

# Эмоциональное и рациональное в восприятии художника- творца



Савостьянов А.И.  
Профессор кафедры телевизионных  
и радио-интернет технологий ФГБОУ  
ВО «Российский государственный  
гуманитарный университет», доктор  
педагогических наук, Заслуженный  
деятель искусств Российской  
Федерации

## Аннотация

В статье рассматриваются вопросы, связанные с некоторыми сторонами художественного восприятия действительности, раскрывающими соотношение рационального и эмоционального в этом. Характеризуется понимание единства рационального и эмоционального в восприятии художника, как отражение его ценностей и целевых установок.

## Ключевые слова

• художник • эмоциональное • рациональное • психология искусства • восприятие • творческая деятельность •

Исследования в области психологии искусства прошли ряд этапов, каждый из которых характеризовался своими проблемами, особенностями метода, акцентами. Но если в 20-е годы XX века основное внимание обращалось на психологию творца, а главным средством проникновения во внутренний мир художника служил объективированный результат художественной деятельности, в частности текст, то в настоящее время все большую популярность приобретают исследования, посвященные психологическим особенностям восприятия художественного произведения «потребителем» – читателем, зрителем, слушателем.


В этой связи представляет некоторую трудность употребление термина «восприятие» по отношению к самому художнику, творцу произведению искусства. Между тем процесс художественного восприятия, предшествующий созданию произведения искусства, имеет определенную специфику в сравнении с «потреблением» данного произведения публикой.

Отношение и восприятие художника как к профессиональной деятельности обязывает применить к этой деятельности такие же критерии, как к любой другой творческой деятельности. В научных изысканиях советского периода имеются ряд подходов к изучению творческой деятельности как процессу интериоризации, то есть перевода во внутренний план предметной деятельности человека. Среди них, теория поэтапного формирования умственных действий П.Я. Гальперина и метод изучения внутреннего (модельного) плана действий Я.А. Пономарева. В своих сущностных чертах они сходны друг с другом и базируются на одних и тех же методологических основах. Теория Гальперина посвящена в основном формированию знаний и умений в плане интеллектуальных умственных действий казалось бы, что художественного творчества это не касается. Однако исследователь отмечал, что для психологии самое важное заключается в том, что чувства представляют собой очень своеобразные и притом могущественные способы ориентировки в жизненно важных обстоятельствах и такого рода ориентировку нельзя заменить ни интеллектуальным решением, ни волевым усилием. При этом глубокие физиологические изменения (при остром возникновении чувств) и «нервные» механизмы, обеспечивающие эти изменения, генетически сложились и в нормальных условиях служат для сохранения этой ориентировки и успешного выполнения последующей деятельности [1, С. 95]. Это положение ставит чувства и эмоции в один ряд с другими умственными действиями, изучаемыми психологией.

Более детально подходит к творческой деятельности Я.А. Пономарев. В своих исследованиях он выделяет шесть этапов развития умственных действий во внутреннем плане. Первый этап характеризуется неумением человека действовать «в уме», хотя он способен манипулировать вещами. Регуляция действий возможна лишь при опоре на восприятие ситуации. Как подчеркивает Я.А. Пономарев, «оценка действий всецело субъективна, эмоциональна» [2, С. 26]. На втором этапе в план знаковых моделей переводятся продукты действий, хотя само действие производится путем манипуляций объектами-оригиналами. Оценка также эмоциональна, однако внешние речевые указания уже начинают оказывать влияние на выбор цели, на регуляцию действия, на его контроль и оценку. На третьем этапе задачи могут быть решены манипулированием представлениями объектов, хотя еще не удается жестко подчинить эти манипуляции словесно поставленной задаче. Во внутреннем плане расчленяются процесс и продукт действия, цель и мотив. На четвертом этапе манипулирование представлениями подчиняется словесно поставленной задаче, которая решается методом проб и ошибок. Решенная задача может служить планом для повторного решения, причем задача из практической становится теоретической. Пятый и шестой этапы, представляющие собой чисто рационалистическую деятельность, подчиняющуюся «логике своих вещей» [2, С. 26], нас в данном случае не интересуют.

