

Шановні магістри!

Митець, як рушійна сила мистецького процесу, для реалізації основного свого завдання – втілення **духовного**, а отже справжнього життя, у мистецький твір, використовує свій **розум і почуття**.

Вашій увазі пропонується матеріал про ці складові у мистецькій творчості – **раціональне і емоційне**.

Завдання по цій темі (2 невеликих ессе):

1) На прикладі вибраного вами мистецького твору проаналізуйте співвідношення та функціонування в ньому емоційного та раціонального.

2) Талант і геніальність в українському мистецтві.

Раціоналізм та емоційність художника у мистецькому процесі

Раціональність митця

Разум — это зажигательное стекло, которое, воспламеняя, само остается холодным.

Рене Декарт

1. Метафора, асоціації, тема

Преобладание эмоционального начала в жизни художественного субъекта часто приводило теоретиков искусства к мысли о том, что рационализм, дискурсивное мышление вообще чуждо художнику, более того — убивает искусство.

«Искусство... умирает в художнике, который из художника превращается в своего собственного критика; оно умирает в слушателе или зрителе, который от восторженного созерцания искусства переходит к глубокомысленному наблюдению жизни», — писал **Бенедетто Кроче**, один из представителей интуитивистской эстетики в неогегельянской философии.

Но обращение к **искусству**, обнаружение его **специфической природы как образного отражения мира** с неизбежностью ведет нас к необходимости выявления того, как создается художественный образ. Ведь в нем запечатлены не только внешние признаки действительности, но и ее существенные стороны. Следовательно,

создатель художественного образа должен обладать не только **эмоциональной способностью, фиксирующей действительность на уровне феномена**, но и способностью проникать, пусть своеобразно и специфично, в его сущность, а это невозможно без рационального начала.

Своеобразной формой такого отражения мира художником является **метафоричность его мышления. Метафора в широком смысле есть образное выражение понятий, перенесение существенных признаков предмета на индивидуальное явление путем обнаружения сходства или различия.** Но главное заключается в том, что в метафоре есть и образ, и понятийное содержание. Вот почему метафора глубока, а метафорическое мышление художника есть не скольжение по поверхности действительности, но проникновение в ее сущность. **А. Блок** писал:

...Художник, твердо веруй
В начала и концы. Ты знай,
Где стерегут нас ад и рай.
...Тебе дано бесстрашной мерой
Измерить все, что видишь ты.
Твой взгляд — да будет тверд и ясен.
Сотри случайные черты —
И ты увидишь: мир прекрасен.
Познай, где свет — поймешь, где тьма.
Пускай же все пройдет неспешно,
Что в мире свято, что в нем грешно,
Сквозь жар души, сквозь хлад ума.

Сказанное А. Блоком прекрасно иллюстрирует метафоричность художественного мышления (если бы то, о чем говорит поэт, захотел сказать философ, он воспользовался бы понятийным уровнем мышления), необходимость совмещения в художнике жара души и хлада ума.

Оноре де Бальзак очень определенно говорил о достижении равновесия между эмоциями и разумом в момент творчества. «Чересчур сильно чувствовать в ту минуту, когда надо осуществлять замысел, — это равносильно мятежу чувств против дарования», — писал он.

Другая существенная черта рациональности художественного мышления — **ассоциативность**, т.е. такая связь представлений и понятий, в которой одно из них, возникнув в сознании, вызывает (по сходству, противоположности, смежности или контрастности) другое представление или понятие или же цепь таковых.

Богатство художественного образа в значительной степени объясняется тем, что он впитывает в себя огромный накопленный художником материал, возникший у него в значительной степени

на основе богатства найденных ассоциаций. Записи А.П. Чехова, Л.Н. Толстого, знаменитые «Записные книжки» И. Ильфа убедительно раскрывают этот процесс накопления материала по признакам аналогии или ассоциации. Здесь вспоминаются известное чеховское «облако в виде верблюда» или «многоуважаемый шкаф», ильфовские знаменитые «белые, эмалированные уши» или «автомобиль имел имя. Его часто красили».

Но рациональное начало в творчестве художника проявляется и на более высоком уровне, когда художник, найдя реальные истоки избранной им темы (труда, войны, экологии, космоса, глобальных проблем человеческой жизни и т.д.), решает содержательные задачи. А это возможно лишь в случае, если ему удалось включить в сюжет произведения конкретно-историческую тему, когда он творчески воссоздает действительность. Так, тема войны и мира в романе Л. Н. Толстого переплетается с темой судьбы Наташи Ростовской и Андрея Болконского, Пьера Безухова и Элен. Такой поиск решения сюжетных и тематических линий не только требует от художника огромного интеллектуального напряжения. Такой поиск невозможен без сложных логических операций. Не меньшей рациональной глубины требует от художника обращение к культурно-типологической теме, в которой реализуется содержательная связь создаваемого произведения с социально-исторической традицией. Процесс создания «Фауста» Гете был процессом освоения огромной исторической традиции европейской культуры, начиная от античности и средневековья и кончая его временем. Созданию «Мастера и Маргариты» М. Булгакова предшествовала титаническая работа над темой добра и зла в европейской и русской не только художественной, но и социальной, философской, религиозной культуре.

Как же художнику удастся проникнуть в глубочайшие слои исторического времени и времени его эпохи?

Как протекают временные процессы в его творчестве?

2. Убегающее и остановленное время

Создание теории бытия личности во времени является одной из важнейших проблем современного научного человекознания.

Но как свести многообразие и неповторимость индивидуальной жизни личности, различные уровни этой жизни (общесоциальные, ценностные, эстетические, психологические) к общетеоретическому объяснению движения времени человеческого существования?

Возможно, в первом приближении это более наглядно осуществимо при анализе временного бытия художественной личности,

так как оно — это бытие — материально закрепляется в художественном произведении. Вместе с тем художник — личность творческая, создающая нечто новое, не существовавшее доселе, и

поэтому процесс художественной деятельности также дает возможность обнаружить определенные аспекты существования человека во времени, особенности его протекания, реализации, переживания и осмысления.

Предваряя более конкретное рассмотрение проблемы, следует сказать, что **можно выделить два основных типа жизни художника во времени. Для первого** характерно внутреннее, интровертивное переживание времени, концентрирование его в себе и выражение его через произведение, как правило, лирического или романтического характера. Для **второго, экстравертивного, время** извлекается из себя и разворачивается вовне, реализуясь в эпическом или многоплановом художественном произведении. Художник-интроверт творит по формуле: **«Быть объекту мной!»** (объект входит в меня), **экстраверт** — по формуле: **«Мне быть объектом!»** (**я порождаю объект**). Первый принцип, как правило, характерен для восточных культур, второй — для европейских. Но, как увидим, жестких границ между ними нет.

На эти особенности указывал еще **К. Юнг** в своей работе **«Различие восточного и западного мышления»**, подчеркивая: для Востока разум — космическая сила, для Запада — так называемый Универсальный Разум стал психикой личности, порождающей из себя мир. Восток, считает К. Юнг, исходит из реальности психического, как главного и уникального свойства сущности — это явно интровертивная установка, принципиально отличная от экстравертивной позиции Запада. «...Восток, — говорит он, — нашу жизнерадостную экстравертивность пренебрежительно называет иллюзорной властью желаний, существованием в сансаре».

И все же экстравертивная тенденция Запада и интровертивная Востока, по его мнению, едины в одном: обе делают отчаянные попытки подчинить «естественность» жизни разуму. Вот почему К. Юнг приходит к выводу о том, что «каждый человек обладает обоими механизмами — экстраверсией и интроверсией, и только относительный перевес того или другого определяет тип».

Теоретическое осмысление интровертивного типа художественного субъекта наиболее основательно было осуществлено **Анри Бергсоном** с позиций его «философии жизни». Для него жизнь человека, художника в особенности, есть процесс самонаблюдения, в котором обнаруживаются постоянные изменения состояний и действий, жизнь для него есть длительность. **Длительность — это жизнь сознания, его постоянная характеристика, особенностью которой является то, что она разворачивается только во времени, но не в пространстве»**.

Схватив существенные признаки субъективного переживания времени человеком, А. Бергсон все же недостаточно диалектичен.

Для него это субъективное переживание времени есть сиюминутное состояние; длительность — это то, что происходит сейчас.

Поэтому в своей работе «**Воспоминание настоящего**» он отвергает в принципе историческую память, так как воспоминание прошлого есть признак патологии, признак психического расстройства, так называемое ложное узнавание, являющееся «формой невнимания к жизни», так как «не переживается два раза один и тот же момент истории, и... время не возвращается назад в своем течении».

Воспоминание возникает только вместе, одновременно с восприятием. «Это — воспоминание в данный момент данного же момента. Это — прошлое по формуле и настоящее по содержанию. Это — воспоминание настоящего». Поэтому *память здорового человека, по его мнению, — это способность через восприятие вспоминать настоящее, реализуя его в деятельности и ориентируя на будущее.*

Да, конечно, время не возвращается назад в своем течении, но оно переживается в сознании человека, особенно в сознании ученого-историка и художника, обращающихся к историческому прошлому ради осмысления настоящего и будущего.

Подчеркивая важное значение для человека переживания настоящего, вместе с тем следует сказать о том, что для художника-интроверта огромное значение имеет переживание прошлого.

Время им как бы вбирается в себя, оно интенсивно осваивается, переживается, осмысливается и лишь потом «выбрасывается» вовне. В интроверте сильны «архетипические» уровни сознания, субъективно-реализованное культурное наследие прошлого, духовный опыт человеческой жизни.

Известный русский историк В.О. Ключевский в статье «Грусть», посвященной памяти М.Ю. Лермонтова, писал: «Он рано начал искать пищи для ума в себе самом, много передумал, о чем редко думается в те годы». Будучи еще совсем молодым человеком, **М.Ю. Лермонтов** писал: **«Ужасно стариком быть без седин...».**

Сходные мысли о жизни и творчестве Лермонтова высказывает писатель Вл. Солоухин: «Лермонтов... прожил свою жизнь так, как будто он знал что-то о прошлом и о чем-то помнил. «Забыть? — забвенья не дал бог: да он и не взял бы забвенья!», «...Спасть от думы неизбежной и незабвенное забыть!», «...И лучших дней воспоминанья пред ним теснились толпой», «В душе моей, с начала мира, твой образ был запечатлен...».

Не обладая непосредственным житейским опытом, не пережив психологических состояний взрослого, зрелого человека, в 21 год отроду, Лермонтов пишет драму «Маскарад», которая не

только глубока в социальном аспекте, но удивительно точна и в понимании человеческой психологии, сложных драматических состояний, наиболее ярко раскрытых в центральном образе драмы — Евгении Арбенине.

Откуда у этого юноши столь глубокое постижение человеческой природы?

Огромной памятью прошлого и способностью его реконструировать обладал **Марсель Пруст**, автор многотомного романа «**В поисках утраченного времени**», который, хотя во многом и воспринял идеи «философии жизни» А. Бергсона, но не соглашался с тем, что длительность, «жизненный порыв» — это воспроизведение только настоящего.

Видимо, протекание временных процессов в творчестве художников этого типа обладает определенными особенностями, суть которых заключается в том, что человек может «ускорять, уплотнять время жизни... Он получает возможность в известных пределах связывать или разрывать цепь событий, поступков, дел...».

Субъективное ощущение художником этого состояния передано **М. Шагинян**, говорившей: «Каждый из нас, маленькие Хроносы, живем сделанным, созданным, почувствованным, переживаемым, а не часами и годами».

Еще со времени Платона существует идея о том, что художественный **мимезис** (подражание) это не только отражение настоящего, как считал Аристотель, но и **анамнезис (припоминание) душой своей прошлой жизни, бесконечности бытия.** Материалистическая интерпретация этой идеи приводит нас к мысли

о том, что в индивидуальном бытии человека (онтогенезе) «закодированы» не только биологические уровни существования вида (филогенез), но духовное, интеллектуальное развитие человечества. Наглядно это проявляется, например, в традиционном восточном художественном мышлении (Китай, Индия, Япония), для которого характерен принцип незавершенности произведения, . -ощущение в мгновенном, сиюминутном вечного и бесконечного мира.

Так, у китайского поэта средневековья **Сыкун Ту** (IX—X вв.) есть стихи:

1. Великое действие внешне нестойко;

А Истинно-Сущим я полон внутри...

2. Во мне вся природа — в своих миллионах!

Я рвусь поперек Величайших пустот...

<...>

6. Я оное буду хранить без усилий,

И к оному зов бесконечен во мне.

