм своего существования. Данная тенденция в смене идеологических парадигм и стратегий поведения указывает на стремление современного *homo sapiens* к самоопределению в условиях разваливающихся моделей общества, к нахождению иных смыслов во вновь складывающихся социальных отношениях.

Очевидно, что выжить в ситуации неопределенности, непредсказуемости, риска может только личность спонтанная, творческая. Именно об этом в свое время писал основатель психодрамы Дж. Морено. По-видимому, современная психотерапия, опережая и предугадывая скрытые настроения в обществе, отражает имманентную потребность чело-

века в формировании и совершенствованию способности к спонтанному креативному действию, обеспечивающей возможность выживания в ситуации экологического, социального и личностного кризиса. Данные обстоятельства и определили бурное развитие в последнее время во всех областях общественной жизни практики терапии искусством (арт-терапии), до сих пор не подкрепленной научно обоснованной методологической базой.

Для понимания феномена искусства и его характера воздействия на психику человека необходимо эмпирическое исследование и аналитическое описание *сущностных сторон художественного образа*. На смену узко профильным представлениям о моделях и техниках арт-терапии приходит понимание необходимости выявления и изучения законов и принципов построения арт-терапевтического процесса с опорой на знание механизмов формирования предмета творчества. В связи со сказанным, в представляемом учебном пособии осуществляется системный анализ онтологических и феноменологических аспектов теории арт-терапии в рамках *онтосинергетического подхода*, разработанного автором на основе теоретических и эмпирических исследований влияния искусства на человека.

Следует отметить, что описание теории психологии искусства и анализ эмпирического исследования природы творчества, методологии формирования художественных и музыкальных способностей представлены в трудах выдающихся

ся российских психологов: Л. С. Выготского, В. П. Зинченко, А. Н. Леонтьева, В. С. Мухиной, С. Я. Рубинштейна, Б. М. Теплова, Б. Д. Эльконина и др. Существенную роль в методологию арт-терапии, в создание и интерпретацию моделей арт-терапевтической практики внесли зарубежные специалисты: Р. Арнхейм, К. Бах, К. Берк, Ф. Биррен, Д. Винникот, К. Кох, Э. Крис, М. Милнер, Дж. Морено, Я. Морено, М. Наумбург, П. Ренер, А. Сторр, З. Фрейд, А. Фрейд, П. Цанев, А. Эппли, А. Эренцвейг, К. Юнг, Я. Якоби и др.

Современные научно-философские представления о принципах, техниках и моделях арт-терапевтической работы представлены в трудах отечественных ученых: М. Е. Бурно, И. В. Вачкова, А. Л. Гройсмана, Н. Б. Долгополова, А. И. Копытина, Л. Д. Лебедевой, Г. М. Назлояна, В. Н. Никитина, Н. Н. Николаенко, В. И. Петрушина, О. Ф. Потемкиной, Ю. Шевченко и др.

Для российской школы психологии, как это можно видеть на примере классической работы Льва Семеновича Выготского «Психология искусства», характерен *культурно-исторический подход* в изучении эстетических аспектов искусства, в исследовании характера влияния художественного образа и самого процесса творчества на эмоционально-чувственное состояние воспринимающего субъекта. «Всякое произведение искусства естественно рассматривается психологом как система раздражителей, сознательно и преднаме-

ренно организованных с таким расчетом, чтобы вызвать эстетическую реакцию», – отмечал Л. С. Выготский (Выготский, 1986, с. 39).

В свою очередь, в «западной школе» психологии сложилось многообразие научных представлений о генезисе творчества, о механизмах воздействия искусства. Так, с точки зрения *психоанализа*, произведение искусства выступает в качестве продукта иррационального действия, направляемого вытесненными из сферы сознания в глубины психики неудовлетворенными потребностями и желаниями. С точки зрения психоаналитической теории, искусство рассматривается как символическое выражение скрытых сексуальных мотивов, несущих в себе травматическое начало. В то же время, критически рассматривая теорию психоанализа в контексте интерпретации содержания художественного образа, Р. Арнхейм отмечает: «Мы отрицаем дар понимания вещей, который дается нам нашими чувствами. В результате теоретическое осмысление процесса восприятия отделилось от самого восприятия, и наша жизнь движется к абстракции» (Arnheim, 1966, p. 215).

В то же время представители *гештальт-психологии* сосредоточивают свое внимание на анализе характера восприятия субъектом художественных образов, на интерпретации феноменологических и экзистенциальных аспектов самовыражения творящего. Творческий процесс определяется как социальный феномен, который может быть объективирован

и исследован.

Следует отметить, что анализ научных источников, посвященных изучению механизмов воздействия искусства на психическое и психофизическое состояние человека, позволяет выделить базисные теоретические предпосылки, сложившиеся в области гуманитарного знания, которые оказали наибольшее влияние на развитие арт-терапевтической теории и практики. Арт-терапия, по существу, является интегративным междисциплинарным образованием, вмещающим в себя знания из трех сфер общественной жизни, объединенных идеей многоуровневого синергетического воздействия произведения искусства на явные и неявные стороны психики.

Настоящая книга включает в себя две части. Первая часть посвящена описанию и раскрытию онтологии художественного образа, психологии искусства, методологии арт-терапии. В ней исследуются содержание художественного образа и характер его воздействия на психику человека. Во второй части книги представлены инновационные авторские модели и техники по основным направлениям арт-терапевтической деятельности, направленные на решение диагностических и терапевтических задач.

Надеемся, что изложенный материал позволит не только понять природу художественного образа, но и раскроет безграничные возможности применения искусства в терапевтической практике.

Владимир Никитин, председатель Восточно-Европейской ассоциации арт-терапии, г. София

Часть I. Методология арт-терапии

Красота в искусстве стоит «посредине между чувственным как таковым и чистой идеей».
Фридрих Гегель

Глава 1. Философия искусства

1. Сущность искусства

ИСКУССТВО – одна из форм общественного сознания, специфический род практически-духовного освоения мира.

Философские предпосылки арт-терапевтической методологии

В чем же заключается сущность искусства, генезис форм его художественного предьявления? Что определяет стремление человека выразить себя через искусство?

В работах выдающихся философов Нового и Новейшего времени отмечается мысль, что человек, как самоорганизующееся существо, не может не творить. Его намерение на-

правлено:

- на глубинное познание себя и окружающего мира;
- на эксцентрическое выражение себя в мире;
- на бесконечное творение себя и мира;
- на потаенное стремление заглянуть за границы реального, проникнуть за видимую сторону бытия;
- на неустанное преодоление границ обыденного в сторону трансцендентального переживания и познания мира.

По всей видимости, произведение искусства, как пространство синтеза личностных форм выражения, отражает потребность человека в саморазвитии, самореализации. Согласно немецкому философу Хельмуту Плеснеру, стремление человека к самовыражению обусловлено его движением в направлении постоянного самостановления, самоопределения; «как эксцентрически организованное существо он должен *еще только сделать* себя таким, каков он *уже есть*» (Плеснер, 2004, с. 268). В акте творчества индивидуум не только реализует свой способ существования, не только расширяет свою субъективность, но и познает себя в границах существования Другого, в предложенной ему Другим иной форме бытия.

Иначе говоря, в пространстве искусства личность:

- заново творит себя;
- выражает то, что не позволяет себе выразить в условиях обыденности;
- открывает в себе новые возможности и творческие спо-

собности;

- переживает особое чувство трансцендентальности и красоты;
- расширяет границы восприятия и сознания, изменяя свое отношение к действительности и к себе.

ДРУГОЙ – понятие современной философии, представляющее собой персонально-субъектную артикуляцию феномена, обозначенного классической традицией как «свое иное» (Ф. Гегель) и обретающее статус базового в рамках современного этапа развития философии постмодернизма.

И это делает человек в состоянии позитивного переживания, увлеченный самим процессом познания и созидания.

Говоря другими словами, *художественное творение представляет собой эксцентрическую форму жизненности, выражение еще неозначенного в себе качества, еще непознанного в себе знания*. «Творить – значит выражать то, что есть в тебе. Всякое истинно творческое усилие совершается в глубинах человеческого духа», – отмечал Анри Матисс (Матисс, 1958, с. 89).