Этапы внутренних действий, описанные Я.А. Пономаревым, могут быть интерпретированы по-разному. Для целей нашей статьи описанные манипуляции интересны указанием на то, что первые два этапа характеризуются эмоциональной оценкой, а вторые два – практическим (рациональным) способом решения задачи. С некоторой долей условности данную схему можно применить к рассмотрению восприятия художника как профессиональной деятельности.

Действительно, воспринимая мир, художник поначалу не имеет ничего, кроме некоторого эмоционального настроения, смутного чувства и целевой установки на то, что это чувство передать другим. Очень хорошо это состояние выразил С.М. Эйзенштейн в своей статье «Монтаж», отметив, что перед внутренним взором, перед ощущением автора витает легкий образ, эмоционально воплощающий для



него тему. И перед ним стоит задача – превратить этот образ в такие два-три частных изображения, которые в совокупности и в сопоставлении вызвали бы в сознании и в чувствах воспринимающего именно тот исходный обобщающий образ, который витал перед автором [3, С. 170].

На данном этапе восприятия эмоциональное состояние художника существует зачастую вне воли и сознания, а потребность в передаче своих ощущений еще не связана с конкретными средствами ее удовлетворения. У большинства людей такое состояние чувств не переходит на более высокую ступень творческой деятельности, порождая впечатление чисто чувственной природы эмоциональной деятельности.

У художника-творца эмоциональный образ не ограничивается чувственным, а затем физиологическим планом, поскольку у него присутствует сознательная установка на передачу другим социально значимой эмоциональной информации о своем внутреннем мире. Это приводит к необходимости перевести деятельность по восприятию окружающего мира на следующую ступень восприятия, характеризующуюся подчинением деятельности конечному результату. В данном случае конечным результатом является представление о будущем произведении как целом, с интуитивно сформулированными социально значимыми идеями и эмоциональной окраской. В какой мере на данном этапе присутствует рациональное начало? В довольно значительной. Мало того, художественное произведение может создать человек, не обладающий особо развитым чувственным воображением. Примером может служить признание И.С. Тургенева, который никогда не покушался «создать образ», если он имел исходной точкой не идею, а живое лицо, к которому постепенно примешивались и прикладывались подходящие элементы, не обладая большою долей свободной изобретательности, он всегда нуждался в данной почве, по которой бы мог твердо ступить ногами [4, С. 97].

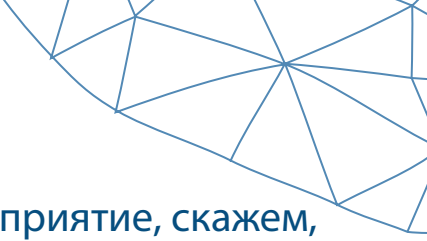
Как показывает художественная практика, здесь возможны два варианта: идти от идеи, наполняя ее содержанием, рожденным воображением художника, то есть переработанными продуктами предшествующего восприятия, и ориентироваться на непосредственный наглядный образ реального объекта, который постепенно преобразуется в художественный образ в соответствии с поставленной художником задачей.

Разумеется, противопоставлять два пути создания художественного произведения не следует. Зачастую они используются одним и тем же художником, поскольку наличие «прогрессивного вознесения по линии высших ступеней познания» и регрессивный процесс «проникновения... в слои самого глубокого чувственного мышления», как подчеркивал Эйзенштейн [3, С. 120-121], присущи каждому произведению искусства. В общей форме можно заметить, что второй процесс является аналогией первых двух этапов формирования умственных действий в подходе Я.А. Пономарева [2]. Действительно, и в методике Гальперина, и в методике Пономарева разделенность этапов формирования умственных действий характеризует только начальный этап обучения. Усвоенное действие протекает автоматически, часто бессознательно, а некоторые этапы вообще исчезают.

Наличие указанных этапов в преобразовании наглядных образов в художественные должно учитываться в обучении или сознательном самообучении художника. Деятельность структурированная, разделенная на этапы, в отличие от неосознаваемой, автоматизированной, поддается изучению и воспроизводству. Собственно говоря, именно это обстоятельство использует эвристика при обучении творчеству.