Это значит, пишет В.М. Алексеев, в свободном изложении... следующее. Поэт — это весь мир, вся Вселенная, целостное мироздание с его предвечной материей и такую же энергией. Его душа полна всем истинно сущим... Это сверх истинная суть вещей живет в нем полностью, рождая великую энергию жизни, всегда нестойкую и всегда уходящую от своего закрепления в какие-то формы.

Знаменитый китайский живописец-пейзажист **Хуан Юэ** (XVIII—XIX вв.) писал:

2. Идея живет впереди твоей кисти,

А таинство — там... вне картины твоей.

Это значит в свободном изложении, продолжает В.М. Алексеев, следующее... *«Картина будет всего лишь символом великой души, как струна, которая ведь не сам звук, а только его гнездо... Таинство совершится далеко за пределами картины, и настроение уйдет далеко за кадры, что рисует кисть».*

В европейском стиле и духе подобную же мысль высказала современная английская писательница Айрис Мердок: «Искусство — это пустой дешевый балаган, жалкая игрушка мировой иллюзии, если только оно не указывает за пределы самого себя и само не движется в том направлении, которое указывает».

В Индии эта традиция связи художника и человека вообще со всем миром, пройдя через индуизм, была ярко выражена в буддийской культуре. **Будда**, достигший вершин знания и вращающий колесо истины, говорит:

...Имени я не имею,
Радости я не желаю,
Голос глаголящий я.

«Глаголящий голос» Будды — это голос, говорящий из себя, но о всем мире, о всем бытии.

В уже упоминавшейся статье **Вл. Солоухина** мы читаем: «...из двух непроницаемых бездн, проблеском между которыми является человеческая жизнь, люди заглядывают все время в ту, которая ждет, а не в ту, которая осталась позади. Одни — рационально отрицая, другие — смутно надеясь, третьи — твердо веруя, но все люди, все философские концепции, религии всех времен и народов обращают свой взор к той бездне, в которой человек исчезнет, а не к той, из которой он появился».

Это утверждение неверно, ибо не только многие философы с идеалистических или материалистических позиций объясняли прошлое (Платон, Гегель, Маркс), но и такая мировая религия, как буддизм, которая покоится на фундаментальном принципе кармы, т.е. учении о перерождениях, о воздаянии в

настоящей и будущей жизни за жизнь прошлую. Этот круг перерождений прерывается, только если во всех своих поступках человек достигает благородства; тогда он погружается в состояние абсолютного покоя — нирвану.

Культура, основанная на индуизме и особенно буддизме, постоянно обращала человека к размышлению и переживанию своего прошлого, заставляла погружаться в себя, в свое «бесконечное»

инобытие. Такая интерпретация себя и мира — характерный признак интровертивности типа личности и поэтому «абсолютное большинство современных исследователей восточной культуры... отмечают интровертивность буддийской мысли».

Для традиционной и современной японской культуры также характерны огромное уважение и любовь к прошлому, к вечному, к долгоживущему. «Японцы видят особое очарование в следах возраста. Их привлекает потемневший цвет старого дерева, замшелый камень в саду, или даже обтрепанность — следы многих рук, прикасающихся к краю картины».

В обще социальном плане освоение культурного наследия любым народом, любой нацией является условием прогрессивного развития общества, имеет огромное методологическое значение для понимания развития человеческих способностей, для понимания того, что без исторической памяти, коллективной и индивидуальной, и конкретно памяти художника, невозможно создание подлинных культурных и художественных ценностей.

Другой особенностью функционирования времени в творчестве художника-интроверта является то, что оно не разворачивается хронологически последовательно — от замысла к реализации. Оно может протекать «квантами», в одно мгновение охватывая огромные временные состояния.

«Сохранилось сообщение, — пишет В.Ф. Асмус, — будто **Моцарт обладал поистине сверхчеловеческой способностью: он «слышал» все произведение от начала до конца, сразу «видел» все его построение от первого до последнего такта».**

А вот воспоминание И.Е. Репина о работе замечательного русского художника-пейзажиста Ф.А. Васильева, с которым он вместе был на этюдах. Вернувшись поздно домой, после пленэра, «Васильев не ложится. Он взял альбом побольше и зарисовывает свои впечатления Царевщины. Прелестно выходят у него на этюде с природы лопушки на песке... Как он чувствует пластику всякого листка, стебля! ...Какая богатейшая память у Васильева на все эти, даже мельчайшие детали! ...А потом он ведь обобщает картину до грандиозного впечатления! ...И как он это все запоминает? Да запомнить не штука... но выразить, вырисовывать все это на память! Просыпаюсь... Васильев горит, горит всем существом... он в

полном самозабвении: лицо его сияет творческой улыбкой, голова склоняется то влево, то вправо, рисунок он часто отводит подальше от глаз, чтобы видеть общее. Вот откуда весь этот невероятный опыт юноши-мастера... Зрелость искусства».

Здесь в незначительное физическое время художник реализует огромные содержательные и эмоциональные пласты духовного времени. Такое течение времени в творческом порыве подтверждается и современными исследованиями психологического времени личности. «Представление о специфике временных отношений различных уровней вполне соотносится с реляционным подходом [фиксация изменений в каком-либо процессе.], предполагающим, что длительность, последовательность и направление событий, происходящих в различных процессах, зависят от содержания этих процессов».

Интенсивность содержательной жизни, обращенной вовнутрь личности художника-интроверта, приводит к тому, что время, вбираемое им в себя, расширение его интеллектуального поиска, стремление в сжатые в физическом времени «кванты» влить безграничное духовное содержание, через мгновение — передать вечность, приводит к тому, что физическое бытие художника во времени сокращается.

Герой произведения **Хулио Кортасара «Преследователь»** саксофонист Джони рассказывает своему другу — музыкальному критику Бруно, что однажды (а затем это стало происходить часто)

за полторы минуты он пережил время, не адекватное реально прошедшему. «Бруно, — говорит он, — если бы я только мог жить, как в эти моменты или как в музыке, когда время идет по-другому... Ты понимаешь, сколько всего могло бы произойти за полторы минуты... Тогда люди, не только я, а и ты, и она, и все парни могли бы жить сотни лет, если бы мы нашли это «другое» время; мы могли бы прожить в тысячу раз дольше, чем живем, глядя на эти чертовы часы, идиотски считая минуты и завтрашние дни...».

И рассказ называется «Преследователь» потому, что его герой Джони преследует время, стремится заключить его в себя, выразить через него весь мир, всю человеческую жизнь. Это преследование изматывает его, приводит на грань физического измождения и умопомешательства, сокращает время его реальной жизни.

В этом сокращении нет ничего мистического или загадочного.

Оно имеет определенные материально-психические причины, так как поиск оптимального решения требует от художника физически сверхвозможного напряжения, что приводит к стрессам, нарушению нормального функционирования его организма и психики.

Герой рассказа Хулио Кортасара для нахождения оптимального творческого состояния прибегает к искусственным возбудителям — алкоголю и наркотикам. Нередко и **в реальной жизни художника-интроверта состояния повышенной аффектации** (Л. Андреев, Э. По) или такие искусственные возбудители, как алкоголь и наркотики (Э. Гофман, Дж. Лондон, С. Есенин, А. Модильяни, Н. Рубцов), стимулировали решение его творческих задач. Но даже когда художник-интроверт не прибегает к таким средствам, **его внутреннее постоянное напряжение и ожидание, готовность к творчеству (В.А. Моцарт) или психическая неустойчивость, страдательное состояние (Ф. Шопен) неизбежно приводят к сокращению физического времени жизни, хотя время, воплощенное в его творениях, безгранично и обращено в будущее.**

Художники-интроверты, как правило, мало жили, но много сделали (не всегда это сделанное выражено количественно), они были уверены в том, что время их жизни — это время воплощения бесконечного и вечного бытия. И мгновение их жизни есть мгновение вечности и сама вечность, ибо, если пользоваться **формулой Гегеля, «вечности не будет, вечности не было, а вечность есть»**. Такое ощущение вечности свойственно, например, Хулио Кортасару, который устами своего героя — саксофониста Джони — говорит об этом ощущении в моменты творчества: «...я был словно рядом с собой [во время концерта], и для меня не существовало ни Нью-Йорка, ни, главное, времени... не существовало никакого «потом». На какой-то миг было только «всегда».

В творчестве художника-экстраверта течение времени носит иной характер. **Экстраверту свойственно стремление объективировать свое ощущение времени, схватить, пережить и осмыслить суть объективных процессов, пропустить их через себя.**

В силу этого такой художник, обладая также огромной памятью, мыслит предметно. Прошрое, настоящее или будущее видится ему в событиях, фактах, атрибутах того времени, о котором он говорит.

Если художник-интроверт обнаруживает временное движение мира через свои настроения, переживания, фантазии, воображение, то для художника-экстраверта первоисточником является предметное видение этого мира, в памяти художника всплывают его конкретные реалии.

Вспоминая через 50 лет о первом съезде советских писателей, **Валентин Катаев** пишет: «Время не имеет надо мной власти, поэтому мне легко оказаться и в том далеком августовском московском вечере, увидеть белые, красные фиолетовые астры в витринах цветочных магазинов, желтые, даже на вид тяжелые и мягкие груши на лотках

уличных торговцев, почувствовать неповторимый запах уходящего лета...Первый Всесоюзный съезд советских писателей! Вот они [деlegates.] поднимаются по белой лестнице в два марша, уставленной корзинами цветов».

Здесь тоже есть настроение, переживание времени (запах уходящего лета), но они вторичны по отношению к реалиям этого времени (вечер, цветы, груши...).

Художник-экстраверт не обязательно следует за хронологическим временем. Он может возвращаться из настоящего в прошлое, заглядывать в будущее.

Но все это он делает через свое ощущение событий, человеческих реальных отношений, через показ той социальной, духовной и предметной среды, в которой живет его память. А события личной жизни художника-экстраверта предельно глубоко входят в его память; она захватывает время самого раннего младенчества и существует именно предметно.

С.Т. Аксаков так определяет свои самые ранние впечатления:

«Самые первые предметы ...которые еще носятся в моей памяти — кормилица, маленькая сестрица и мать... Кормилица представляется сначала каким-то таинственным, почти невидимым существом. Я помню себя лежащим ночью то в кроватке, то на руках матери и горько плачущим: с рыданием и воплями повторял я одно и то же слово, призывая кого-то, и кто-то являлся в сумраке слабо освещенной комнаты, брал меня на руки, клал к груди... и мне становилось хорошо...

Кормилица, страстно меня любившая, опять несколько раз является в моих воспоминаниях, иногда вдали, украдкой смотрящей на меня из-за других, иногда целующая мои руки, лицо и плачущая надо мною...

Сестрицу я любил сначала больше всех игрушек, больше матери, и любовь эта выражалась беспрестанным желанием ее видеть и чувством жалости: мне все казалось, что ей холодно, что она голодна и что ей хочется кушать; я беспрестанно хотел одеть ее своим платьицем и кормить своим кушаньем...».

Такая глубокая предметно-образная память художника очень близка к структуре **памяти мнемониста**, у которого последняя **почти не имеет границ** и уходит еще более глубоко, к самым ранним моментам существования.

Так, мнемонист свидетельствует: «Мне было еще очень немногое... может быть, еще не было и года... Ярче всего всплывает в памяти обстановка... Помню, что обои были коричневые, постель белая... Мать я воспринимал так: до того, как я ее начал узнавать, — «это хорошо». Нет формы, нет лица, есть что-то, что нагибается и от чего будет хорошо. Это приятно. Я видел мать

так, как если бы вы смотрели через камеру фотографического аппарата... Сначала вы ничего не различаете — только круглое облачко — пятно... потом появляется лицо... потом черты лица приобретают резкость. Мать берет меня... Я не замечаю рук матери, было ощущение, что после появления пятна что-то такое произойдет со мной...».

Как видим, в функционировании памяти художника-экстраверта и мнемониста очень много общего. Однако, как не трудно заметить, память художника отличается тем, что она эмоционально окрашена, несет в себе определенную самооценку, выражает отношение к предметам этой памяти, дает им характеристику и служит в конечном счете созданию художественного произведения. Характерной чертой художника этого типа является стремление осмыслить настоящее через глубокое и эпически широкое проникновение в прошлое, через осмысление сущностного смысла исторических процессов. Примером тому — творчество Петрарки, Тициана, Гете, Л. Толстого, Б. Шоу, Д. Сикейроса.