Представим основные философские школы, которые предопределили формирование и развитие научных теорий в психологии искусства. Рассмотрим в свернутой форме теоретические положения ведущих теорий философии, раскрывающих сущность процесса творчества и искусства.

Философские предпосылки арт-терапевтической методологии

«Немецкая школа»

Фридрих Вильгельм Шеллинг: «Искусство есть изображение внутреннего через внешнее».

Арнольд Гелен: «Картина является уже не подражанием видимому миру, а творит знаковую структуру изнутри себе самой».

Мартин Хайдеггер: Художественное творение есть то, «из чего все выходит наружу и куда все возвращается». Произведение искусства – это вещь, которая, однако, сверх того означает еще нечто иное (будучи символом, указывает на что-то; будучи аллегорией, говорит о чем-то ином).

Хельмут Плеснер: «Эксцентрическая позиционная форма... обуславливает его (человека) изначальную искусственность, творческий порыв».

«Французская школа»

Жак Маритен: «Искусство косвенным и внешним образом подчинено Морали».

Анри Бергсон: «Восприятие оказывается не зеркалом вещей, но мерой нашего возможного действия на вещи, а значит, и, обратно, мерой возможного действия вещей на нас».

Анри Матисс: «Творить – значит выражать то, что есть в

тебе».

Жиль Делез: «Душа в себе обладает двумя фундаментальными характеристиками: резонансом и живостью».

Вышеизложенные идеи указывают на возможный *предмет* психолого-философского познания феномена искусства, в качестве которого может выступать как сам креативный процесс, оформляющий восприятие и представления творящего, так и его результат, как проекцию связей душевных и когнитивных сил. Характер изучения предмета исследования может осуществляться с различных ракурсов видения проблематики, например с позиции анализа влияния Другого на формирование художественного образа, влияния художественной формы на выражение психологического содержания произведения и т. д.

Таким образом, в контексте рассмотрения предмета исследования можно выделить следующие *ключевые положения философии искусства*, интерпретация содержания которых позволяет разработать методологию теории арт-терапии:

- творчество как выражение «*внутреннего через внешнее*»;
- произведение искусства как продукт творения знаковой структуры «*изнутри себе самой*»;
- произведение искусства как «*вещь*», «*символ*», «*аллегория*»;
- изначальная «*искусственность, творческий порыв*» че-

ловека;

- творение как «*экспрессивная форма художественного выражения*»;
- восприятие как мера «*возможного действия вещей на нас*».

Человек творящий есть и субъект творения, и объект собственного процесса созидания. В акте творчества он выражает насущные для себя, предопределяемые скрытыми потребностями глубинных слоев психики и культурными доминантами, устремления и намерения. Всматриваясь в собственную творческую работу, человек познает в себе то, что недоступно для восприятия на уровне рационального сознания, что не поддается точной интерпретации. Творящий субъект выступает в качестве объекта, так как его произведение само в процессе работы воздействует на его перцептивные и когнитивные поля, моделирует его восприятие, изменяя спектр чувствования не только художественного материала, но и отношение к миру в целом. Не в этом ли заключается терапевтический контекст арт-процесса, его исцеляющее значение для самого творящего?

Выразительность как переживание чувства красоты

ЭКСПРЕССИЯ (*фр.* expression, *лат.* expressio
– выразительность) – выражение чувств,

переживаний, выразительность. Экспрессивный-содержащий экспрессию, выразительный.

ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТЬ – эффективность выражения; способность внешнего выразить внутреннее.

В научных и философских публикациях тема творения и значения творчества для человека по большей степени связывается с описанием впечатлений о воспринимаемом художественном образе предмета, явления, феномена. О впечатляющем предмете искусства для субъекта говорят как о ***выразительном***.

Немецкий философ Фридрих Вильгельм Шеллинг относит выразительность к одному из свойств рисунка, определяя его значение, как «изображение внутреннего через внешнее» (Шеллинг, 1999, с. 272). Х. Плеснер, следуя за Ф. В. Шеллингом, полагает, что способность к выражению обуславливается имманентным стремлением к созданию нового: «эксцентрическая позиционная форма... обуславливает его (человека. – В. Н.) изначальную искусственность, творческий порыв» (Плеснер, 2004, с. 279).

Со всей очевидностью можно говорить о том, что выразительность образа для воспринимающего его субъекта возникает при переживании им *чувства красоты*, рождающегося в процессе созерцания художественного произведения. Воплощая в художественном образе свои мысли и чувства,

свои надежды и устремления, творец выражает в нем нечто важное для себя, то, что имеет для него особый личностный смысл. В предмете искусства он воплощает идеи, рождаемые его воображением, пытаясь посредством использования художественных средств изображения раскрыть свой внутренний мир.

КРАСОТА – одна из традиционных категорий эстетики, входящая в семантическое поле категории «прекрасное». В отличие от более широкого смысла прекрасного, как категории из поля субъект-объектных отношений, красота является характеристикой только эстетического объекта.

Согласно эстетическим идеалам Древней Греции, *«прекрасный предмет – это предмет, формой своей радующий чувства»* (История красоты, 2005, с. 41). Но не только форма восхищает своей гармонией, притягивает сама идея красоты природы и человека. Как отмечали философы древней Эллады, в красоте кроется источник бессмертия: «... лишь созерцая красоту тем, чем ее и надлежит созерцать, он (художник. – В. Н.) сумеет родить не призраки совершенства, а совершенство истинное, потому что постигает он истину, а не призрак. А кто родил и вскормил истинное совершенство, тому достается в удел любовь богов, и если кто-либо из людей бывает бессмертен, то именно он», – писал Платон (Платон, 1999, с. 211).

По всей видимости, идея бессмертия увлекает художни-

ка на поиск все более совершенных форм и средств передачи красоты. В своих произведениях он уподобляется богам; творит мир своим воображением и умением. Может быть, в этом заключается причина терапевтического эффекта от восприятия прекрасных художественных полотен, музыкальных произведений, танца талантливых исполнителей?

Подводя итоги сказанному, можно предположить, что ощущение выразительности и последующее переживание чувства красоты, вызванного восприятием завершенного художественного образа, определяется и качественными его характеристиками, и замыслом автор произведения. Экспериментируя с зарождающимися в сознании образами, художник пытается передать выразительность не путем овладения формальными приемами, а посредством соотнесения художественной формы с содержанием темы создаваемого им произведения.

Но почему художник стремится к достижению качества выразительности? Является ли данный мотив следствием будоражащих его воображение ранее не проявленных чувств, как считают психоаналитики, или же художественный образ представляет собой проекцию содержания глубинных слоев психики, как полагал К. Г. Юнг? Но, может быть, потребность в выражении себя обусловлена стремлением к слиянию с миром, который заявляет о себе через ощущения, переживается посредством чувств? Или же искусство есть продукт взаимодействия рационального и интуитивного в чело-

веке?

С точки зрения В. П. Бранского, иррациональность творчества заключается в невыразимости на рациональном языке его содержания (Бранский, 1999, с. 21). Сам интуитивный процесс творения является самоцелью. Однако если содержание произведения является результатом «конкуренции» между сознательными намерениями художника и бессознательно проявляемыми в его воображении образами, то форма, в рамках которой структурируется художественное пространство и в которое вкладывается содержание, зависит от принадлежности художника к той или иной художественной школе, от особенностей его личностного характера.

РАЦИОНАЛЬНОЕ (от *лат.* *rationales* – разумный) – относящееся к разуму (рассудку).

ИНТУИЦИЯ (от *лат.* *intuitus* – взгляд, вид) – рассматривание, видение, созерцание, а также (с древних времен) духовное видение, вроде вдохновения, понимание, приобретенное непосредственно, а не эмпирически или путем размышления (рефлексии), непосредственное переживание действительности; «откровение, развивающееся изнутри человека» (Гёте).