Рассмотрение чувственного или эмоционального только как автоматизированного процесса односторонне, поскольку не снимает вопроса о специфике художественного восприятия со стороны его физиологической обусловленности. Это означает, что нет никаких ограничений, кроме чисто социальных, на право заниматься им профессионально. Не стоит преувеличивать генетическую обусловленность гениальности. Однако исключать различия в физиологических механизмах восприятия, ощущения, переработки информации тоже нельзя хотя бы для того, чтобы создать индивидуальные методики обучения творчеству, учитывая индивидуальные особенности каждого обучаемого.

Человеческие эмоции мимолетны и часто не охватываются сознанием. Быстротечность эмоциональных настроений, постоянная смена и переплетение должны быть выражены в художественном произведении соответствующими методами. Исследуя психологические основы восприятия такого относи-



тельно статичного вида искусства, как живопись, Л.С. Выготский подчеркивал, что восприятие, скажем, портрета такой же динамический процесс, как и восприятие любого другого произведения искусства. В силу этого художник должен допускать определенную асимметрию отдельных частей портрета, чтобы эмоциональное впечатление от каждой отдельной детали портрета не совпадало с впечатлением от другой детали [5, С. 243]. Создается динамическая картина эмоций, переходящих друг в друга. Создается гамма эстетических эмоций. Занимаясь разработкой теории киноискусства, опираясь на выводы Выготского, С.М. Эйзенштейн также обращал внимание на компоновку каждого кадра кинокартины, требуя, чтобы движение глаза зрителя было заранее спланировано и запрограммировано с целью добиться от зрителя нужной реакции. Характерно, что Эйзенштейн подчеркивал эмоциональный характер вызываемой реакции. «Здесь монтаж идет по признаку эмоционального звучания», – пишет он в разделе, посвященном тональному монтажу [3, С. 53].

Все эти моменты характеризуют уже восприятие зрителя. Для того же, чтобы запрограммировать эстетическую реакцию, необходимо, сознательно или подсознательно, уметь выделить уже на стадии художественного восприятия действительности динамику развития предметов реального мира и соотносить ее с динамикой эмоциональных состояний художника, с учетом физиологических особенностей восприятия.

Исследования, проведенные в области восприятия произведения искусства, в немалой степени помогают понять процессы, которые приводят к его созданию. Можно сказать, что в процессе восприятия действительности художников уже заложены в свернутом виде основные черты будущего эмоционального состояния, которое произведение должно создать у потребителя. С этой точки зрения основные результаты исследований законченного произведения, текста можно применить и для рассмотрения предшествующего процесса.

Главной особенностью исследований текста (здесь текст понимается в широком смысле, как готовый результат процесса художественного творчества) является разделение его на форму и содержание. Если условно сопоставить это дихотомическое деление с делением на рациональное и эмоциональное, то содержание, в основном, отражает логическую, смысловую сторону, а форма – чувственное, образное и даже физиологическое отношение, возникающее при функционировании произведения искусства. Несмотря на определенную эволюцию взглядов исследователей текста от «формальной школы в литературоведении» начала XX века до современных специалистов в области «семиотики искусства», традиционное деление не утратило своей актуальности.

Насколько рациональна форма и насколько эмоционально содержание? Этот вопрос в семиотических исследованиях фактически не ставится, поскольку эмоциональное отождествляется с чувственным, с физиологическим. Это дало основание М.М. Бахтину заявить, что остается совершенно непонятной эмоционально-волевая напряженность формы, присущий ей характер выражения какого-то ценностного отношения автора и созерцателя к чему-то помимо материала, ибо это, выражаемое формой – ритмом, гармонией, симметрией и другими формальными моментами – эмоционально-волевое отношение носит слишком напряженный, слишком активный характер, чтобы его можно было истолковать как отношение к материалу... Необходимо, по-видимому, допустить момент содержания, – замечает Бахтин [6, С. 14-15]. Представляется совершенно справедливым замечание Б.И. Додонова о том, что близость функций эмоций и мышления маскируется двумя обстоятельствами: абсолютизацией гносеологического аспекта человеческого мышления и традиционным феноменологическим отношением к эмоциям не процессов, а одних из конечных «продуктов» – аффективных «волнений» и «телесных» изменений, легко доступных интроспекции или внешнему наблюдению [7, С. 29]. В действительности эмоции в качестве процесса есть не что иное, как деятельность оценивания поступающей в мозг информации о внешнем и внутреннем мире, которую ощущения и восприятия кодируют в форме его субъективных образов. Понимание единства рационального и эмоционального, содержащегося в ценности, предполагает обращение внимания на заданность восприятия художника не только целевой установкой, но и «целостно-личностной установкой», по выражению Д.Н. Узнадзе. Психолог писал, что способность художественного творчества имеет в своей основе не какой-либо психический момент, а какую-то целостно-личностную особенность. Действительность прежде всего воздействует на личность и вызывает в ней определенную личностную реакцию – определенную установку, которая ложится в основу