Бернард Шоу считал обращение к прошлому одним из главных условий своего творчества, условий осмысления настоящего. «Родился ли я безумцем или, наоборот, чересчур здравомыслящим, но мое царство, — писал он, — было не от мира сего; одно воображение давало мне жизнь, и легко я чувствовал себя только в обществе великих покойников». Его «исторические» драмы («Цезарь и Клеопатра», «Назад к Мафусаилу», «Святая Иоанна», «В золотые дни доброго короля Карла» и др.) вместе с тем есть осмысление проблем своего времени.

На 98-м году жизни **Марк Шагал** говорил: «Участвуя в феноменальной революции в искусстве Франции, я жил, отвернувшись от всего, что происходило у меня перед глазами. Мысленно я возвращался на свою родину, где мои живые истоки».

Буквально так же по смыслу, но более развернуто о его творчестве говорит С. Образцов: «Марк Шагал чуть ли не полвека прожил в Париже, но все его заземления на его родине. В черте оседлости бедной дореволюционной России. Шагал — это уютная местечковая мистика еврейского сапожника и русского писаря. Реалии Шагала — это крест и шестиконечная звезда, церковь и синагога, ангел и еврейский скрипач, изба-развалюха, козел, петух, русский самовар, огромный глаз Иеговы и бумажные цветы». Как видим, в творчестве Шагала налицо и предметность, символически осмысленная, и настроения, психология определенного времени в жизни провинциальной России, раскрытой в приемах только ему свойственной живописи.

Художник этого типа «останавливает» время (восклицание Гете

«Остановись, мгновенье, ты прекрасно!» имеет в этом смысле глубокий практический и психологический смысл), а не преследует его, оно предстает перед ним как некая панорама, как развернутая в событиях реальная жизнь, выплеснутая из его Я. Поэтому для него не существует проблемы возбуждения творческой энергии (медитация, алкоголь, наркотики), так как она у него рождается как естественное, нормальное проявление его личности.

Художник-экстраверт живет в этом эпическом времени, выражает себя в нем, живет в единстве с его ритмами и дыханием во внешне неторопливом единстве с природой. А. Пушкин и Л. Толстой, А. Майоль, П. Пикассо и М. Шолохов — художники, в чьей жизни органической доминантой было их отношение к природе, в ней они видели воплощение себя.

Аристид Майоль заметил: «Великий художник тот, кто творит, как природа». Эта способность порождает у художника ощущение длительности своего физического бытия, естественного как жизнь самой природы, и психологически воспринимается им как нечто само собой разумеющееся.

А.С. Пушкин в «Евгении Онегине» писал:

XLIV

Ужель и впрямь и в самом деле

Весна моих промчалась дней

<...>

И ей ужель возврата нет?

Ужель мне скоро тридцать лет?

Так, полдень мой настал и нужно

Мне в том сознаться, вижу я.

Но так и быть: простимся дружно,

О юность легкая моя!

<...>

XLVI

...А ты, младое вдохновенье,

Волнуй мое воображенье,

Дремоту сердца оживляй,

В мой угол чаще прилетай,

Не дай остыть душе поэта...

Как видим, А.С. Пушкин собирался жить не менее 60 лет (30 лет — полдень), не утрачивая вдохновенья, воображения, жара души и той энергии, которая наполняет, художника, ощущается им как безграничная и могучая. И к тому были не только духовные, но и физические основания — его предки были долгожителями. И если бы не роковая дуэль, как знать, как долго жил бы еще А.С. Пушкин и как много еще создал.

Бытийной сущностью **художников-экстравертов**, пожалуй, является то, что они были **долгожителями**. (Перечисления тут могут быть бесконечны: Петрарка, Микеланджело, Тициан, Рубенс, Гете, Л. Толстой, Б. Шоу, П. Пикассо, Л. Арагон, У. Фолкнер, В. Катаев, М. Шагал и др.) Подходы к материалистическому объяснению такого творческого активного долголетия, на наш взгляд, дает общая теория относительности, рассматривающая пространственно-временные свойства физических процессов.

Идея

А. Эйнштейна об относительности пространства и времени, об их изменяемости в зависимости от скорости, массы и энергии, о том, что скорость и энергия протекания процессов влияют на время, замедляя его при больших скоростях, применима, нам думается, и к объяснению физического бытия художника-экстраверта.

Положение А. Эйнштейна о том, что в физических процессах **масса (М) пропорциональна энергии (Е) ($M = E$)**, может быть интерпретировано здесь в том смысле, что огромный объем захвата процессов объективного мира (**своеобразная масса — М захвата**) пропорционально порождает огромную творческую энергию (Е творческая) у художника-экстраверта.

Эта огромная энергия творчества, т.е. в физическом смысле — ускорение движения (мысль, чувство могут протекать в скоростях, возможно, близких к скорости света) в освоении объективной (в определенном смысле) физической реальности, приводит к увеличению длительности физического бытия художника-экстраверта. **Если у художника-интроверта более интенсивно расходуется психическая энергия, что приводит к сокращению времени его физического существования, то у художника-экстраверта более активны энергетические процессы, связанные непосредственно с социальными и духовными сторонами жизни.**

Это осмысление бесконечности объективного мира, выраженное через себя, порождает у художника-экстраверта субъективное ощущение необходимости длительного во времени физического существования для завершения своих замыслов. *Причем в этом процессе жизни происходит не только расходование творческих сил, но и нарастание жизненной энергии, ощущаемой и физически, и психологически.*

В 80 лет **Аристид Майоль** признавался: «В двадцать лет я был стариком: читал лишь книгу Иеремии да «Подражание Иисусу Христу»

В сорок я сильно помолодел. А теперь стал еще моложе» . И с сожалением добавлял: «Не успеешь начать постигать мир, как уже

надо уходить... Старая, понимаешь, насколько удивительна природа. Я с каждым днем понимаю это все лучше» .

Аналогичные состояния свойственны многим художникам-экстравертам. Так, в довольно зрелом возрасте **У Фолкнер** писал:

«Мне уже скоро шестьдесят, а в этом возрасте у писателя, художника остается не так уж много времени, чтобы создать нечто

На первый взгляд это высказывание кажется близким к сказанному юным **М.Ю. Лермонтовым**: «Ужасно стариком быть без седины». Но по существу здесь другое. А. Майоль чувствовал старость в 20 лет как состояние (читал библейские тексты и книги о Христе), им старость воспринималась внешне, ситуативно. У М.Ю. Лермонтова же ощущение старости связано с ощущением пережитого, с чувством уже прожитой жизни и огромного житейского опыта, что отразилось, как говорилось выше, и в его творчестве.

А такая психологическая ориентация оказывает влияние и на реальное время физической жизни художника. **«...Психологический возраст принципиально обратим, т.е. человек не только стареет в психологическом времени, но и может молодеть в нем за счет увеличения психологического будущего или уменьшения прошлого»** — считают современные исследователи этой проблемы.

Конечно, различие двух рассмотренных типов художника относительно, возможны взаимные переходы, связанные с субъективными усилиями и пониманием целей творчества.

Вместе с тем необходимо подчеркнуть, что эти различия являются результатом длительного социально-культурного развития общества.

На заре человечества, когда деятельность и сознание были синкретичны, в них существовали в единстве экстравертивные и интровертивные формы освоения мира. **Д.Н. Узнадзе** в своих психологических исследованиях указывает, что и у современного человека сохраняются эти способности к интроверсии и экстраверсии, отражающие длительный процесс филогенеза. Они не всегда ярко выражены и не всегда связаны с творческой деятельностью, но они характеризуют целостность личности.

У творческой же личности доминирование одной из этих способностей выражено наиболее ярко в силу направленности ее творчества, психологического склада, развертывания во времени индивидуально-неповторимой деятельности в конкретной исторической ситуации.

Примером может служить **Гете**, эволюционировавший от резко пессимистического, интровертивного отношения к жизни в юности к оптимизму и экстравертности в зрелом возрасте и старости. Так, в 29 лет он пишет в своем дневнике: «Я не создан

для этого мира». Но «поэтическое творчество, труд и любовь служили ему лекарством против приступов мрачного настроения», и к 40 годам у него наступает оптимистический период жизни, длившийся до самой смерти.

Лев Толстой в молодости также развивался явно как интроверт и в личном, и в художественном плане. В его ранних сочинениях «преобладают черты очерка с элементами социальной утопии и лирической фантазии...». В зрелые же годы, когда произошел нравственный и духовный перелом в его жизни, наступает период глубочайшего проникновения в реальные проблемы русской жизни, эпически развернутой во времени его великих произведений. Это, безусловно, повлияло и на время его физического и творческого бытия.

Конечно, нельзя отрицать значение и **биологических факторов во временном протекании жизни и творчества художников** этих

двух типов. Как уже говорилось, психологические установки личности могут влиять на увеличение или уменьшение длительности их физического и творческого времени. И все же наиболее общая закономерность движения времени в творческом процессе выявляется в характеристике двух типов художественного субъекта, в двух качественно своеобразных реализациях этого времени.

Подводя некоторые итоги рассмотрения поставленной проблемы, следует еще раз подчеркнуть, что процесс бытия человека во времени обусловлен рядом причин (социальных, психологических, духовных, личностных), но главное заключается в том, как человек сознательно, силою своей воли распорядится временем своей жизни. Идеальной моделью является органическое соединение в себе преимуществ интроверта, интенсивно «поглощающего» объективную реальность, с экстенсивным выплескиванием себя в эту реальность, свойственным -экстраверту.

Этот процесс диалектически сложен, требует от человека огромных усилий, способности преодолевать через медитацию кризисные состояния, порождаемые особенностями интровертивной психики, и вместе с тем способности к воплощению своих потенций, экстравертивно акцентированных, в жизнь, придать им глубокий личностный смысл, раскрыть, создать и реализовать в себе целостную, гармоническую и универсальную личность, столь необходимую нашему обществу.

3. Преображенное и освоенное пространство

Художественное пространство изучено основательно с точки зрения его построения и восприятия. Но это пространство не изучено в аспекте его ощущения, переживания, понимания субъектом художественного творчества. Попробуем, исходя из предложенной типологизации личности художника, рассмотреть эту проблему.

Одним из принципов построения художественного пространства, особенно в древних и средневековых восточных культурах, является **обратная перспектива**. Она не только порождена идеологией этих обществ — религией, но и отражает субъективные особенности художника интровертивного типа.

«Обратная перспектива, — пишет В.Н. Лазарев, — подчиняясь которой большие по размеру фигуры и предметы располагались на втором плане картины, выполняла... функцию вовлечения в икону верующего в целях его полного оптического охвата, последний принужден был все более и более погружаться в глубь композиционного построения... Направленная на познание трансцендентного мира, икона не была связана с реальностью».

На наш взгляд, она все же была связана с реальностью, с реальным миром. Но эта связь была опосредована не только, как говорилось, идеологически, но и особенностями построения пространства в сознании художника-интроверта, для которого она выступала как идеальная модель этого трансцендентного начала, входящего в него. Это пространство возникло из внутренних, субъективных побуждений художника, хотя с точки зрения формы оно было жестко зафиксировано в каноне. На связь такого опосредованного понимания пространства в искусстве не только с духовным миром художника, но и с психофизиологией человека указывает **П.А. Флоренский**: «...если обратиться к данным психофизиологическим, то с необходимостью должно признать, что художники не только не имеют основания, но и не смеют изображать мир в схеме перспективной [линейной перспективы.]...».

Столь категорический вывод неправомерен, но в самой постановке проблемы есть основание, опирающееся на особенности художника этого типа, который «вовлекает» пространство в себя, вместе с тем интуитивно подчиняясь законам зрительного восприятия.

Известно, что **на близких расстояниях (3—5 метров) человек воспринимает предметы в обратной перспективе**. А ведь восприятие иконы и было рассчитано в первую очередь на близкое расстояние. В процессе обрядовых действий верующий приближается к иконе и его восприятие становится адекватным изображению, усиливая тем самым сакральный смысл происходящего действия.

Для дальневосточных же культур характерно построение художественного пространства в рассеянной перспективе. «В китайских пейзажных композициях, — пишет Н.А. Виноградова, — отсутствует линейная перспектива, замененная так называемой рассеянной перспективой, нет единой точки схода, пространство как бы распространяется ввысь, горные пики устремляются в небеса, хижинки и лесные тропинки теряются в необъятных просторах природы. Мир вымысла сочетается в китайских картинах с миром реальности». В этом принципе отражены и особенности художника этих культур, ориентированного, как уже говорилось, на интровертивное восприятие мира.

Вспомним строки китайского поэта VII в. н.э. **Ли Во**:

В струящейся воде — осенняя луна,
На южном озере — покой и тишина.

И лотос хочет мне
Сказать о чем-то грустном,
Чтоб грустью и моя
Душа была полна.