В то же время движение руки художника выражает экспрессию чувств, остроту мысли, его способность различать, видеть еще не выраженное. На роль телесного начала в постижении, созерцании, восприятии живописного произведения («знаков»), в определении и интерпретации их значе-

ния указывает Валерий Подорога в своих исследованиях абстрактной живописи Пауля Клее. «Смысл, которого мы требуем от видимого, всегда оказывается возможным лишь в антропомерных пространственно-временных конструкциях бытия» (Подорога, 1995, с. 188).

Таким образом, выразительность произведения – результат «выплеснувшегося» на полотно страстного желания художника к самовыражению. Оно постоянно присутствует в нем, предопределяя его намерения. Следовательно, произведение искусства притягивает внимание теми эксцентрическими качествами, которые «вложил» в творчество сам субъект деятельности.

Субъективный аспект выразительности

Субъективного подхода в рассмотрении феномена выразительности придерживается французский философ Анри Бергсон. С позиции А. Бергсона, «восприятие оказывается не зеркалом вещей, но мерой нашего возможного действия на вещи, а значит, и, обратно, мерой возможного действия вещей на нас» (Бергсон, 1923, с. 226). Воспринимая предмет искусства, мы переживаем наше отношение не к виртуальному образу, а к его физическому прототипу, наделенному символическим значением. Именно с ним рождаются ассоциации, вызывающие глубокие чувства. Представление о назначении изображаемого объекта в действительности пред-

определяет и характер впечатления от воспринимаемого художественного образа. Иначе говоря, при восприятии изображения сам созерцающий наделяет его тем или иным символическим значением.

СУБЪЕКТИВНОСТЬ – все то, что относится к субъекту (всему его психологическому состоянию) и более или менее совпадает с его взглядами, интересами, вкусами и т. д.; зависимость от субъекта.

ЭМПАТИЯ – способность представить себя на месте другого человека и понять его чувства, желания, идеи и поступки.

С точки зрения феноменологии, художественное творение представляет собой некий результат интуитивного действия, переживания опыта переосмысления значений наблюдаемых и воображаемых объектов, составляющих элементов произведения. Однако интуитивное познание, проникновение в сущность образа, в то, что невозможно выразить словами, невозможно без эмпатийного отношения художника к своему произведению.

Согласно Жаку Маритену, *эмпатия* соотносится с художественной совестью: «...искусство косвенным и внешним образом подчинено Морали» (Маритен, 1991, с. 173). Такое эмпатийное отношение к акту творения обуславливает интуитивный поиск тех форм и средств изображения, посредством которых создается выразительный образ. Следовательно, мораль, особое отношение к духовным ценностям

определяют формы творчества художника.

«Искусство в целом не есть бессмысленное создание произведения, а целеустремленная сила... она должна быть служителем высшим целям», – отмечает В. Кандинский (Кандинский, 1992, с. 102). Личность создает такое художественное произведение, которое отражает ее представления о морали, о мире в целом. Не копирование объектов природы, а обращение к внутреннему, духовному лежит в основе творчества. Выразительное произведение рождается благодаря способности художника одухотворять безжизненные «чистые» формы и создавать новые, посредством которых он интуитивным образом передает состояние своей души.

Но эмпатия к произведению возникает не в воображении, она – следствие того жизненного опыта, который побуждает к творению. Эмпатия «проявляется» из опыта реалистического проживания, фиксируемого в памяти чувств, мыслей, образов, ищущих своего «выхода» в художественном творчестве. Эмпатийным становится образ, в котором отражаются желания. Образ является знаковым объектом «влюбленного тела». Он может быть определен как «лирическое тело, насыщенное знаками» (Энафф, 2005, с. 43). Его форма, наполнение, отношение инсценируют эмпатию, состояние влюбленности.

Каким же образом художнику удастся выразить свою влюбленность в мир: обращением к мифологическим темам, к реалистическим эмоционально-чувственным сценам, на-

полненным конкретным содержанием, к абстрактным формам изображения трансцендентных образов, или же к сюрреалистическим образам, рождаемым его фантазией?

Обратимся к творчеству Сальвадора Дали – автора художественного воплощения образов снов, грез и фантазий. Подчеркивая невозможность предвидения результатов деятельности воображения, он провозгласил о создании так называемого «параноидального метода». Истоки вдохновения С. Дали видит в необузданных проявлениях своего бессознательного. В то время как рассудок оформляет «прорывающихся» из глубин психики образы сюрреалистических персонажей, бессознательное подбирает ему материал по каким-то своим, неведомым для ума законам.

Сюрреалистические образы притягивают внимание своей метафоричностью, тем, что находится за пределами досягаемости рационального сознания? Они вне опыта, вне определения, и этим интересны. С точки зрения А. Гелена, художественное произведение не является подражанием видимому миру. Оно творит знаковую структуру изнутри себя самой (Гелен, 1991).

Анализ характера восприятия художественного произведения, построенный на основе теории информации П. В. Сиимонова, позволяет говорить о том, что притягательность сюрреалистических образов С. Дали, скорее, связана с бессознательным влечением зрителя к восприятию деструктивных форм изображения. С. Дали, как и маркиз де Сад, под-

вергает образ радикальной деконструкции. Узнаваемый целостный образ деформируется, лишается привычного формообразования, «подвергается чувственному абстрагированию – членению, упорядочиванию, сегментации, классификации» (Энафф, 2005, с. 48). Редукция целостности намеренно осуществляется в рамках «параноидального метода». Иначе говоря, деструктивный образ притягивает внимание оригинальностью художественного решения.

2. Искусство как объективная реальность

СИМВОЛ (от гр. σύμβολον) – отличительный знак; знак, образ, воплощающий какую-либо идею.

АЛЛЕГОРИЯ (гр. ἀλληγορία – иносказание) – условная форма высказывания, носящая смысл уподобления в форме намеков или нравоучительного наглядного пособия.

Символическое значение искусства

Обратимся к исследованию природы выразительности с позиций экзистенциального подхода. Онтологические предпосылки выразительности произведения искусства рассматриваются немецким философом Мартином Хайдеггером в статье «Исток художественного творения», в которой он размышляет о сущности творчества. Предмет искусства пред-

стает перед субъектом и как художественное творение, и как вещь, которая означает еще и нечто иное, выражаемое посредством символа и аллегории (Хайдеггер, 1987). Вещность является основанием художественного творения, на котором возводится эстетическое строение. Стремясь понять онтологическую сущность художественного произведения, М. Хайдеггер выделяет три способа постижения:

- вещи как носителя свойств;
- вещи как единства многообразных ощущений;
- вещи как оформленного вещества.



Рис. 1. В. Ван Гог. «Автопортрет с отрезанным ухом», 1889



Рис. 2. В. Ван Гог. «Пара башмаков», 1886

Что же вызывает у созерцающего произведение искусства ощущение его выразительности: свойства цвета, структура композиции, форма изображенных предметов или соотношение художественных образов с эстетическими установками и мировоззрением?

Обращаясь к картине Винсента Ван Гога «Башмаки»,

М. Хайдеггер в изображении крестьянских башмаков видит «истинную сущность дельности». В. Ван Гог, посредством «проникновения» в образы предметов «земного» мира, изображает жизнь крестьян. Придавая вещи значение символа, он «производит на свет истину о сущем». «Художественное творение не принадлежит к своему миру – нет, это мир в нем», – пишет М. Хайдеггер. В акте творчества выражается отношение, стремление посредством искусства передать чувства, волнующие автора; художественное произведение становится тем, «из чего все выходит наружу и куда все возвращается» (Хайдеггер, 1987).

Но отношение к вещи зависит от знания ее функций и назначения. Образ «башмака» – не абстрактный символ; его прототип материален. Форма его изображения обусловлена опытом чувствования, переживанием его значения для жизни простых людей. Передача идеи о «сущности дельности» невозможна без знания значения изображаемого мира. Иначе говоря, характер переживания вечности мира и его изображения опосредован опытом восприятия и переживания его «дельности».

Художественный образ для воспринимающего субъекта является выразительным благодаря знанию сущности предмета изображения, возможности вкладывания в него того содержания, которое волнует и будоражит воображение.