последующей действительности человека. Следует полагать, что у художника целостная личностная реакция особенная, отличающаяся от созданной в таких же условиях реакций обычного человека [8]. Таким образом, когда мы рассматриваем процесс восприятия художником окружающего мира как предысторию текста, мы говорим о слитности эмоциональной и рациональной стороны, в то же время как анализируя текст, мы вынуждены заниматься формой, содержанием и материалом отдельно. Ценность, которая в содержании выводит за пределы текста, в деятельности имеет в качестве конечного основания и цели потребности художника, в свою очередь обусловленные социальными причинами. Однако не значит ли это, что, не имея непосредственной возможности изучать процесс восприятия помимо его «феноменологических» сторон либо физиологических механизмов, мы можем использовать обходный путь, используя то, что уже накоплено в исследованиях текста. Разделение на форму и значение в этом смысле можно интерпретировать как раскрытие этапов автоматизированной внутренней деятельности художника. Если обучение предполагает интериоризацию, то есть перевод предметной деятельности во внутренний план, то анализ текста с точки зрения раскрытия закономерностей внутреннего процесса восприятия художника является процессом своеобразной экстериоризации. Помимо целей изучения самого процесса восприятия, такой анализ необходим для моделирования той действительности, от которой отталкивается художник. Эта задача особенно актуальна в исторической поэтике, которой в последнее время в различных аспектах занимались С.С. Аверинцев, Д.С. Лихачев и другие.

Таким образом, исследование текста помогает познать некоторые закономерности художественного восприятия действительности как целостного субъективного процесса, ориентирует нас на такие методы, которые помогают нам «расшифровать» этапы внутренних умственных действий, зафиксированных в тексте. Историческая поэтика и семиотика накопила совокупность таких методов. Не останавливаясь подробно на этих методах, поскольку это построение теории перевода структур текста в этапы процесса восприятия, а здесь надо говорить также и об остальных процессах по переработке материала и превращения его в произведение искусства, – дело будущего, следует перечислить ряд проблем, позволяющих построить такую теорию и довести ее до экспериментальной методики.

Среди этих проблем – пока мало разработанная проблема двух видов знаков в искусстве – знака-символа и знака иконического, описанных Ч. Пирсом и Р. Якобсоном [9]. Наличие этих знаков в произведении свидетельствует об активном использовании их в процессе творчества художником. Поскольку эти знаки в немалой степени определяют специфику того или иного вида искусства, на основании разработки знаковых систем можно дифференцировать восприятие творцов в различных видах искусства, потому что, скажем, поэт по-иному кодирует в художественном образе реальность, чем живописец или композитор.

Не менее важной проблемой в соотношении эмоционального и рационального в восприятии является анализ систем кодировки реальности в двух формах мышления – вербализованной и невербализованной. Как пишет Д.И. Дубровский, «внутренние» невербальные средства представлены скорее всего не меньшим числом кодовых форм, чем невербальные средства внешней, межличностной коммуникации» [10, С. 71]. Вербализованные формы, разумеется, гораздо легче поддаются анализу, чем «внутренняя речь», однако пример С.М. Эйзенштейна показывает, что внутренняя речь как эмоциональное состояние все же выявляется в произведении через структуру и форму [3, С. 109].