Здесь первые две строки — изображение реальной природы, последующие — переживание поэтом своего состояния от восприятия этого природного пространства. И последнее явно доминирует, так как пространство здесь освоено творческим духом художника.

Совсем по-иному строилась ренессансная картина и картина Нового времени, опирающаяся на линейную перспективу. Она была рассчитана на восприятие с относительно больших расстояний, и художник должен был учитывать это в процессе ее создания, должен был «извлекать» пространство из себя. Это «извлечение» пространства характерно, например, и для художника-импрессиониста, хотя, на первый взгляд, принцип **воздушной перспективы**, присущий этому направлению живописи, давал возможность показать безбрежное пространство реального мира. Можно согласиться с Л.Ф. Жегиним, считавшим, что импрессионистская картина «не более как кусок природы, окно в мир, результат первого мгновенного впечатления». Она «...представляет собой то, что мы как бы случайно увидели в пролете окна... То, что показывает импрессионистская картина — вовсе не все необъятное пространство, а лишь ничтожно дробная ее часть». Такое изображение в значительной мере определялось установкой художника-импрессиониста, желавшего выразить свои впечатления от восприятия реальных объектов. В европейском искусстве эпохи Возрождения и Нового времени, как видим, с открытием в живописи линейной, воздушной

перспективы явно чувствуется стремление художника преобразить реальное пространство, погрузить себя в него и по-своему его увидеть.

У А.С. Пушкина мы читаем:

Люблю я пышное природы увяданье,
В багрец и в золото одетые леса,
В их сенях ветра шум и свежее дыханье,
И мглой волнистою покрыты небеса,
И редкий солнца луч, и первые морозы,
И отдаленные седой зимы угрозы.

Ему же принадлежат слова «Деревня — мой кабинет». И в этом удивительно точно раскрыта обращенность поэта в мир, в пространство, которое для него, как для художника-экстраверта, есть само по себе абсолютная ценность, в которой он выражает себя.

По-иному обнаруживает пространство Марк Шагал, для которого выражение себя в красках «и есть искусство». «Я

безгранично люблю свой родной Витебск, — говорил он, — ...там я на всю жизнь обрел краску своего искусства» (т.е. на все время своего творчества, предметно воссозданного им в произведениях). На всю жизнь **Шагал** обрел там и свое особенное видение художественного пространства, в котором «существа и предметы располагаются по отношению друг к другу не только помимо пространственных законов, но и вопреки им; никогда нельзя сказать, где что находится — ближе, дальше, выше, ниже.

*Всем строем картина отрицает пространство как таковое, утверждает **пространство как душевное поле**, где нет верха, нет низа, нет земного притяжения.*

А может быть, пространство как таковое не отрицается, а предвосхищается художником? Может, обнаруживается пространство, в котором живет человек, находящийся в космическом корабле? Ведь там тоже нет ни верха, ни низа, ни близкого, ни далекого, т.е. существуют не три пространственные координаты, а шесть, с которыми человек справляется благодаря соответствующим приборам. И Шагал, создавая пространство как «душевное поле», интуитивно обнаруживал объективно существующее пространство, которое «подчиняется» не геометрии Евклида, а геометрии Лобачевского.

Как видим, художественное пространство, как и пространство вообще, неотделимо от времени, они существуют как некий целостный континуум, расчленяемый только нашим теоретическим мышлением. Такое восприятие характерно для художника обоих типов. «Лучшее, что хранится в тайниках нашей памяти, вне нас, оно — в порыве ветра с дождем, в нежилом запахе комнаты или запахе первой вспышки огня в очаге... Вне нас? Вернее сказать,

внутри нас, но только укрытое от наших взоров, более или менее надолго преданное забвению», — пишет **Марсель Пруст**, *связывая свое переживание времени с пространственными объектами* (дождь, комната, огонь).

Так и А.С. Пушкин не отделяет освоенное пространство от времени. В том же стихотворении «Осень» пространственное описание природы неотделимо от личностного переживания времени:

И с каждой осенью я расцветаю вновь;
Здоровью моему полезен русский холод;
К привычкам бытия вновь чувствую любовь:
Чредой слетает сон, чредой находит голод;
Легко и радостно играет в сердце кровь,
Желания кипят — я снова счастлив, молод...

Возможно, мысль **И. Канта** о том, что *существует внутреннее чувство, дающее восприятие времени, и внешнее чувство, созерцающее пространство*, наиболее четко подтверждается этими особенностями творчества.

Но восприятие и построение пространства художником немислимо и без освоения и преобразования его атрибутивных свойств — света и цвета. С древнейших времен человечество осваивало пространство в светоносном и цветовом многообразии и неисчерпаемости.

Так, в иконописи построение пространства в обратной перспективе, диктуемое своеобразием христианской культуры, с неизбежностью придавало свету символический смысл, чему способствовало использование в иконописи преимущественно чистых цветов. Созерцая византийские иконы музея «Бенаки» в Афинах или древнерусские — в Московском музее им. Андрея Рублева, поражаешься интенсивной лучезарности и насыщенности цвета, исторгающего из себя светоносное начало.

Недаром Анри Матисс, познакомившись в Москве с собранием икон, был потрясен богатством их цветовой палитры, и, безусловно, это повлияло на его творчество, на поиски и решения цветовых задач в его живописи. Вот это впитывание иконописцем в себя света через цвет еще раз подчеркивает интровертивную природу художественного мышления в раннехристианской культуре.

Эти особенности иконописи, преломляясь через призму многовекового развития европейской культуры, очень своеобразно и неповторимо трансформировались, например, в совершенно ином толковании природы света и цвета у **импрессионистов**, опиравшихся на принципиально иное основание — **экстравертивность художественного мышления Нового времени**.

Исходя из желаний более убедительно передать свое ощущение мира, импрессионисты обращались к изучению колористических возможностей искусства, старались схватить и передать бесконечную в своих возможностях жизнь света, цветовое многообразие мира. При этом свет и цвет не были для них самодовлеющими элементами, они, как правило, звучат у них в мажорной, оптимистической гамме.

Импрессионисты нашли такое сочетание цветов, которое не было доступно их предшественникам, они как бы схватили движение цвета. «Над чрезмерной склонностью импрессионистов к фиолетовому цвету много шутили. Вместе с тем «фиолетовый» цвет — чистая фантазия, тут, конечно, подразумевают совершенно другое: изменчивую комбинацию оранжевого, красного, синего, — пишет исследователь французского импрессионизма К. Моклер. — Но изучение спектра показывает, что эти цвета группируются в очень плотной вибрирующей массе в составе каждой тени. Тут мы имеем дело не с фиолетовым цветом, а с группой сияющих красок, в которой тона идут от самого бледного лилового к самому яркому — красному. Фиолетовый цвет именно вполне определенный тон, и импрессионисты его не употребляют». Это группирующее место фиолетового тона в восприятии цветовой гаммы света подмечали и поэты:

Луга мутило паром лиловатым,
В лесу клубился кафедральный мрак,
— писал **Борис Пастернак**.

У И. Левитана же мы видим более уравновешенное ощущение многокрасочности природы. Этот художник любит несколько приглушенные тона, сочетание золота, пурпура, серебра («Золотая осень», «Над вечным покоем»). И даже тогда, когда он пишет «Березовую рощу», он не уходит от золотого и серебряного тонов, пронизывая зеленую листву солнечными лучами, подчеркивая серебристость березовых стволов.

У В. Серова или З. Серебряковой более радостное восприятие мира заставляет их чаще употреблять розовые и голубые тона, искать свое, оригинальное видение многокрасочности мира. (Или вспомним знаменитый круг Сёра, с помощью которого он изучает взаимодействие основных и дополнительных цветов. Творчество импрессионистов — это всегда «праздник света», всегда — стремление глубже проникнуть в поэзию многокрасочного мира. В попытках импрессионистов раскрыть цветовое многообразие мира сказались пусть интуитивное, стихийное, но искреннее стремление найти наиболее адекватные пути от себя к объективному миру. И то, что родоначальники импрессионизма в конце XIX в. уловили стихийно, интуитивно, сегодня подтверждается

точными научными знаниями: свет, цвет являются более богатыми и многогранными информаторами, нежели те стороны объективной реальности, которые идут к нам по каналам осязания, обоняния и даже слуха.

«...Успех передачи любых сообщений, как учит теория информации, зависит от объема канала связи, т.е. ...от того, сколько сигналов-шифровок может различить человек. От величины объема канала связи зависит число сообщений, которое и может быть принято в единицу времени», — пишет **К.Л. Леонтьев**, создатель аппарата для демонстрации цветомузыки. Далее он спрашивает: «Не окажутся ли возможности цвета беднее возможностей выразительного языка музыки?» И отвечает: «...специалисты доказали, что объем зрительного канала связи человека с внешней средой значительно превосходит объем канала звукового... зрение значительно совершеннее слуха как приемник сигналов из окружающей нас действительности».

Таким образом, работая над проблемами пленэра, импрессионисты совершенствовали принципы художественного мышления; они шли по пути углубления его эстетических информационных возможностей. Эта тенденция импрессионизма почти всегда освобождала его от ложной символики, от двусмысленной трактовки объекта художественного воплощения.

Не менее важны были и новые принципы композиционных решений в искусстве импрессионистов, та новая архитектоника произведения, которая позволяла более убедительно передать не только материально достоверную фактуру изображаемого объекта, но и его движение, его жизнь. Отсюда *стремление покончить с принципами золотого сечения, с устойчивыми холодными композициями академиков. Импрессионисты часто стремятся показать мир как бы с птичьего полета*. (К. Моне «Вид Амстердама», «Руанские соборы», Э. Дега «Голубые танцовщицы», «Примадонна балета»), показать плывущие облака, стремительный порыв балерины, выбежавшей на авансцену, спокойное движение вод великой реки. Иногда они любят прибегать к так называемой **лягушечей перспективе, крупному плану** (Э. Дега «Певица из кафе Конкорт», Э. Мане «Служанка с кружкой пива», И. Грабарь «Февральская лазурь»), для того чтобы более резко подчеркнуть характер человека, одухотворенность природы, необычное, неповторимое восприятие ее красоты художником и зрителем. Стремясь выразить красоту мира, дать о нем более многогранное, многостороннее представление, как бы расширить поток информации, импрессионисты пытались передать впечатление от этого мира в различные часы суток, передать движущуюся красоту природы и для этого создавали целые живописные циклы. (Напри-

мер, знаменитый цикл картин К. Моне, посвященный Руанскому собору, его же «Стога» в различные часы суток.) Принцип изображения объекта во времени затем широко войдет в искусство реалистического пейзажа.

В стремлении передать свое ощущение красоты импрессионисты близки к поэтам, их творчество смыкается с поэзией, с неповторимостью поэтического восприятия. И, может быть, их творчество расширило горизонты поэзии. Но не только на поэзию благотворно влиял импрессионизм. Разрабатывая новые приемы композиционного построения, стремясь схватить движение, создавая живописные циклы, импрессионисты как бы предвосхитили принципы искусства кинематографа: монтаж внутри кадра (Тулуз-Лотрек — «Ля-Гулю и Валентин Ле-Дессоссе», «Одалиска», Гоген — «Прекрасная Анжела», «Автопортрет с нимбом», «Луна и Земля»), срезанные и крупные планы (Дега «Певица в кафе Конкорд», «Балет из ложи оперы», Сера «Эйфелевая башня», И. Грабарь — «Февральская лазурь») и, наконец, «кинематографическое» кадрирование (К. Моне «Руанские соборы», «Стога сена»). Эти поиски импрессионистов, безусловно, имели большое значение для развития и становления принципов построения цветового художественного образа в кино. Так, современный мастер итальянского кино **Микеланджело Антониони** считал, «что в современной жизни человека цвет занимает особое место... цвет активно участвует в физических и психологических сторонах жизни человека, воздействует на его интеллект». И далее, рассуждая о том, почему один из своих цветных фильмов он назвал «Красная пустыня», М. Антониони сказал: «Именно в нем подчеркивается смысловое значение цвета, определяющее идею фильма. Пустыня потому «красная», что полна кровотокащих желаний людей, их земной плоти».

В искусстве же дальневосточных культур, как уже говорилось, принцип рассеянной перспективы позволял передать как бы реальность — ирреальность цветового многообразия мира. Художник здесь стремился впитать в себя его световое богатство, сделать его содержанием своего внутреннего бытия и затем передать в своем произведении.

Нужно отметить, что это интровертивное восприятие и освоение света и цвета в дальневосточном искусстве оказало большое влияние на поиски европейского искусства в конце XIX в. и продолжает оказывать сегодня — на рубеже XX и XXI вв..