В то же время, согласно М. Хайдеггеру, выразительность

художественного образа выступает как отражение противостояния в произведении того, что принадлежит к «миру», и того, что связано с «землей». То, что в художественном произведении раскрывает содержание замысла, предстает как «раскрытие, разверзание *мира*», то, что характеризует «его самозамкнутость, его самозамыкание», принадлежит *земле*. То, «что таким способом „восходит“ и таким способом укрывает себя, и есть в своем внутреннем напряжении облик творения» (Хайдеггер, 1987). Таким образом, выразительность художественного образа, с позиции М. Хайдеггера, «произрастает» от переживания впечатления о значении символов, которыми наделяет творец свое произведение.

В подлинном произведении искусства, по мнению Анри Бергсона, сокрыто мистическое значение, схвачено всеобщее через конкретное. Зрелому художественному произведению удастся подчинить все фрагменты композиции единому замыслу, обладающему символическим, метафизическим значением. Не об этом ли упоминал Ф. В. Шеллинг, говоря о том, что «живопись в пределах своих границ достигает *символического*, поскольку изображаемый предмет не только обозначает идею, но есть она сама» (Шеллинг, 1999, с. 321) (курсив наш. – В. Н.). По всей видимости, характер отношения субъекта восприятия к центральному образу произведения как к символу и предопределяет его впечатление от художественной работы в целом.

«Понятийное искусство»

Существующие направления живописи, с точки зрения *Ганса-Георга Гадамера*, представлены двумя позиционными направлениями: «*понятийное искусство*» и «*рефлексивное искусство*».

Согласно *Рудольфу Арнхейму*, выразительность художественного произведения обусловлена восприятием перцептивных особенностей композиции, вызывающих яркие *художественные аллегории*. Выразительность абстрактного произведения выступает как следствие соотнесения в сознании созерцающего значения абстрактных символов с содержанием аллегорических объектов. Для прояснения данного вопроса обратимся к анализу творчества *Поля Сезанна* и *Пабло Пикассо* – представителей разных ветвей живописи: импрессионизма и кубизма.

ИМПРЕССИОНИЗМ (*фр.* impressionnisme, от impression – «впечатление») – течение европейского искусства, главным образом французской живописи последней трети XIX в., стремящееся отражать непосредственные впечатления от быстро меняющейся современной жизни. Общей чертой импрессионистов является субъективное переживание цвета, света, пространства.

КУБИЗМ (*фр.* cubisme, от cube – куб) – направление

в искусстве, зародившееся во Франции в 1907 г. и существовавшее до начала 1920-х годов. Наивысшего расцвета достигло в 1911–1918 гг. Для произведений кубистов характерно «разложение» фигур и предметов на составляющие их плоскости, уподобление форм видимого мира элементарным геометрическим телам (кубам, конусам, шарам и т. д.), преобладание прямых линий, острых граней. Кубизм, опираясь на завоевания постимпрессионистов, провозгласил принцип отказа от жизнеподобия. Образы выстраивались из отдельных, вырванных из естественного контекста элементов реальности. Объект изображался одновременно с многих точек.

Среди работ художников-импрессионистов картины П. Сезанна, на которых изображается мир реальных вещей, по мнению *Василия Кандинского*, обладают наибольшей выразительностью: *«Он дает им красочное выражение, которое является внутренней живописной нотой, и отливает их в форму, поднимающуюся до абстрактно-звучащих, излучающих гармонию чисто математических формул»* (Кандинский, 1992).

Напротив, в творчестве П. Пикассо сознательно «уничтожается» материальная, телесная основа произведения. Работая с формой, Пикассо стремится достичь конструктивности, используя числовые отношения, дробя создаваемые абстрактные фигуры на отдельные части и разбрасывая их по картине. Выразительность образа достигается не гармо-

низацией отношений в композиции, а благодаря увлекательной игре геометрических форм. В своем устремлении к целостному выражению идеи произведения, Пикассо исследует каждый фрагмент своей работы, пытается подчинить элементы центральной теме, которая для него имеет символическое значение.

По мнению Валерия Подороги, *абстрактная «неживопись»* не нуждается в теле и телесных образах; ее выразительность не связана с переживанием художественного содержания. Абстрактное произведение создается на поверхности, наполняемой энергией различной интенсивности (цветовой, графической, цветной, композиционной) (Подорога, 1995, с. 186–187. Схожие взгляды высказывает и Р. Арнхейм, для которого причина выразительности художественного произведения кроется в противоречиях конфигурации пространственных «сил», существующих на плоскости листа, и вызывающих впечатление экспрессии.

В качестве примера рассмотрим натюрморты П. Сезанна и П. Пикассо. Устойчивость структуры художественного образа, его выразительность в натюрморте Сезанна возникает благодаря уравновешенности, соотнесенности элементов композиции в вертикальной и горизонтальной плоскости. Сезанн достигает художественного порядка посредством *гармонизации векторов «сил»*. Его работа выглядит законченной и целостной.



Рис. 3. П. Сезанн. «Автопортрет», 1883–1887

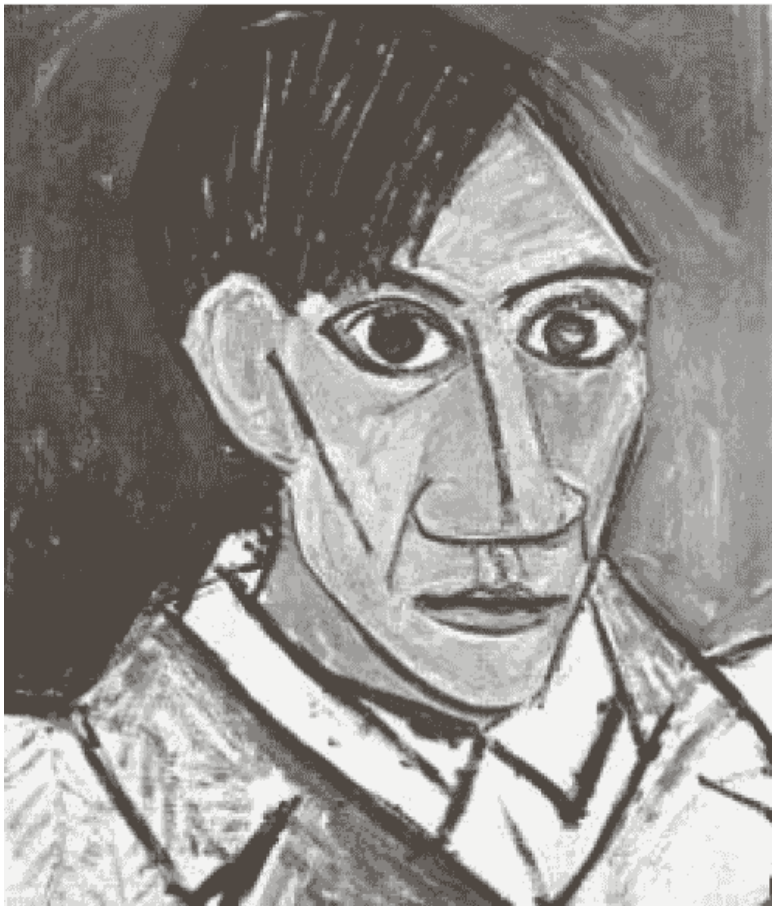


Рис. 4. П. Пикассо. «Автопортрет», 1907



Рис. 5. П. Сезанн. «Натюрморт с корзиной яблок», 1890–1894



Рис. 6. П. Пикассо. «Натюрморт с бутылкой и лампой», 1962

Напротив, в этюде П. Пикассо царит кажущаяся беспо-

рядочность, рождаемая фантазиями художника. В отличие от картины П. Сезанна, доминирует эксцентрика, порождаемая *конфликтом векторов «сил»*. Стилизованные объекты картины с искаженными формами и плоскостные решения при отсутствии горизонтальной и вертикальной ориентации создают впечатление нестабильности. В отличие от натюр-морта П. Сезанна, в котором подчеркивается округлость и мягкость предметов, острые и прямые углы элементов работы П. Пикассо имеют угрожающий характер. Трансформируя образы предметов, П. Пикассо стремится вызвать у созерцающего впечатление избыточного напряжения и, тем самым, достичь максимальной выразительности композиции.