Подводя итог, можно сделать вывод о том, что исследование процесса восприятия художником-творцом реальности имеет еще значительные резервы в виде материала, накопленного исторической поэтикой и семиотикой. Несмотря на то, что методологические основы, выработанные некоторыми учеными в области семиотики, не могут служить целям психологического исследования, сам накопленный огромный материал можно плодотворно использовать, если принять в качестве метода исследования расшифровку процесса экстериоризации, то есть перевода субъективного художественного образа в предметный план произведения искусства. Раскрытие закономерностей поэтапного процесса опредмечивания соединяется в таком исследовании с изучением процесса интериоризации, то есть перевода во внутренний план художника впечатлений об окружающем мире. Если данный процесс будет описан в плане поэтапного развития, будет решена и задача обеспечения научности реконструкций действительности средствами исторической поэтики, критикуемой в настоящее время за субъективизм и произвольность выводов.

Исследование процесса восприятия художником реальности представляется серьезным подспорьем в решении основной задачи психологии творчества – широкого приобщения людей к творческому освоению мира во всех сферах их деятельности.

---

## Список использованной литературы:

1. Гальперин П.Я. Введение в психологию: Учебное пособие для вузов. М.: Книжный дом «Университет», 1999. 332 с.
2. Психология процессов художественного творчества: [Сб. статей] / АН СССР, Науч. совет по истории мировой культуры, Комис. комплекс. изуч. худож. творчества, ВНИИ искусствознания. [Отв. ред. Б. С. Мейлах, Н. А. Хренов]. Л., Наука: Ленингр. отд., 1980. 285 с.
3. Эйзенштейн С.М. Избранные произведения. В 6 т. Ин-т истории искусств. Союз работников кинематографии СССР. Центр. гос. архив литературы и искусства СССР. М.: Искусство, 1964-1971. Т.2.
4. Тургенев И.С. Полн. Собр. соч.: в 28 т., М-Л., 1967. Т. 14.
5. Выготский Л.С. Психология искусства / Общ. ред. В.Иванова. 2-е изд., испр. и доп. М.: Искусство, 1968. 576 с.
6. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975. 504с.
7. Додонов Б.И. Эмоции как ценности. М., Политиздат, 1978. 272 с.
8. Узнадзе Б.Н. Общая психология. Тбилиси, 1940. 484 с.
9. Семиотика и искусствометрия // Ю.М. Лотман, В.М. Петров. М.: Мир, 1972. 364 с.
10. Дубровский Д.И. Проблема идеального. Субъективная реальность. М.: Канон+, 2002. 368 с.

## Emotional and rational in the perception of the artist-creator

Savostyanov A.I.

Professor of the Department of Television and Radio-Internet Technologies of the Russian State University for the Humanities, Doctor of Pedagogical Sciences, Honored Artist of the Russian Federation.

E-mail: kotova20082009@yandex.ru

## Abstract

The article discusses issues related to some aspects of the artistic perception of reality, revealing the ratio of rational and emotional in this. The understanding of the unity of the rational and emotional in the perception of the artist as a reflection of his values and goals is characterized.

## Key words

• artist • emotional • rational • psychology of art • perception • creative activity •

---

## References

1. Galperin P. If. Introduction to psychology: An educational tool for universities. M. Book House «University», 1999. 332 p.
2. Psychology of the process of artistic creativity: [Collection of the USSR Academy of Sciences, Sci. Council for the History of World Culture, Comis. complex. study. artist. creativity, Research Institute of Art Studies. [Rel. string. B.S. Mail, N.A. Khrenov]. L., Nauka: Lenningr. ed., 1980. 285 p.
3. Eisenstein S.M. Selected works. In 6 t . In-t art history. Union of Workers' Cinematographies of the USSR. Centre. Goss. archive of literature and art of the USSR. M. Art, 1964-1971. Vol. 2.
4. Turgenev I.S. Full. Sobr. son of a bitch. in 28 vol., M-L., 1967. Vol. 14.
5. Vygotsky L.S. Psychology of art / general. line. V.Ivanov. 2nd ed., ispr. and add. M. Art, 1968. 576 p.
6. Bakhtin M.M. Questions of literature and aesthetics. M. Fiction, 1975. 504 p.
7. Dodonov B.I. Emotions as values. M., Politizdat, 1978. 272 p.
8. Uznadze B.N. General psychology. Tbilisi, 1940. 484 p.
9. Semiotics and artmetry // Yu.M. Lotman, V.M. Petrov. M. Mir, 1972. 364 p.
10. Dubrovsky D.I. Problems of the ideal. Subjective reality. M. Canon+, 2002. 368 p.