Таким образом, как уже было сказано выше, нет абсолютных границ между экстравертивным и интровертивным типом художественного мышления. Неразделимо и пространственно-временное бытие художественного произведения в его цветосветовом

существовании. **Цвет и свет не только атрибуты пространства, но и времени**, что убедительно доказывает сегодня кинематограф.

Достаточно вспомнить упоминавшийся фильм Антониони «Красная пустыня» или все удивительные фильмы А. Тарковского. А в прошлом — вспомнить мерцание цвета икон перед горящей лампадой или его вспышки под лучами восходящего, дневного и заходящего солнца, льющего их через арочные окна православного храма или же через витражи католического собора.

В каждый из этих временных периодов таинственно меняется колористическая насыщенность красок. Они живут, становясь то теплыми, то холодными, то мрачными, то радостными, то вспыхивают, то затухают, впитывая в себя игру солнечных лучей и света.

Так в неразделимом единстве пульсирует светоцветовое пространство-время в процессе создания художественного произведения, в процессе творческих исканий мастера.

II. Емоційність митця

Истина должна быть пережита,
а не преподана...
Герман Гессе

1. Від афекта до катарсису

Так! Художником може бути лише людина, здатна емоційно сприймати світ, і ця емоція має бути **естетичною**, тобто призводити до виникнення **художнього образу**. «Искусство рождается из эмоционального восприятия мира», — говорила автор відомої скульптури «Робітник і колгоспниця», що стала одним із символів соціалізму, скульптор В.І. Мухіна.

Творчий процес починається із задуму, але йому притаманна незавершеність думки і семіотична невизначеність крізь пласт художнього матеріалу. **Задум на початку формується у вигляді інтонаційного «шуму»**, що втілює емоційно-ціннісне відношення до теми. Потім проступають і стають відносно зрозумілими **абрис самої теми у невербальній (інтонаційній) формі**. Маяковський згадував, що починав писати вірші з «мичання». Ніцше писав, що на процес своєї власної поетичної творчості кинув світло Шиллер, зізнаючися, що у підготовчому творчому акті він не мав перед собою нічого схожого на

ряд картин з причинним логічним зв'язком думок, але скоріше певний музичний настрій: **«Певний музичний настрій душі передує, і лише за ним слідує у мене поетична ідея»**. Фактор, що породжує неповторний художній задум – **креатив** (створящий глибинний прошарок особистості), центр, яким є творче ядро особистості, що визначає інваріант всіх художніх рішень. Біля цього центра групується все створюване художником і визначає особистісну своєрідність та інваріантне ядро всіх художніх творів даного автора.

Одного разу, пригадував І. Левітан, будучи ще учнем Московського училища живопису, він побачив схід сонця над Москвою і раптом «... из глаз его полились слезы, слезы радости и эмоционального потрясения красотой природы».

З емоційного потрясіння, пережитого в молодості, почалися і пошуки Василя Кандинського, творця абстрактного експресіонізму. На виставці імпресіоністів у Москві його вразила картина Клода Моне «Копиці сіна». «И вот сразу увидел я в первый раз картину... — пише В.В. Кандинський. — Мне казалось, что без каталога не догадаться, что это — стог сена. Эта неясность была мне неприятна: мне казалось, что художник не вправе писать так неясно... С удивлением и смущением замечал я, однако, что картина эта волнует и покоряет, неизгладимо врезывается в память и вдруг неожиданно так и встает перед глазами до мельчайших подробностей. Во всем этом я не мог разобраться, а тем более не в силах сделать из пережитого на мой теперешний взгляд простых выводов. Но что мне стало совершенно ясно — это неподозреваемая мною прежде, скрытая от меня дотоле, превзошедшая все мои смелые мечты сила палитры. Живопись открывала сказочные силы и прелесть. Но глубоко под сознанием был дискредитирован предмет, как необходимый элемент картины». Можливо, саме це підсвідоме відчуття «дискредитованності предмета» призвело художника до пошуків безпредметної виразності і до висновку про те, що предметність шкідлива його картинам. І він звернувся у своїх картинах, спираючись на внутрішній погляд, до комбінацій кольору і форми, а «так как число красок и форм безгранично, то безграничны и сочетания, а в то же время и воздействия. Этот материал неисчерпаем».

Емоційність Левітана і Кандинського привела їх до художніх пошуків, але у різних напрямках. Левітан став художником-реалістом, Кандинський — творцем абстрактного експресіонізму. Емоційний поштовх був необхідним обом, але подальший їх розвиток визначався уже їх творчими і світоглядними позиціями.

Суттєвою ознакою емоційного світу художника є афект, який часто пригнічує навіть вольові сторони його особистості або, принаймі, порушує його динамічний стереотип. Отже, художня творчість

значною мірою базується на такому впливі об'єкту, образу, мети, яке пронизує всі сторони його особистості. Так, на В. Сурікова, під час роботи над картиною «Утро стрелецкой казни», дуже вплинули червоні стіни Кремля, а у Г. Флопера образи «Мадам Боварі» настільки панували над його психікою, що навіть впливали на його фізіологію. Письменник Л. Андреев впадав в афективний стан, коли втілював свій творчий задум.

Афект, що виникає в процесі творчості, суттєво відрізняється від афекта, що виникає як психофізіологічна реакція. Різниця полягає в тому, що, **по-перше, художній афект носить високодуховний характер і проявляється не у моторних реакціях, а в емоційному розряді** (Л. Виготський); **по-друге, афект у художника стає стійким станом особистості** (ця властивість логічно витікає з його емоційності), в той час як на рівні психофізіології він є короткочасним спалахом, що руйнує вольову і раціональну структуру людини, і часто призводить до патології.

Афективність першого поштовху у творчості характеризується тим, що потрясіння ще не дає ясності цілі, у психіці художника домінує рефлексивні реакції, він ще дуже далекий від дискурсивного мислення, від чіткого усвідомлення результатів творчості. На цьому етапі його руху до мети значною мірою йде на рівні інтуїтивного бачення предмета творчості, накопичення матеріалу, минаючи ступінь аналітичного мислення. **Це накопичення на рівні підсвідомого, інтуїції виражається в емотивності дій та вчинків** (скандали С. Єсеніна, ексцентричність Ф. Шаляпіна), в підвищеній емоційній збудженості та навіть істерії (Едіт Піаф, Леонід Андреев, Артуро Тосканині). І тим не менш це необхідний етап в процесі виявлення предмету художньої творчості.

(Можливий також «геній без генія», допомагають у цьому алогізм поведінки, дії, беззмістовні вчинки, блазнювання. У технологію штучного створення генія окрім методів фізичної дії входить також добре розрахований скандал.)

Однак не дивлячись на те, що інтуїція є форма безпосереднього, бездоказового знання, для якого, як говорив І.П. Павлов, характерне те, що людина пам'ятає кінцеве, а весь шлях, яким він підходив до цього кінцевого, виключено, що значною мірою **знімає зайве навантаження на психіку, настає момент, коли сума одержаної емоційної інформації не може бути перероблена художником на афективному та інтуїтивному рівні, вона розриває його, настає момент глибокого стресу**. Тому художник дуже часто виключає з свідомості той шлях, по якому він йшов, підходячи безпосередньо до результату.

Ця глибина інтуїтивного освоєння значною мірою народжується на основі великого життєвого і художнього досвіду,

на основі раніше накопиченого матеріалу, який виплескується у творі ніби поза волею художника. Так, *Ромен Роллан*, створюючи образ *Аннети Рив'єр*, центральний образ роману «*Очарованная душа*», признавався: «Существо это развивалось настолько независимо от моей воли, что уже в процессе работы мне пришлось изменить образ, который я стремился нарисовать по собственному вкусу; оно продиктовало мне совсем иные черты и свойства характера, неожиданные поступки, резкие душевные повороты, — совсем так, как это бывает в жизни...»

Але художнику необхідно вивести підсвідомість на рівень свідомості. Спочатку — на рівень уявлень, в яких конструюється образ твору, а потім і понять, тобто на рівень другої сигнальної системи, що і приводить до зняття стресу. На це вже вказував **З. Фрейд**: «Переводя бессознательное в сознательное, мы уничтожаем... условия образования [болезненного.] симптома, превращаем патогенный конфликт в нормальный...»

Відносно художньої творчості цей процес конкретизує **Л. Виготський**, стверджуючи, що «ближайшие причины художественного аффекта скрыты в бессознательном... Как только мы познаем бессознательное, оно сейчас ясе перестает быть бессознательным, и мы опять имеем дело с фактами нашей обычной психики»

Специфічною естетичною формою зняття стресу, виділення аффекта на рівень свідомості є катарсис, в якому зіштовхуються **афекти форми (інтуїція) і змісту (ідея і образ твору)** і виникає вихід на рівень семантики і цілісного уявлення про естетичну значимість створюваного образу. «В этом превращении аффектов, в их самосгорании, во взрывной реакции, приводящей к разряду... эмоций... и заключается катарсис эстетической реакции» .

Однак катарсис — це не лише миттєве самозгорання афектів, це більш складний і *стійкий духовний стан*, в якому **відчуття колосальної втрати зіштовхується з передчуттям віднайдення величезних цінностей**. Несподіване усвідомлення цього у стані страждання і відчаю і є величезним импульсом творчої дії. Це стан, коли людина пориває зі своїм егоїзмом і живе високими духовними і соціальними інтересами, у художника завершується створенням художнього твору.

Мексиканський художник **Хосе Ороско** у своїй знаменитій *фресці «Катарсис»* наочно показує відчай і безумне знищення людей у світі машинної бездушної цивілізації. Але Ороско вірить, що людина достойна іншого життя, яке можна вибороти, проходячи через смертельно небезпечне і очисне полум'я боротьби. Тому мистецтво, «совершающее путем сострадания и страха очищение подобных аффектов», зображуючи трагічні ситуації, призводить людину до радісного відчуття своєї сили, можливості вибороти відчай і

страх. Емоційний світ художника в кінцевому рахунку детермінований тим соціальним середовищем, в якому він живе, і чим глибше цей світ відображує основні тенденції соціального життя, тим більш чутливий художник до цих процесів, тим значніше його творчість.

2. Фантазія та уява

Велике значення в естетичному катарсисі і переході на рівень єдності почуття і розуму мають *фантазія і уява*, що є *своєрідним сплетенням емоційного і раціонального, психічного і соціального* в художній творчості.

Фантазією художника відновлюються в пам'яті і перетворюються попередні відчуття, уяви, враження, що в кінцевому рахунку призводять до створення художнього образу.

Цей процес дуже чітко вказує на **емоціонально-раціональну природу фантазії**. Фантазія має силу реальності в контексті свідомості індивіда, його устремлень і мотивацій. Вона зовсім не ілюзорна. Разом з тим фантазія, що базується на афекті та інтуїції, створює основу для катарсиса.

Слід наголосити, що гносеологічні і психологічні корені художньої фантазії органічно сплетені з соціальною функцією мистецтва.

Мабуть правий З. Фрейд в тому, що фантазує скоріше незадоволена чимось людина, а не навпаки людина щаслива.

Нереалізовані бажання — збуджувальні стимули фантазій. Але психоаналітик неправий, коли стверджував, що задоволення бажань можливе лише у «снах наяву» (Tagetraume), у пасивному відході від реальності, в заміщенні незодовольняючої людину дійсності мріями та уявами і що художник тотожний сплячому наяву.

То ж саме можна сказати про бельгійського філософа *Леопольда Флама*, який також говорить про те, що твір мистецтва в першу чергу має орієнтуватися на уяви художника. Чим більше художник у своїй фантазії закривається у цінностях власного Я, тим значніше його твір. *«Художники могут достичь идеала,» через внутреннюю грезу, осязаемые фантомы, через которые человек вновь обретает свое потерянное счастье».* Це необхідно для художника тому, що дійсність протистоїть йому, не може бути основою його творчості, оскільки *«рай был потерян в мерзостях повседневной жизни».*

Фантазія є результатом незадоволеності і збуджувальною причиною до дії, але справжнє художнє значення набуває лише та фантазія, яка спонукає художника до «подолання» дійсності, до виявлення тенденцій майбутнього у сьогоденному житті.

Фантазія у реалістичних творах для нас виступає не переконливою. Але у складних творах з умовно-символічною, народженою, здавалося б, дуже далекою від дійсності фантазією художника, ми можемо відчутти в ній дихання життя, бо критерієм і тут для нас буде відповідь на питання про те, як ця фантазія пов'язана з прогресивними тенденціями суспільного життя, оскільки вона пов'язана з суттєвим в об'єкті художнього відображення. Тут ми можемо назвати твори Франсиско Гойї («Капричос»), М. Лермонтова, М. Врубеля, Давида Сикейроса («Жертви війни» і «Нова демократія»), які зберігають характер естетичного знака (у формі, як правило, символу), що несе в собі певний історично достовірний зміст, здатний координувати стосунки суб'єкта з середовищем.