В свою очередь, исследуя впечатление от восприятия работ П. Пикассо и Х. Грися, Арнольд Гелен определяет условия «кубистического расчленения формы», причисляя данное направление в искусстве к *«понятийной живописи»*. Рациональное объяснение абстракционизму и кубизму он находит в философии неокантианства, согласно которой «предметы производятся мышлением». Абстрактное изображение, с точки зрения А. Гелена, есть предмет и продукт рассудочной деятельности.

По мнению А. Гелена, история развития искусства протекает в направлении возрастающей рационализации. По мере усиления рационального начала, в творчестве все меньшее внимание уделяется отражению в художественном образе эмоционально-чувственной стороны действительности.

Художник не столько пишет от себя и для себя, сколько пытается передать в абстрактном образе знаковуюность своего времени. И это противоречие исторического и личностного является определяющим знаком при выборе способов передачи выразительности в абстрактных произведениях.

Отрицание реалистического контекста отмечается в работах художников абстракционистов. Абстрактное искусство так же символично, как сюрреалистическое творчество, однако образ рождается через взаимоотношение геометрических форм, линий, точек, цвета, используемых для передачи художественной выразительности композиции. Исследуя в работе «О духовном в искусстве» «принцип целесообразного затрагивания человеческой души», В. Кандинский выдвигает идею о «*внутренней необходимости*». Художественная форма рассматривается как средство выражения внутреннего содержания произведения; она несет в себе определенное содержание, присущее только ей. Впечатление выразительности образа рождается от переживания чувства игры художественных форм.

АБСТРАКЦИОНИЗМ (от *лат.* abstractio – отвлечение) – беспредметное искусство, одно из самых влиятельных художественных направлений XX в. возникшее вначале 1910-х годов. В основе творческого метода абстракционизма – полный отказ от «жизнеподобия», изображения форм реальной действительности

РЕАЛИЗМ в искусстве (от *лат.* realis –

действительный, материальный), в широком смысле – способность искусства правдиво, неприкрашено изображать человека и окружающий его мир в жизнеподобных, узнаваемых образах, при этом не копируя пассивно и бесстрастно натуру (в отличие от натурализма), а отбирая в ней главное и стремясь передать в видимых формах сущностные качества предметов и явлений.

СЮРРЕАЛИЗМ (*фр.* *surrealite* – сверхреальность) – художественное течение в рамках модернизма, продолжающее – вслед за экспрессионизмом, кубизмом, дадаизмом и футуризмом – тенденцию поиска «подлинной реальности» и открывающее такую в лично чувственной сфере субъективности.

Абстрактный образ создается через отношения формы, линии, цвета в контексте художественного замысла. В. Кандинский обращается к поиску композиционных моделей, позволяющих сделать художественные образы неповторимыми. Путем отказа от воспроизведения реалистических предметов он стремится передать не телесное видение мира – «чистую» идею. С точки зрения Кандинского, содержание образа отражает характер восприятия художником мира, связанный историческим временем, в котором он живет. «Каждой эпохе дана только ей присущая мера художественной свободы, и даже самому творческому гению не дано перескочить границы этой свободы» (Кандинский, 1992, с.

65). Говоря по-другому, любое творчество выражает дух времени, которому принадлежит художник, производя те овеществленные на полотне художественные формы, которые созвучны эпохе. Для Кандинского только внетелесное, лишённое конкретного содержания, искусство выразительно. Иначе говоря, качеством выразительности обладают только «чистые» художественные формы.

Согласно идеям немецкого художника Пауля Клее, деконструкции абстракционизма, супрематизма, кубизма обладают выразительностью в силу того факта, что сама форма, даже если она совершенно абстрактна, имеет свое *«внутреннее звучание»*. Так, например, одни геометрические формы подчеркивают весомость цветового спектра, другие приглушают его звучание: «резкая» краска в остrokонечной форме воспринимается ярче (желтый цвет в треугольнике). В свою очередь, «погружающие» в себя краски обостряют восприятие цвета в круглых формах (синий цвет в круге). Иначе говоря, взаимодействие цвета и формы позволяет передавать те или иные выразительные стороны композиции.



Рис. 7. П. Клее. «Автопортрет», 1911



Рис. 8. П. Клее. «Революция виадуков», 1937

На основании сказанного можно сделать вывод о том, что выразительность художественного образа в «понятийной живописи», к которой относятся абстракционизм, кубизм, сюрреализм, достигается путем аналитической работы сознания по выбору изобразительных приемов и средств передачи идеи, обуславливающих конфликт векторов «сил».

«Рефлексивное искусство»

Следует отметить, что существует другое пространство изобразительного творчества, определяемого Г.-Г. Гадамером как *«рефлексивное искусство»*. Ссылаясь на взгляды А. Гелена об особенностях современной живописи, Гадамер рассматривает картину как место потенциального воплощения свойственного нашему времени состояния хронической рефлексии. Акт рефлексии представляет собой ритуальное действие по обращению художника к самому себе, к своей сущности. Познавая в себе самого себя и тем самым через себя познавая мир, художник постигает срединное пространство между собой и миром, то, что присутствует в нем без возможности полного осознания.

РЕФЛЕКСИЯ (от *позднелат.* reflexio – обращение назад).

1) Принцип человеческого мышления, направляющий его на осмысление и осознание

собственных форм и предпосылок; предметное рассмотрение самого знания, критический анализ его содержания и методов познания; деятельность самопознания, раскрывающая внутреннее строение и специфику духовного мира человека.

2) Процесс осмысления чего-либо при помощи изучения и сравнения. В узком смысле, «новый поворот» духа после совершения познавательного акта к Я (как центру акта) и его микрокосмосу, благодаря чему становится возможным присвоение познанного.

ФУТУРИЗМ (от *лат.* futurum – будущее) – формалистическое направление в искусстве и литературе начала XX в. отвергавшее реализм и пытавшееся создать новый стиль, который должен был бы разрушить все традиции и приемы старого искусства.

Это пространство неявного Карл Густав Юнг определил как «*автономный комплекс*», который направляет мысли и чувства художника. Создание художественного образа происходит на границе двух сфер психики: посредством чувств «определяется» отношение к содержанию создаваемого образа, посредством ума находится художественная форма, отражающая реалистический и символический планы произведения. Однако рациональное определение границ художественной формы, скорее, сводится к выявлению структуры, схемы, модели. Наполнение формы экспрессией осуществляется в процессе переживания смыслового контекста про-

изведения.

В столкновении репрезентаций «автономного комплекса» и рационального сознания в творчестве, по нашему мнению, кроется ответ на вопрос о природе выразительности художественного произведения. Притягательной силой обладает не пространственно структурированные колористические элементы композиции, а интуитивно «схваченная» взаимосвязь неявных для глаза векторов «сил» образа. И это уже работа глубинных структур психики, сфер бессознательного, в которых запечатлены проекции телесных, психологических, символических, трансцендентальных сторон бытия.

Можно допустить мысль о том, что в акте творчества художник «растворяет» свое «Я» в трансцендентальном пространстве отношений формы и цвета. Выразительность произведения отражает проявляемое в художественном образе эксцентрическое намерение бессознательного. Согласно П. Мондриану, «при непосредственном обнажении ритма и редукции естественных форм и цветов субъект утрачивает свое значение в изобразительном искусстве» (Гадамер, 1991, с. 179). *Стало быть, выразительность образа не создается посредством рационального суждения, его эксцентричность есть результат оформления «внутреннего» содержания во внешней форме.*

Так, экспрессия художественного образа наиболее ярко выражена в творчестве *художников-футуристов*, в искусстве супрематизма. Начало XX века – эпоха футуризма –

время страсти, бунта, революции. «Превозносить агрессивное движение, лихорадочную бессонницу, сальто-мортале, пощечину и удар кулаком по физиономии», – призывает поэт-футурист Ф. Т. Маринетти (Манифесты итальянского футуризма, 1914, с. 215).