Ці твори піддаються розшифруванню і сприяють засвоєнню суттєвого в об'єкті, а через нього всієї багаторанного духовного життя суспільства. І все ж таки варто бачити якісну різницю між художньою фантазією і уявою.

В науковій літературі даються такі визначення: «Воображение, фантазия, психическая деятельность, состоящая в создании представлений и мысленных ситуаций, никогда в целом не воспринимавшихся человеком в действительности». І більше того, стверджується: «Синоним воображения — фантазия».

Але вже в естетиці романтизму, особливо англійського, намічені принципи їх різниці. Так, наприклад, **С.Т. Кольрідж** вважав, що ***уява «растворяет, разлагает и расчленяет явления действительности, чтобы созидать, или в тех случаях, когда этот процесс невозможен, объединяет и идеализировать.***

...Фантазия, напротив, имеет дело только с предметами определенными и установившимися... Подобно обычной памяти, ***фантазия должна получать материал в готовом виде в соответствии с законом ассоциативного мышления.***

(**Асоціативне мислення** – це процес, при якому у голові людини виникають різні образи, пов'язані з конкретною ситуацією або символом. Ці образи породжені підсвідомістю і досвідом, мають індивідуальний характер, ці образи ланцюжком тягнуть один за одним.)

Особливістю уяви, на його погляд, є те, що воно викликає у генія [просто митця] «чувство беспокойства, неудовлетворенности... Они [гении] беспрестанно заглядывают в будущее, созерцают себя в нем, пользуются любой возможностью для нравственного и интеллектуального движения вперед, к совершенству».

Далі проблема уяви розробляється у другій половині ХІХ ст. **Джоном Рескіном**, що йшов від неоромантизму до реалістичної естетики. Він «четко разграничивает понятия «фантазия» и «воображение».

Фантазия — подсобное средство воображения, она только соотносит взятые из природы явления, но не сливает их в единое целое, что доступно только воображению. ...Воображение — это чрезвычайно таинственная, труднообъяснимая способность человеческого духа; обладая пророческим даром, оно проникает в суть вещей»

Ще більш ґрунтовно творчу природу уяви розкриває і Кант, для якого вона є важливою умовою естетичного судження загалом, оскільки вона є результат вільної гри розсудку і сили уяви. Саме тому для нього уява, пов'язана з естетичним судженням, «характеризується свободной законосообразностью. Це — не репродуктивна уява, а лише відтворююча дані форми даного предмета. Це — **«продуктивное» и «самодетельное» воображение, источник произвольных форм всевозможных созерцаний»**.

В силу цього можна **розрізнити фантазію та уяву як форми різного ступеня продуктивної свідомості**.

Фантазія породжує у свідомості а потім в художніх образах такі фантоми, які ніколи не існували в реальній дійсності, тобто конструює якісь нові моделі, в яких поєднуються, наприклад, елементи несумісних об'єктивно існуючих предметів, істот і явищ. Так, з допомогою фантазії в античній Греції був створений образ кентавра, що поєднує в собі признаки тварини і людини.

А наявність такого зовнішнього поєднання ще не дає повного нового знання, не розкриває універсальні принципи життя.

Це з'являється лише на рівні уяви. Коли через цей фантастичний образ виникає можливість проникнення в ідею єдності людини і природи. Саме тому **уява більш продуктивна**.

Цю сутність уяви, з приводу античного міфа переконливо показав дослідник Я.Е. Голосовкер, прийшовши до висновку, що «воображение, познавая теоретически, угадывало раньше и глубже то, что только впоследствии докажет наука, ибо имажинативный, т.е. воображаемый, объект «мифа» не есть только выдумка, а есть одновременно познанная тайна объективного мира и есть нечто предугаданное в нем; в имажинативном, или воображаемом, объекте мифа заключен действительный реальный объект». Тому **«высшая познавательная и творческая способность «разума» есть работа воображения... она протекает якобы алогически и тем не менее дает поразительные результаты»**.

Вслід за Кольєріджем Голосовкер стверджує: **«Гений — это воображение»**, а не лише фантазія, додамо ми, заперечуючи всім, хто їх об'єднує. Це стосується не лише міфа, але мистецтва загалом. Адже для того щоб створити образ градоначальника Брудастого, М.Є. Салтикову-Щедріну необхідно було не лише поєднати тіло з органчиком (замість голови), але й через це фантастичне поєднання

несумісного розкрити абсурдну сутність бюрократичної машини російського самодержавства. А для цього він повинен був піднятися до «нелогічної» логіки уяви. І відповідаючи своєму рецензенту, який не зрозумів образу, назвавши абсурдом, він писав: «Но зачем же понимать так буквально? Ведь не в том дело, что у Брудастого в голове оказался органчик, наигрывающий романсы: «Не потерплю!» и «Раззорю!», а в том, что есть люди, которых все существование исчерпывается этими двумя романсами. Есть такие люди или нет?». Фантазія працювала тут на створення форми для виявлення сутності, тобто на уяву, на на заперечення цієї неприйнятної сутності заради майбутнього, працювала на несприйняття абсурдного сьогодення.

І цю різницю між фантазією та уявою глибоко відчували всі справжні художники.

Так, у О.С. Пушкіна в листі Тетяни до Онегіна є такі рядки:

...Судьбу мою

Отныне я тебе вручаю,

Перед тобою слезы лью,

Твоей защиты умоляю...

Вообрази: я здесь одна,

Никто меня не понимает,

Рассудок мой изнемогает,

И молча гибнуть я должна.

Тетяна звертається до Євгенія як до людини, яка в її свідомості є ідеалом досконалості, носієм естетичної повноти і духовного багатства. Але як вона показує це? Згадаємо тут І. Канта, для якого естетичне судження є результатом вільної гри розсудку і уяви. І Тетяна силою свого розсудку і уяви, їх вільною грою створює образ Онегіна і благає його в цій же вільній грі проникнути в її образ, чекає від нього захисту і любові, сподівається, що він побачить багатство її природи, духовного світу і повноту її почуттів, не фантазуючи з цього приводу, а проникаючи в цей світ і з'єднуючися з ним.

3. Ми і художник (емпатія и симпатія)

Емоційне начало в людині, особливо його здатність до уяви, породжує такі її якості, як **емпатія — співчуття, співпереживання**. Це притаманно всім людям, але особливо важливо для художника.

Особливості цього стану з давніх часів цікавило людей. Так, в Японії у буддистській школі **дзен (XII с.) формується образ божества Даруми**.

Після багаторічної безперервної споглядальної практики у Даруми віднялися ноги, тому його скульптурні зображення не мають ніг. Це

мало символізувати, що *тільки гранично пасивне споглядання може привести до осяяння і провітління (сатори)*; до злиття, на основі чуттєвості, з абсолютним началом — єдиним потоком буття, втіленим в Будді. Іншими словами — пасивне чуттєве проникнення в об'єкт природи і людини на основі споглядальної уяви відкриває шлях до спасіння.

В сучасній західній культурі і психології ця здатність, позначається як **емпатія, і також розуміється як пасивно-споглядальне відношення до стану і переживань іншої людини.**

Так, сучасний американський психолог Карл Роджерс стверджує: **«*Быть в состоянии эмпатии означает воспринимать внутренний мир другого точно... Как будто становишься этим другим, но без потери ощущения «как будто»... Должен оставаться оттенок «как будто»...*** Если этот оттенок исчезает, то возникает состояние идентификации. ...Это означает временную жизнь другой жизнью, деликатное пребывание в ней без оценивания и осуждения».

Однаке таке розуміння емпатії знімає властиві їй співчуття, співпереживання як активне відношення до її об'єкту, які народжуються на основі уяви. Цей зв'язок емпатії з творчою уявою розкрив, аналізуючи мистецтво, ще Джон Рьоскін, який вважав, що Співчуття передбачає уміння уявити і зрозуміти душу інших людей, поставити себе на їх місце. Індивід, що не має такої уяви і такого розуміння інших, не може ні поважати інших, ні бути добрим. Тому в літературі, вважає він, головне — створення людських характерів, а для цього необхідно уміння відчувати так, як відчувають інші люди.

Невдачі у створенні характерів пов'язані з тим, що у автора не має уяви, здатності способности до співпереживання, адже саме воно пробуджує благороді асоціації.

Сьогодні ж деякі дослідники ототожнюють емпатію і уяву, розуміючи останню як синонім фантазії. Але не слід ототожнювати фантазію та уяву. Трудно ототожнювати емпатію з процесом тільки вчувствування, як вважали Т. Ліпс та Л. Виготський. Принаймі, художню емпатію, оскільки вона передбачає не стільки отожднення себе з об'єктом, скільки уявлюване співвіднесення з ним. На це, наприклад, вказує психолог А.А. Бодалев, який вважав уяву [а не фантазію] вищим рівнем здатності «к мысленному воссозданию особенностей переживания другого человека не только в отдельных ситуациях, а на протяжении всего процесса взаимодействия с ним».

Саме це мисленнєве, емоційне відтворення об'єкта емпатії у творчому процесі є однією з умов створення художнього образу. І сама емпатія є процес заглиблення у предмет творчості. Тому «я больше не говорю «состояние эмпатии», — пише Карл Роджерс, — потому что думаю, что это скорее процесс, чем состояние... Он подразумевает вхождение в личный мир другого и пребывание в нем «как дома». Он включает

постоянную чувствительность к меняющимся переживаниям другого — к страху, или гневу, или расстроенности, или стеснению...».

Але цей процес не повинен всеж таки призводити до повної ідентифікації з об'єктом, як вважають деякі дослідники, так як в цьому випадку художник може зруйнувати себе як особистість і навіть загинути, подібно Доріану Грею («Портрет Доріана Грея» Оскара Уайльда), Френхофферу («Неведомый шедевр» Оноре де Бальзака), Черткову («Портрет» Миколи Гоголя) або Клоду («Творчество» Еміля Золя).

Тому правий Карл Роджерс, вважаючи, що емпатію «могут осуществить только люди, чувствующие себя безопасно в определенном смысле: они знают, что не потеряют себя в странном или причудливом мире другого и что смогут успешно вернуться в свой мир, когда захотят... **Быть эмпатичным трудно. Это означает быть ответственным, активным, сильным и в то же время — тонким и чутким**».

В цілому процес емпатії можна визначити як співвідношення мого Я з об'єктом, яке спрямоване в мене. І в цьому розумінні визначення емпатії як здатності «формуванати уявлюване моє Я, Я-образа, здатності ставати на точку зору цих Я здається правомірним.

Однаке поряд з емпатією в процесі художньої творчості (і творчості назагал) велике значення має емоційно-інтелектуальна здатність до симпатії. І **якщо емпатія спрямована від об'єкта до себе, то симпатія спрямована зовні**. Це процес співвідношення досвіду мого Я з тим зовнішнім, що адекватно або близько до мого досвіду. Навіть у буденному житті ми говоримо: «Ця людина симпатична мені», тобто в мені існує внутрішня схильність до неї. Причому характерною рисою симпатії є схвальне, позитивне відношення до її об'єкту. В цій здатності, з одного боку, проявляється гуманістична спрямованість художньої творчості, з іншої — реалізується самопізнання художника, його моральний і соціальний досвід. Творчість великого художника завжди всегди просякнуто глибокою симпатією до людей, яка народжується з його величезного досвіду, глибоких переживань, і навіть антипатія, як контраверсія симпатії, завжди пронизана у нього саморефлексією, самооцінкою, які співвідносяться з зовнішнім світом. Заперечуючи антипатичне, художник завжди виявляє через це заперечення свої цінності і достоїнства самого себе і світу.

Доречно згадати **Марину Цветаєву** («Волк»):

Было дружбой, стало службой.

Бог с тобой, брат мой Волк!

Подыхает наша дружба:

Я тебе не дар, а долг!

Заедай верстою версту,

Отсылай версту к версте!
Перегладила по шерстке, —
Стосковался по тоске!
Не взвожу тебя в злодеи, —
Не твоя вина — мой грех:
Ненасытностью своею
Перекармливаю всех!
...Прощевай, седая шкура!
И во сне не вспомяну!
Новая найдется дура —
Верить в волчью седину.

У цього чудовому творі, через заперечення вона виявляє універсальні всезагальні цінності і через них — свої достоїнства — «недоліки»: «перегладила по шерстке, мой грех, вера, ненасытность» і все ж вовка називає «брат мой», тобто показує те, що симпатично їй, що вважає позитивним, достойним в людині.

Отже, домінування в художнику (і людині взагалі) емпатичних здібностей вказує на інтровертивний характер його особистості; він зовнішнє вбирає в себе. Домінування ж здібностей до симпатії вказує на екстравертивний характер (переносить себе на іншого), ему притаманна відкритість для зовнішнього світу. Це значною мірою визначає і характер творчості художника. Ці доминанти притаманні навіть цілим цивілізаціям і їх художнім культурам.

Отже, ми бачимо, як в емоційному світі художника народжується багатство його особистості, те багатство, яке в подальшому запліднюється силою його інтелекта. Звичайно, кожна людина здатна емоційно-естетично сприймати світ, відчувати красу природи. Але не кожен може перевести свої емоції у сферу художнього освоєння об'єкта, прийти до створення художнього образу, оскільки естетичне відношення до об'єкта і художнє освоєння, пізнання світу — поняття не рівнозначні. Лише художник здатен здійснити подібне «чудо». Так, відомий сучасний французький драматург Жан Ануй через емоційне сприйняття жайворонка серед французьких полів створює образ Жанни Д'Арк у п'єсі «Жайворонок». Естетична емоція художника, що набуває характер художнього, образного освоєння світу, є не лише афективною реакцією на об'єкт. Це не лише порив, не зовнішня виразність, це результат глибокого переживання і художнього осмислення сутності образу. Зовнішня ж емоційність іноді навіть заважає естетичному пізнанню, оскільки вона ковзає по поверхні явища, фіксує лише яскраві деталі, але не дає можливості проникнути у сутність познанаемого. Тому художник не повинен зловживати емоційним сприйняттям, важливо підкорити це сприйняття логіці

образу, діалектично поєднати емоцію і розум, чуттєве і раціональне. Якщо ця діалектична єдність порушається і художник все ж перебільшує роль емоцій в художній творчості, то він неминуче уходить від правдивого відображення дійсності, його образи втрачають якість художності. Емоційність необхідна не лише художнику, але й ученому. Відомо, наприклад, що російський фізіолог І.П. Павлов був дуже емоційною людиною, все його наукове життя було пронизане пристрастю та схвильованістю.

Йому належать слова: «Большого напряжения и страсти требует наука от человека». Але для ученого, як і для кожної людини, емоційність — це лише супутній психічний процес логічного пізнання світу. Для художника естетична емоційність — одна з основ творчості, органічний елемент структури його свідомості.

III. Природа художньо-формуючої здатності: талант і геніальність

Шопенгауер визначив, чим відрізняється геній від таланта: «Талант – це той, хто потрапляє у цілі, в які інші потрапити не можуть, а геній потрапляє у цілі, в які ніхто не бачить. Геній – це екстраординарність. Талант – це здібність. Різниця у ступені. Геній переростає свою епоху як мінімум на століття, на відміну від таланта він створює щось унікальне, якого ще не було у цьому світі, він весь час робить відкриття, допомагаючи суспільству здійснити якісний перехід на інший ступінь розвитку. Його інтелект і працездатність вражаючі, тому геній затьмарює собою багатьох талановитих обистостей поруч. Особистості генія притаманний космічний масштаб. Зазвичай геній творить значно продуктивніше і швидче ніж сучасники, що досягли вже визнання у цій же галузі. Його продуктивність в роботі є вродженою якістю. Геній виключно обдарована особистість. Мабуть вони народжуються, коли Всесвіт готовий їх прийняти. Талановита людина творячи, може розвивати лише те, що було відкрите генієм, конкретизуючи і деталізуючи його винаходи. Ще одна здатність таланту – він здатен підготувати ґрунт, бути передвісником генія, намітивши йому шлях до поступу.

Власне, кожна людина володіє величезною кількістю можливостей, які зберігаються в ній у вигляді задатків. Сьогодні наука кваліфікує ступінь обдарованості людини згідно суспільного значення результату діяльності таким чином: **схильність, задатки, обдарованість, талант, геній**. Вчені вважають, що між рівнем розвитку інтелекта і швидкістю

роботи є прямий зв'язок. Талант творить швидче від ремісника, а геній швидче таланта. Моцарт написав понад 600 творів, Шевченко створив понад 1200 малярських творів, Ван Гог - за кілька останніх років понад 700. Відома фраза про те що геній – це десять відсотків таланта і дев'яносто важка праця.

Генія відрізняє майже маніакальна впертість і здатність жертвувати всім на шляху до мети. Він являє собою творчу силу індивідуального життя, яка загадково спалахує і стихає у потоці поколінь, щоб раптом розгорітися через століття.

Талант – це дар вирішення наявних часткових завдань, який можна значною мірою розвивати за допомогою традиції, навчання, тренування. Абат Дюбо на поч. 18 ст говорив: "Генієм називають здатність, яку людина одержала від природи, і яка дозволяє йому добре і з легкістю робити те, що інші роблять дуже погано, якщо навіть докладуть великих зусиль".

В широкому розумінні геній є деяким синонімом таланта. Але різниця все ж простежується у ступені прояву: геній це видатний талант, а талант це обмежений геній. Геній – найвищий ступінь прояву творчої здібності, що характеризує як саму творчу особистість, так і результат її діяльності.

Латинське *denius* первісно означало надприродню істоту, що ототожнює життєву силу.

Сьогодні питання про межу між генієм і талантом залишається відкритим. Складність визначення цієї межі підкреслено "Енциклопедичним словником" Брокгауза: "Геніальність як вищий ступінь обдарованості, порівняно з талантом, як нижчої, не підлягає точному визначенню; саме визначення умовне, спроби суворого розмежування довільні і їх застосування суперечливе". Далі наводиться цікаве спостереження, що німці і росіяни розмежовують ці поняття, а англійці і французи ні. Сьогодні "Британська Енциклопедія" робить таке розмежування: "Геній відрізняється від таланта як якісно так і кількісно. Талант означає вроджену схильність до деяких спеціальних видів діяльності і передбачає відносно швидке і легке оволодіння особливою майстерністю, а також здатністю мислити і працювати в галузях попередньо не досліджуваних і таким чином давати світу щось значиме, те, що не могло би інакше бути засвоєним".

Найбільш поширеними і переконливими відмінностями між генієм і талантом є три основні. Найсуттєвіше, що їх відрізняє – це **оригінальність** генія, його безперечний новаторський характер. **Кант:** "...оригінальність повинна бути першою властивістю генія... Оскільки оригінальною може бути і нісенітниця, то його твори повинні одночасно бути зразками, тобто показовими".

Хоча талановиті люди вносять багато нового у своїй галузі, але за значенням і обсягом цього нового вкладу це неспівмірно з генієм, чий

думки і справи є вихідними моментами діяльності цілих поколінь творців.

Тим не менш сама по собі оригінальність первісно мало що означала. Оригінальність генія не полягає в оригінальності форми творчості, не у своєрідності методики і незвичності підбору фактів, а насамперед, у новому тлумаченні суттєвих сторін буття, його властивостей, його багатоманіття. Оригінальність насамперед полягає у передачі власного бачення, незалежного від духа часу і авторитетів.

Друга відмінність полягає в **універсалізмі** генія. Ця думка про багатогранність особистості і творчості генія належить Відродженню і сформульована **Гегелем**: "Талант є специфічною, а геній – всезагальною особливістю". Талант являє собою здатність досягати у певній галузі вищої майстерності, віртуозності. Геній рідко буває одностороннім, оскільки володіє здатністю бачити явища в їх тісному взаємозв'язку. Універсалізм генія має два основних виміри, тісно пов'язані між собою. Перший вимір – це **глибина проникнення в різноманітні сфери діяльності**, і генії такого типу – явище надзвичайно рідкісне. Часто цей список обмежується іменами: Леонардо да Вінчі, Мікеланджело, Бах, Гете...

Другим виміром універсалізму є така якість світогляду і творчості, яке характеризується **здатністю уловити ритм, гармонію і суть всесвіту**, осягнути часто прихований закономірний зв'язок причин і наслідків, визначити домінуючий напрямок у розвитку науки, мистецтва, духовного життя назагал, і відповісти на це своєю творчістю. Універсальністю такого роду володіли Данте, Шекспір, Рембрандт, Бетховен, Енштейн...

Третьою відмінною рисою генія від таланта є спадковість таланта, в той час як **геній** являє собою **одиничний феномен**.

Так, Е.Кречмер підкреслює: "Талант передається спадково у родах і кастах, геніальність передати спадково неможливо".

Творча особистість, талант, геній – сходи вгору інтелектуального і творчого розвитку людини, міра оцінки її досягнень, межі між ними залишаються розмитими. **Геній – це завжди талант**, його найбільш повний і глибокий прояв.. Але одночасно **не всякий талант – геній**.

Художньо-формуюча здатність склалася з поступом історії як об'єктивна потреба свідомості **упорядкувати плинність вражень про вияви життя**, надавши їм ідеального буття в **художньо досконалих формах**. Це творення образу світу за законами краси, адже поза цією якісною визначеністю художня діяльність втрачає сенс.

Цінність формуючих умінь як джерело і засіб "упорядкування життя", надання його виявам цілісного і досконалого образу, людство усвідомило в глибоку давнину. У біблійній міфології весь світ постає наслідком **творчо-формуючої здатності абсолюта — Бога**. Формуюча здатність розкривається у міфі як поетапний процес, спрямований на творення порядку з хаосу. В ньому відбувається поступовий перехід від загального до конкретного, до зростання індивідуальної визначеності образу предметів формування та поглиблення змісту їх життєвості, аж до "творення людини за власним образом та подобою".

У чому, згідно з Біблією, полягає сенс творення?

По-перше, у духовній потребі надати визначеності та оформленості "безвидному" світу, тобто позбавленому образу.

По-друге, у внутрішній доцільності витворів, що завдяки майстерності Творця набувають внутрішньої життєвості. Майстерність формування — поштовх до саморозвитку явищ на власній основі.

По-третє, сенс творчості у суб'єктивному плані постає як потреба майстра-Творця у са-моздійсненні, а відтак, у духовному задоволенні від результативності творчих зусиль. Формуючи все нові природні об'єкти та види життя, Бог щоразу переконувався, що "добре воно".

Усю безліч реальних виявів життєвості світу Біблія бачить виявом божественної сутності, адже у реальних наслідках формування відтворюється чинне буття **деміурга (від грец. — майстер, ремісник, творець)**.

У класичній культурі поняття художньої творчості усвідомлюється як тотожне поняттю "творення життя", оскільки останнє є дійсним, передусім, як життя творчо-формуючого духу. Слушність такого розуміння стане очевидною, якщо трактувати життя як процес формування людством власного образу. Так, реальність життя етносів, народів, націй визначається образом, якого вони набули як деяке духовне ціле.

Відомо, що кожен народ усвідомлює себе на основі образу, в який оформились реальні вияви його життєвості, його надії та ціннісні уявлення, об'єктивовані в художньо-образній мові мистецтва.

Естетична теорія вважає образне мислення найдавнішою формою свідомості, а художників — учителями людства. Ф. Ніцше зазначає, що саме митці навчили людей "цінувати героя, прихованого у кожній звичайній людині", а їх мистецтво дозволило "спрощено і просвітлено" подивитися на себе самого як на героя, "інсценувати себе перед самим собою" [13, с. 559].

Особливе суспільне призначення митця зумовлює необхідність осмислення витоків властивої йому особливої художньо-формуючої здатності.

Це рівень, де творчі зусилля подолані досконалістю образної мови творів, які уособлюють вищі формуючі можливості людини. Щоразу

вони унікальні й неперевершені у кожному дійсно художньому творі. Це рівень, де відбувається проникнення у сутність явищ світу завдяки здатності творчого духу досягнути його глибини.

Погоджуючись з відомою думкою Арістотеля щодо відмінності наукового знання та художньої творчості, **А. Шопенгауер** пише: "Поет схоплює *ідею, сутність людства*, поза всяким відношенням, поза всяким часом — адекватну об'єктивність у собі на її вищому ступені... Істинне розкриття ідеї виявляється значно точнішим і яскравішим у поезії, ніж в історії, і тому, як не парадоксально, значно більш справжнім..." [19, с. 355].

Особливий інтерес до розкриття таємниць художньо-формуючої здатності, характерний для періоду *індивідуалізації духовного досвіду*, що об'єктивує себе у творчості митців Відродження, хоча вже з часів Давнього світу (Єгипет, Давня Греція, Рим) людство пам'ятає імена визначних архітекторів, скульпторів, живописців, поетів, музикантів. Дослідження витоків та закономірностей художньої здатності — одна з центральних проблем естетики Просвітництва, романтизму, німецької класичної естетики.