В то же время произведение искусства выступает как символическое выражение содержания времени, в котором живет художник. *Искусство футуризма* – это крик отчаявшегося, потерявшего основание в обществе, заблудившегося в себе индивида. Художественное произведение – место выражения противостояния индивидуального и общественного, вызов господствующей социальной доктрине. Для передачи своего несогласия, напряжения, бунта художники-футуристы находят особый прием выразительности: композиция картины прочерчивается силовыми линиями, «разрывающими» пространство на конфликтующие между собой области. Так, итальянский футурист Умберто Боччони, отказавшись от вертикалей и горизонталей, разрабатывает техники, передающие «экспрессию» линии. Линия выражает «энергию» формы и цвета.

Динамизм, эксцентричность образа достигается намеренным отрицанием строгой формы, «развалом» композиции. Воплощая бунт в контригре линий и плоскостей, футуристы подходят к художественному выражению идеи абсурда социального мира. «Абсурд есть противоречие в самом себе... Он противоречив по своему содержанию, поскольку, стре-

мясь утверждать жизнь, отказывается от ценностных суждений, а ведь жизнь как таковая уже есть ценностное решение», – пишет Альбер Камю (Камю, 1990, с. 123). Разрешение противоречия футуристы находят в тех формах живописи, в которых внутреннее напряжение выражается в резком, кричащем прочерчивании жестких линий, в контрасте цвета и формы. Противопоставляя «безликому реализму» экспрессию раздробленных – сгущенных, контрастных – жестко уравновешенных абстрактных форм, футуристы в акте творчества обретают чувство *личностной свободы*.

Подводя итоги исследованию философских аспектов искусства, можно подчеркнуть мысль о том, что любой акт творчества выражает филогенетически закрепленное стремление человека к созданию нового. Творчество является ведущей потребностью человека, определяющей его намерения и стратегии жизни. Созидая, индивидуум уподобляется богу, становится «богочеловеком». В труде «Самопознание» русский философ Николай Бердяев отмечает: «Я сам, познающий, – экзистенциален, и эта экзистенциальность есть вместе с тем объективируемый предмет моего познания» (Бердяев, 1990, с. 317).



Рис. 9.У. Боччони. «Автопортрет», 1905



Рис. 10. У. Боччони. «Динамизм мужской головы», 1913

Глава 2. Психология искусства

1. Психология визуального восприятия

Объект и предмет психологии искусства

Опираясь на теорию философии искусства, ответим на вопрос о значении искусства для науки психологии. Искусство как объект изучения психологии рассматривается К. Г. Юнгом в работе «Об отношении аналитической психологии к произведениям литературы». С точки зрения К. Г. Юнга, занятие искусством можно рассматривать как психологическую деятельность, именно поэтому искусство является объектом психологии (Юнг, Нойманн, 1996). В качестве предмета изучения выступает процесс художественного созидания, формы отражения которого представлены в отношении:

- «человека творящего» художественный образ, вкладывающего в его содержание свой замысел, который определяет и форму выражения;
- «человека воспринимающего», наделяющего содержание уже созданного образа аллегориями и ассоциациями.

Иначе говоря, характер формирования и содержание ху-

дожественного образа зависит от личностных установок, предыдущего опыта творящего (апперцепция) и тем, что К. Г. Юнг обозначал как «надличностное». Именно надличностный аспект творчества обуславливает свободу фантазии творящего субъекта. В этой связи, источником креативного действия К. Г. Юнг называет *«автономный комплекс»*— независимого от влияния сознания психического образования. В теории глубинной психологии «автономный комплекс» определяется как структурное образование, наполненное инфантильным и архаичным содержанием. Энергия данного комплекса выступает в качестве первоисточника проявления и развертывания творческого потенциала. С точки зрения теории глубинной психологии, художественный образ является символическим отражением сферы бессознательной мифологии, под которой Юнг понимал *«коллективное бессознательное»*.

Иной позиции придерживался *Зигмунд Фрейд*, полагая, что образ является зеркалом личного бессознательного, не символическим образованием, а *симптоматическим проявлением*. Согласно психоанализу, нереализованные чувства и потребности вытесняются из сознания в сферу бессознательного. Вытесненное содержание имеет травматический характер и требует своего разрешения. Художественное действие выступает как акт проявления вытесненного намерения, придание ему законченной смысловой формы. Отсюда, скрытая в художественном образе информация позволя-

ет выявить актуальные для субъекта стороны его «внутреннего» бытия.

Исследование проявленных значений и символов художественного творчества может осуществляться по следующим направлениям:

- системный анализ условий и процесса создания художественной работы;
- исследование особенностей культурно-исторического времени, обуславливающих характер отражения в произведении тех или иных психологических сторон жизни общества;
- анализ и интерпретация личностных особенностей творящего субъекта, определяющих художественные формы и стили его самовыражения;
- исследование сознательных и бессознательных аспектов творчества;
- интерпретация знакового и символического значения образа;
- изучение форм отражения структурных и композиционных характеристик произведения в контексте анализа генезиса восприятия;
- исследование влияния художественного образа на психическое и соматическое состояние творящего и воспринимающего субъекта.

Следует отметить, что психология искусства – область гу-

манитарного знания, в поле зрения которого представлены теоретические и эмпирические исследования двух центральных аспектов творчества:

- его результата – структуры и содержания художественного произведения;
- психических и социальных аспектов личности создающего или воспринимающего субъекта.

С точки зрения Л. С. Выготского, в области психологии искусства могут быть выделены три основных сферы познания: восприятие, чувство, воображение. Исходя из данного положения, рассмотрим те основные вопросы теории восприятия, интерпретация содержания которых имеет непосредственное отношение к разработке диагностических критериев и коррекционно-развивающих моделей арт-терапевтической деятельности. Дальнейший анализ природы чувственного переживания и воображения будет проходить в контексте рассмотрения генезиса формирования художественного образа, его воздействия на психическую сферу человека.

Основные положения теории визуального восприятия представлены в работах отечественных и зарубежных ученых Н. Н. Волкова, А. В. Запорожец, В. П. Зинченко, А. Н. Леонтьева, В. С. Кузина, Р. Арнхейма, Г. Баумгартнера, Р. С. Вудвортс, Р. Л. Грегори, Дж. Гибсона, В. Келер, К. Коффка, Ч. Осгуда, И. Ренчлера и др. Известный совет-

ский психолог В. П. Зинченко наделяет зрительную систему «важными продуктивными функциями». По его мнению, в порождении образа участвуют различные структуры мозга, отвечающие за восприятие. При этом решающее значение отводится зрительной системе. Такие понятия, как «визуальное мышление», «живописное соображение» (Зинченко, с. 41), являются результатом совместного действия различных функциональных систем.

С точки зрения Р. Арнхейма, зрительное восприятие по своей структуре является чувственным аналогом интеллектуального познания, т. е. восприятие представляет собой акт визуального суждения. Образ имеет значение, содержание которого направляет воображение. «Мир представляется нам упорядоченным благодаря связи между восприятием и значением», – отмечает Чарльз Осгуд (Психология ощущения и восприятия, 2002, с. 115).

Согласно теории экологического восприятия, не только элементарные ощущения, получаемые в ходе перцепции, но и впечатление о целостном образе наблюдаемого объекта детерминированы характером влияния среды. Джеймс Джером Гибсон – автор теории *экологического восприятия* – исследует значение света как носителя информации о состоянии окружающего мира (Гибсон, 1988). По его мнению, картина является местом передачи впечатлений о характере освещения предметов окружающего пространства. Иначе говоря, объект «навязывает» себя субъекту, «настраивая» его на

выбор тех или иных аспектов (инвариантов) восприятия.

В то же время характер восприятия зависит от условий культурной среды и типа деятельности самого субъекта. Восприятие соотносится со сложившимися представлениями субъекта об объекте, которые являются результатом его воспитания, чувственного опыта отражения действительности, значение которого обусловлено поиском наилучших способов интерпретации поступающей информации. По мнению Иммануила Канта, «Мысли без содержания пусты, созерцания без понятий слепы» (Кант, 1994); физический мир для человека представляет собой лишь материал для ощущений, а сознание активно организует этот материал в пространстве и времени, образуя понятия для интерпретации опыта.

Теория восприятия с позиций гештальтпсихологии

В первой трети XX века активное развитие теории восприятия осуществлялось в рамках гештальтпсихологии (Х. Эренфельс, К. Коффка). Понятие «*гештальт*» в переводе с немецкого языка означает «*образ*» или «*форма*». Основная идея теории гештальта заключается в том, что ***внутренняя, системная организация целого определяет свойства и функции его частей***. В этой связи выделяется шесть классов феноменов восприятия (Ф. Х. Олпорт):

- «сенсорные качества и измерения», данные человеку в

переживании впечатлений от восприятия объекта, которому они принадлежат;

- «свойства конфигурации», относящиеся к форме организации перцептивного опыта, к выделению «фигуры на фоне»;
- «свойства константности», определяющие возможность узнавания предметов на основе предыдущего опыта их восприятия;
- «феномен системного отсчета в восприятии свойств», построенный на субъективной шкале оценок;
- «предметный характер восприятия», указывающий на значение объекта для субъекта;
- «феномен доминирующей установки или состояния», определяющий выбор объекта и готовность к восприятию.

Согласно теории гештальтпсихологии, при восприятии феномена сознание стремится осуществить перцептивную организацию пространства. Исследования М. Вертгеймера позволили осуществить классификацию факторов, обуславливающих стремление к упорядочиванию отношений элементов в системе (Wertheimer, 1923, p. 301–350).

- **Фактор близости.** Чем ближе (при прочих равных условиях) объекты друг к другу в зрительном поле, тем с большей вероятностью они организуются в единые, целостные образы.
- **Фактор сходства.** Чем больше единые и целостные об-

разы, тем с большей вероятностью они организуются.

- **Фактор продолжения.** Чем больше элементов в зрительном поле оказывается в местах, соответствующих продолжению закономерной последовательности, т. е. функционируют как части знакомых контуров, тем с большей вероятностью они организуются в единые целостные образы.

- **Фактор замкнутости.** Чем в большей степени элементы зрительного поля образуют замкнутые целые, тем с большей готовностью они будут организовываться в отдельные образы.

Помимо внешне организованных факторов – «объективных стимульных переменных», существуют **«центральные факторы»**, к которым можно отнести **смыслы, значения и отношения**. Именно содержание «центральных факторов» определяет структуру художественного пространства, выбор его композиционных характеристик, цветового решения. Анализ вложенных в художественный образ смыслов и значений позволяет исследовать личностные особенности субъекта, семантическое пространство его культурных предпочтений.

История изучения данного вопроса в психологии искусства имеет свои традиции. Интерпретация художественных работ респондентов различной национальности и социокультурной ориентации позволила разработать ряд тестов, направленных на изучение невербального семантического пространства. Ч. Осгуд, З. Байес, Л. Джейкобовитс, Р. Бент-

лер и А. Ла Войе создали тесты невербальной семантики, в которых сам референт оценивает качество произведения, определяет содержание художественного образа. В результате интерпретации тестового материала были выделены факторы (признаки), на основании которых респондент отдает предпочтение тому или иному рисунку. Этими факторами являются такие показатели как «оценка», «сила», «активность», «плотность» и «упорядоченность». Батарей проективных рисуночных тестов рекомендуются использовать для исследования визуального мышления с целью изучения межкультурных сравнений.

Однако, по мнению В. Ф. Петренко, при построении семантических шкал произошло смешение двух уровней анализа визуального материала: уровня чувственной ткани (плана выражения) и уровня предметного содержания (плана содержания) (Петренко, 1998). Для одной категории шкал выбор рисунков осуществляется путем сопоставления субъектом воспринимаемых графических форм, которые не обладают явным предметным содержанием, в то время как образы рисунков другой серии шкал наделены конкретным содержанием.

Для разрешения данного противоречия нами разработаны принципы и модель построения проективной диагностики, исходя из которых, предметом исследования выступают структурные элементы композиции, включающие ее содержательные, качественные и формальные характеристики.

Исследование признаков композиционного построения носит субъект-объективный характер, статистически достоверно.

Образ как композиция: структурный подход в арт-терапии

Согласно представлениям В. С. Кузина, восприятие характеризуется такими переменными, как *целостность, осмысленность, апперцепция, избирательность, константность* (Кузин, 1997), т. е. теми признаками, которые присущи завершённой композиции. Любое целенаправленное действие, связанное с актом восприятия, завершается нахождением законченного решения, обладающего свойствами целостности. Каким же образом соотносится понятие «композиция» с арт-терапевтической методологией? Терапевтическое действие есть событие, структурированное в пространстве и времени. Психолог находит такое композиционное решение проблемы, в котором увязываются все элементы значимого события на новом, более продуктивном, чем ранее, уровне отношений.

Так, интерпретация характера восприятия субъектом проблемной ситуации может быть осуществлена в процессе исследования результатов его композиционного построения. Художественный образ рассматривается как проекция его актуальных смыслов, отношений и значимых аспектов жиз-

ни. Искажение характера логики построения изображения свидетельствует о когнитивных и эмоционально-чувственных нарушениях, о внутренних и внешних конфликтах индивидуума.

Таблица 1

Характеристики восприятия и критерии целостности композиции (В. Н. Никитин, А. И. Лобанов)

<i>Характеристики восприятия по В. С. Кузину</i>	<i>Критерии целостности композиции</i>
Апперцепция	Фигура на фоне
Константность	Предметность
Избирательность	Обусловленность
Осмысленность	Соотнесенность
Целостность	Выразительность

Следует подчеркнуть мысль, что завершенный художественный образ представляет собой иерархически выстроенное композиционное образование, передающее творческий замысел и эмоциональное отношение субъекта к предмету изображения. О степени завершенности произведения можно говорить, исходя из анализа его признаков выразительности. Критерии выразительности композиции позволяют определить, на каком уровне возникает ошибка в восприятии проблемной ситуации. Система диагностических критериев по изучению способности к целостному выразительному изображению была разработана нами в ходе исследования

природы композиционного построения, отражающего личностные особенности творящего субъекта.

Рассмотрим содержание выделенных критериев.

1. «Апперцепция» – «фигура на фоне».

По всей видимости, можно говорить о том, что решающим фактором, определяющим характер восприятия и изображения объекта, выделения его стилевых особенностей и моделей построения художественной композиции, является культурно-эстетическое воспитание творящего субъекта. *Культурные эталоны* – оперативные единицы восприятия, которые опосредуют перцептивные взаимодействия, – указывал А. В. Запорожец (Запорожец, 1967). Внимание фокусируется на тех свойствах предмета, значение которых актуализировано в культурной среде, к которой принадлежит субъект творчества. Характер восприятия объектов определяется социально-историческими условиями, т. е. пространственно-временными факторами, формирующими культурные установки и личностные намерения. Говоря иначе, *апперцепция*, как кладовая опыта, знания, умений, взглядов, интересов, определяет особенности восприятия субъектом действительности (Кузин, 1997, с. 155).



Рис. 11. Работа студента художественного факультета.
Пример правильного выделения «фигуры на фоне»



Рис. 12. Работа студента художественного факультета.
Пример неправильного выделения «фигуры на фоне»

По существу, апперцепция предопределяет выбор главного элемента композиции, вокруг которого выстраивается структура, оставляя второстепенные ее составляющие на заднем плане. Осознанно или бессознательно выделяется те признаки предмета изображения, которые наиболее значимы для субъекта творчества. Таким образом, характер выбора «*фигуры на фоне*» отражает способность субъекта к целостному представлению и изображению образа.

Нарушения. Проблемы выбора центральной фигуре на фоне могут быть обусловлены различными причинами. Для психически здоровых респондентов ошибки в построении структуры композиции, как правило, обусловлены непониманием смыслов и значений элементов образа для художественного выражения содержания темы. Существенными факторами в поверхностном восприятии создаваемого образа играют личностные установки и актуализированные потребности.