Вольтер у праці "Геній" вирізняє *талант та геній як рівні творчої здатності*. Художник, на його думку, якої б майстерності він не досяг у своєму мистецтві, не вважається генієм, якщо не винайде нічого *нового*, не виявить *оригінальності* [3, с. 263].

Ідею художнього генія розробляють представники "Бурі й натиску". Німецькі романтики утверджують *культ "божественної геніальності"*.

А. Шлегель говорить про цінність "*духовної інтуїції*" митця як *просвітлюючого начала* людського духу; про роль *творчої фантазії* як організуючої сили художньої творчості, притому, що вона є одночасно вільною і закономірною, а тому в ній не може бути жодного свавілля [12, с. 179].

В естетиці класиків німецької філософії І. Канта, Ф. Шіллера, Ф. Шеллінга, Г. Гегеля розглядаються питання природи художньої здатності, духовні підстави творчості, рівні творчих умінь.

Значну увагу проблемі геніальності приділяє **І. Кант**, наголошуючи, що *геній — це вроджена продуктивна здатність*: "Геній — це вроджені задатки душі, через які природа дає мистецтву правило" [6, с. 1169]. Сферою самоздійснення генія є мистецтво, тобто сфера "відображення естетичних ідей". Вирізняючи талант і геніальність, філософ наголошує на якісній відмінності названої творчої здатності. *Геніальність у творчості визначається "оригінальністю ідеї"*. Йдеться не про оригі-

нальність як таку, адже вона може бути і безглуздою, а про оригінальність, **здатну поставати взірцем, мірилом** чи правилом оцінки.

"Природа дає через генія правило не науці, а **мистецтву**, і то лише у тому випадку, якщо воно є вишуканим мистецтвом" [6, с. 1176].

Генію від природи властива здатність до творення досконалих форм, причому, на відміну від краси природи, що є не чим іншим, як прекрасною річчю, **краса у мистецтві є прекрасним уявленням про речі**.

Геній — це вроджена здатність до досконалого художнього формування, що як така не піддається логічному обґрунтуванню, а отже, не може бути передана іншим. Для генія властиво створювати те, чого навчитися не можна. Первинною ознакою здібної особи є налаштованість до навчання.

Творчість без геніальності — **це праця**.

Геніальність вимагає **натхнення**, а праця — **дисципліни**.

Майстерність художніх зображень, властива **генію**, зумовлена даною від природи **здатністю проникати в глибини життєвості явищ і осягати їх істинну сутність** та відображати її з особливою глибиною й переконливістю не лише тоді, коли йдеться про прекрасне у виявах життя, але і тоді, коли предметом зображення є низьке. Переконливе його художнє зображення здатне викликати естетичне задоволення. Однак низьке, що спричинює відразу, не може бути предметом мистецтва, оскільки знищує будь-яке естетичне задоволення.

В основі діяльності генія поєднані в гармонійне ціле свободна "гра душевних сил" та особливі формуючі уміння.

Дух в естетичному значенні — це, згідно з І. Кантом, особливий "оживлюючий принцип" в душі: це уява як продуктивна здатність пізнання. Їй властива виняткова здатність формувати нову — "другу природу, з матеріалу, який дає йому дійсна природа" [6, с. 1176]. Нагадаємо, що формуючою основою творчості постає **художня ідея**. Вона здобуває повноту життя завдяки адекватній життєвості образів, у які вклалася. Якісною ознакою специфічно художньої здатності, що її уособлює творчий суб'єкт, є здатність **"зібрати" світ у художньо визначену цілісність**.

І. Кант наголошує, що "геніальність у творчості визначається оригінальністю ідеї".

Художній геній, згідно з І. Кантом, концентрує творчі можливості людської природи загалом у вільному застосуванні своєї пізнавальної здатності. Філософ наголошує, що **уява генія не підпорядкована розсудку, не тлумачить понять, а творить їх.**

І. Кант формулює чотири правила генія:

1. Геній абсолютно оригінальний
 2. Творчість генія має бути зразковою
 3. Геній-це здатність створювати правила
 4. Геній зустрічається лише у мистецтві
- Геній потребує освіти і виховання!

В естетиці **Ф. Шеллінга** важливим аспектом розуміння природи художньої здатності є акцент на способі **поєднання уяви та фантазії**, а також **співвідношенні між розумом та інтелектуальним спогляданням**. В уяві "продукти" мистецтва зароджуються і формуються, а фантазія ніби "видобуває" їх звідти і оформляє у цілісність. Так само у розумі утворюються ідеї, а інтелектуальне споглядання надає їм образу. Отже, **фантазія у мистецтві — це "інтелектуальне споглядання"** [17, с. 95].

Розгорнутий аналіз художньої здатності та рівнів творчих умінь, а відтак і якісної визначеності їх наслідків містить естетика **Г. Гегеля**. Філософ диференціює поняття **"художня здатність", "талант", "геніальність"**.

Загальними ознаками художньої здатності він називає: по-перше, **фантазію**, вирізняючи творчу фантазію від уяви як пасивного чинника свідомості; по-друге, здатність (дар) **схоплювати дійсність** та її форми до найменших; по-третє, **міцну пам'ять**, що стійко утримує сприйняті явища в їх реальному вигляді. Не менш важливими є і такі загальні творчі уміння, як здатність **за зовнішніми виявами життєвих явищ** осягати і **розуміти їх внутрішнє життя**. Це особливе знання характеру прояву "внутрішнього життя духу в реальному світі з тим, як воно просвічує через зовнішнє" [4, с. 292].

Важливими складовими художньої здатності є **уміння митця втілити творчий задум**, "зібравши" у цілісність увесь досвід бачення, осмислення та психічної енергії з низьких, соціально не сприйнятних потягів, на культурно сприйнятні,

3. Фройд саме у цій царині бачить витoki художніх умінь. Позасвідомі душевні процеси він вважає першоосновою психічного життя людини. **Витoki мистецтва він розглядає як наслідок потреби суб'єкта**

реалізувати "невдоволені бажання". За допомогою фантазії митець прагне створити "штучний світ", в якому реалізуються позасвідомі душевні потяги.

Попри критичність підходу естетичної теорії до ідей З. Фрейда, зокрема щодо витоків та передумов художньої здатності, стала очевидною неможливість досліджувати проблеми художньої творчості без урахування особливостей психічного життя особистості. Зокрема, з певною корекцією дослідження природи художньої здатності одержують продовження у працях **О. Ранка та К. Юнга** (останній — засновник теорії "колективного безсвідомого"). У праці **"Про відношення аналітичної психології до мистецтва"** (лекції, прочитані у травні 1922 р. у Цюріху) К. Юнг критично оцінює теорію сублімації З. Фрейда. Він звертає увагу на некоректність обґрунтування витоків мистецтва неврозами, хоча психологічні умови, в яких формуються художні твори, приблизно ті самі, що і за неврозу [20, с. 359]. Йдеться про ту *духовну напругу, що її переживає поет, інтелектуал у творчому процесі* та, зрештою, може переживати і будь-яка людина.

Важливу роль у поглибленні розуміння природи художньої здатності відіграє висунута К. Юнгом ідея "архетипу". Психоаналітик *розкриває художню здатність як складний синтез свідомого та безсвідомого у суб'єкті творчості*.

При цьому йдеться про два типи *безсвідомого: безсвідоме особистості та колективне безсвідоме*.

Безсвідоме особистості характеризується як загальна сума психічних процесів та змістів, що здатні стати усвідомленими.

Колективне безсвідоме — це специфічні *"мнемонічні образи" (архетипи)*. На думку вченого, *"вони успадковані в анатомічній структурі мозку"*. К. Юнг характеризує їх як "деякі апріорні ідеї". Вони виявляються лише у художньому матеріалі, що набув оформленості, як регулюючі принципи, що визначають цю форму. Художньо-творчий процес "полягає у безсвідомій адаптації архетипічного образу та його подальшій обробці й оформленні у завершений твір" [20, с. 377].

Щодо митців та творчих імпульсів, що стимулюють процес художнього формування, то їх К. Юнг поділяє на **два типи: на інтровертів та екстравертів** відповідно. За процесом та наслідками формування перший тип творчості (*інтроверти*) — *це свідоме творення художнього "продукту"*, ретельно сформованого і розробленого для досягнення певного ефекту. Другий тип творчості (*екстраверти*) *має свої витoki у безсвідомій природі*. Тому часто здається, що творчий процес відбувається без участі свідомості. Якщо наслідки першого типу формування не виходять за межі розуміння, а вкладаються у звичне, то наслідки другого — *надособистісні*. Вони розширяють наше сприймання до тих меж, яких досяг автор своїм твором. Зрештою, ми можемо констатувати, що у *першому випадку йдеться про талант, а*

у другому — про геніальність. Щоправда, К. Юнг припускає можливість поєднання у суб'єкті обох типів, але у різних видах творчості. Скажімо, Шіллер-поет — інтроверт, Шіллер — теоретик естетики — екстраверт. Щоправда, К. Юнг припускає можливість поєднання у суб'єкті обох типів, психічної енергії з низьких, соціально не сприйнятних потягів, на культурно сприйнятні,

3. Фройд саме у цій царині бачить витoki художніх умінь. Позасвідомі душевні процеси він вважає першоосновою психічного життя людини. *Витoki мистецтва він розглядає як наслідок потреби суб'єкта реалізувати "невдоволені бажання".* За допомогою фантазії митець прагне створити "штучний світ", в якому реалізуються позасвідомі душевні потяги.

Акцентуючи увагу на психологічних аспектах художньої творчості, **І. Франко** ("**3 секретів поетичної творчості**") характеризує формуючі уміння митців як наслідок здатності видобувати з глибин душі захований багатий досвід і надавати йому образного життя [16, с. 62—63].

Ідеї психології художньої творчості набули розвитку також у працях учених Харківського університету (Потебня, Овсянико-Куликовський). Виходячи з думки В. Гумбольдта про нерозривність мови і мислення, **О. Потебня** створює струнку теорію, в якій мовознавство пов'язане з поетичною теорією слова, теорією літератури та теорією мистецтва загалом. *Факти мови та факти мистецтва постають у ній наслідком глибокої внутрішньої діяльності розуму та душі.*

Д. Овсянико-Куликовський, дослідивши зв'язок причин та наслідків духовної діяльності, розгортає проблему в суто психологічному напрямі. Він зосереджується на питаннях психології мови, думки і творчості, аналізуючи переважно творчість видатних художників і поетів. *Предмет його дослідницької уваги — зв'язки свідомості та безсвідомого у духовних структурах людини, посередником яких є слово.*

Підставою для розмежування понять "талант" та "геніальність" він вважає надто розвинуту **інтуїцію генія** [14, с. 350]. Характерні її ознаки: особлива якість безсвідомої сфери та її відношення до свідомості. Безсвідоме розуму вирізняється у генія не лише винятковим багатством ідей, а й надзвичайною **"працездатністю", спрямованою на творення загальних ідей.** Йому властива також виняткова здатність сприймання і спостережливості: достатньо випадкового враження, щоб збудити живу роботу в глибинах безсвідомого.

Вчений вважає, що **безсвідоме постачає свідомості переважно загальні ідеї, категорії, форми мислення.**

Свідомість узагальнює явища дійсності або у загальних формах думки, що властиво для вченого та філософа, або образів — для митця.

Активність поєднувальних форм думки характеризується як те, що зазвичай називають "інтуїцією генія". Зокрема, цікавим є аналіз творчості та особистості М. Гоголя.

Отже, аналіз природи художньої здатності свідчить, що найбільш яскравим і безпосереднім виявом духовності людського життя є мистецтво. Формуючи ідеальні образи буття, воно надає йому естетичної визначеності. Художня здатність у її вищому розумінні — це

концентрована у суб'єкті здатність створення досконалих художніх образів. Вона є специфічною творчою здатністю, що виявляється у суб'єкті як органічне поєднання свідомого та безсвідомого. Вони конкретизуються у формуючу єдність образної пам'яті, творчої уяви та фантазії, логічного мислення, інтуїції та художньо-формуючих умінь. Реальність та повнота життя творчого духу найяскравіше відображаються саме у художній творчості. Рівні художньої здатності в їх якісній результативності визначаються через поняття талант і геніальність.

Оригінальність художніх ідей та неповторна досконалість їх утілення у мові мистецтва становить специфіку художнього генія. Свобода творчого самоздійснення особистості найбільш виразно виявляє себе у досконалих