Для психически проблемных респондентов выраженные искажения в определении главного элемента композиции могут быть связаны с характером интеллектуальной деятельности, в частности, с нарушениями в понимании избирательности и устойчивости семантических связей элементов композиции (Хомская, 1987, с. 197).

При аффективных расстройствах наблюдается избыточность, беспорядочность в изображении деталей композиции, необоснованность в выборе центрального элемента образа.

2. «Константность» – «предметность».

Второй характеристикой зрительного восприятия выступает «константность». Исследования процесса восприятия свидетельствуют о том, что каждый предмет обладает свойствами и качествами, обеспечивающими его узнавание. Ошибки в узнавании предмета восприятия, в частности, связаны с проблемами внимания. Характер восприятия предмета определяет формы его прорисовки, его место в композиции. «Смотреть на объект – значит проживать его и из этого проживания полно и глубоко все понимать», – отмечал М. Мерло-Понти в своем труде «Феноменология восприятия» (Мерло-Понти, 1999).

Способность прорисовывать константные черты объекта может быть определена как способность к *предметному изображению*. На этапе предметного построения композиции субъект проводит исследование изображаемых свойств и качеств объекта. Понимание типологических характеристик предмета изображения (свойств и качеств), предопределяет характер построения композиции. Это можно видеть на примере графической работы В. Д. Бубновой, в которой художница прорисовала свойства дерева, раскрывающие тему работы. В свою очередь константность восприятия обеспечивает его избирательность, а прорисовка предметности в композиции – обусловленность выбора ее элементов.



Рис. 13. В. Д. Бубнова. «Ствол старого дерева», 1958.
Пример правильной прорисовки «предметности»



Рис. 14. Работа студента художественного факультета.

Нарушения. Нейропсихологический анализ нарушений при восприятии и изображении предмета показывает, что причины формальных и качественных искажений в рисунке связаны с поражениями разных уровней зрительной системы, конфликтом в эмоциональном отношении и понимании художественного образа. Так, у респондентов с предметной агнозией наблюдаются трудности в опознании формы предмета, при оптико-пространственной агнозии отмечаются проблемы в изображении пространственных характеристик предмета (Хомская, 1987, с. 89–91).

При маниакально-депрессивном психозе и шизофрении фиксируются ошибки в означивании реципиентом объектов изображения, в искажении формальных и пространственных параметров, в схематизации элементов образа, намеренное преувеличенное изображение одних и преуменьшение размеров других предметов (переднего и заднего планов).

3. «Избирательность» – «обусловленность».

В качестве третьего показателя, характеризующего визуальное восприятие, В. С. Кузин выделяет *«избирательность»*. Избирательность восприятия обеспечивает выбор в объекте перцепции тех характеристик, которые раскрывают его значение для субъекта. Следует отметить активный избирательный характер восприятия. Как показали исследования

Н. А. Бернштейна, П. К. Анохина, А. Р. Лурии, К. Прибрама и др. в области нейрофизиологии и нейропсихологии, избирательность восприятия обусловлена работой двух ведущих механизмов отбора информации:

- механизма антиципации – предвосхищения результата перцепции;
- аппарата контроля, сличения ожидаемого результата с реально наблюдаемым феноменом.

Решающее значение в выборе актуальных объектов восприятия принадлежит вниманию, мышлению и памяти, предопределяющих логику перцептивного действия. Полиmodalность процесса перцепции обеспечивает условия для создания целостного образа, входе которого осуществляется отбор признаков изображаемого предмета. Впечатление от характера восприятия объекта, отражающееся в виде субъективных ощущений и незавершенных оценок, в художественной форме «переносятся» на пространство картины. С точки зрения психологии восприятия, феномен переноса обусловлен чувством эмпатии субъекта к предмету изображения. Согласно В. Воррингеру, избирательность восприятия в реалистическом искусстве обуславливает две формы изображения объекта: первая, связана с имитацией предмета; вторая, представляет собой изображение в «натуралистическом стиле» (Воррингер, 1957). Имитация предметов осуществляется в виде копий, она не несет в себе чувственного отношения к объекту изображения. Напротив, работая в

«натуралистическом стиле», художник эстетически определяет форму, характер которой обусловлен его эмпатийным отношением к изображаемому предмету.

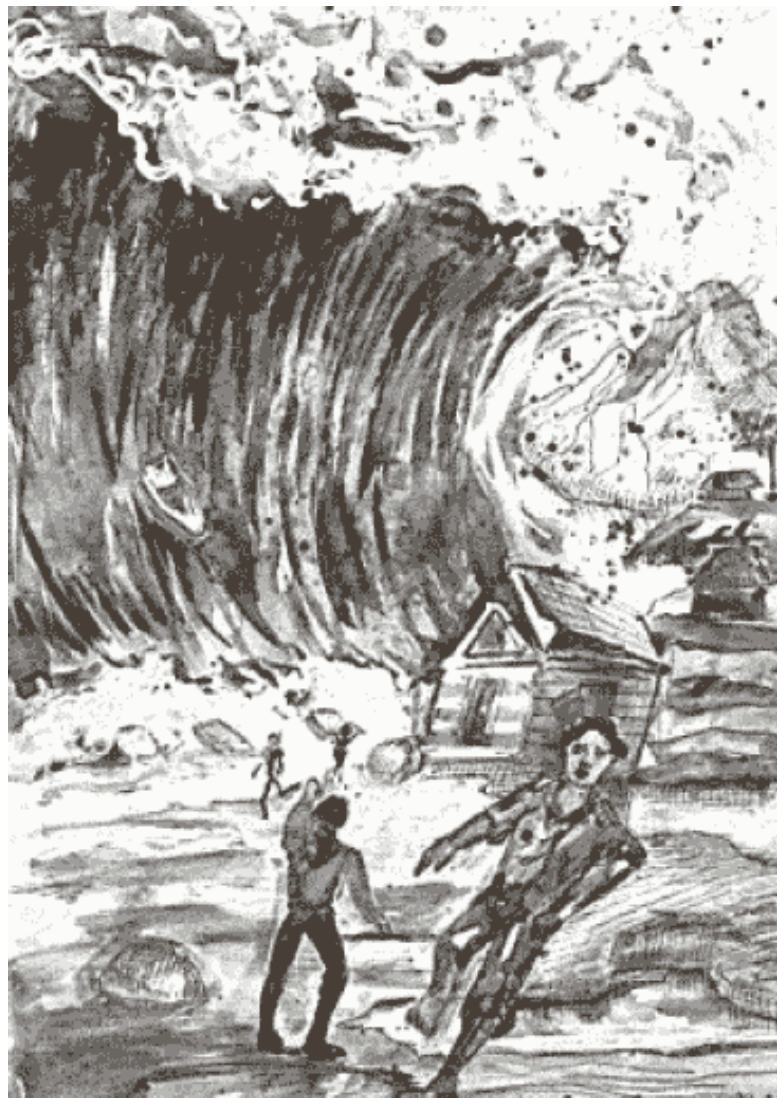


Рис. 15. Работа студента художественного факультета.
Пример правильной «обусловленности»



Рис. 16. Работа студента художественного факультета.
Пример неправильной «обусловленности»

Иначе говоря, художник означает для себя собственные чувства по отношению к воспринимаемому предмету. В изображении он не только обращается к своей интуиции, но делает осознанный выбор элементов образа, качества их проработки. Интуитивное действие, связанное с эмпатией, направляется смыслом работы и умением субъекта находить выразительные решения. Критерий «обусловленность» позволяет определить степень осознанности субъекта в выборе характеристик образа, использование которых в процессе изображения создает условия для формирования целостной композиции.

Нарушения. Анализ рисунков респондентов, принадлежащих к различным субкультурным группам, показал, что актуализация в образе тех или иных качеств и свойств композиции во многом определяется целевыми установками и ценностными ориентирами. Для маргинальных групп молодежи характерен выбор таких элементов образа, которые подчеркивали бы контрастность отношений (как по форме, так и по цвету), избыточную динамичность и демонстративную символичность.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.