

Муниципальное бюджетное образовательное учреждение
дополнительного образования «Пикалёвская детская школа искусств»

Психология художественного творчества

Методическая разработка

Пежемская Инна Геннадиевна,
преподаватель высшей квалификационной категории

Цель:

Изучить процесс достижения соответствия художественного замысла с его претворением.

Задачи:

- Исследовать творческий процесс, как психологический механизм.
- Выделить формы мотивации деятельности художника.
- Рассмотреть особенности адаптивности у творческой личности.
- Изучить последовательность нейродинамических процессов у разных типов художественного темперамента.

ПСИХОЛОГИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА

Понятие творчества. Роль осознаваемых и неосознаваемых мотивов творчества. Природа и сфера действия интенции творческой личности. Переживание и его художественное воссоздание. Вдохновение и мастерство. Нейродинамика творческой деятельности; взаимодействие механизмов возбуждения и торможения и их влияние на процессы художественного творчества.

Как возникает художественный мир, новая реальность, которая не может быть целиком объяснена из уже существующего мира? Начиная с ранних трактатов, посвященных изучению природы художественного творчества, мыслители отмечали иррациональные, непостижимые механизмы этого процесса, невозможность выявления закономерностей, в соответствии с которыми осуществляется творческий акт. В диалоге «Ион» Платон приходит к мысли, что в момент творчества художник не отдает себе отчета в том, как он творит. Акт творчества демонстрирует умение художника выйти за пределы себя («ex-stasis», «ис-ступление»), когда его душа проникает в мир запредельных сущностей. Конечно, экстаз — это в некотором смысле безумие, изменение нормального состояния души, но это, по словам Платона, *божественное* безумие, божественная одержимость. Души становятся вместилищем самого божественного, вдохновляются его силой, и «тогда говорят они с великой действенностью многое и великое, сами не зная, что говорят» («Федр»).

Фиксация непроговариваемых, нерациональных сторон творческого акта как бы сама собой снимала вопрос о выявлении неких формул и алгоритмов в художественном творчестве. Действительно, по самому своему определению творчество есть создание того, что еще не существовало. В этом смысле любой творческий акт не может быть измерен критериями,

сложившимися в культуре *до него*: любое творческое действие находится в оппозиции к нормативности, противостоит адаптированным формам деятельности. Откуда приходит творческий импульс, разбивающий прежние правила, коды, приемы, рожающий новое художественное озарение? Творческий акт никогда целиком не детерминирован извне. Вместе с тем он не может быть полностью сведен только к реализации «чувства формы», живущего в душе художника. Ни объективные, ни субъективные предпосылки, взятые сами по себе, не могут служить объяснением творческой продуктивности, которая живет в душе художника.

Явно или неявно, но все формы творческой активности художника в конечном счете подчинены целям одного типа — созданию произведения искусства, предвосхищению возможных действий, которые призваны привести к этому результату. *Мотивация деятельности художника* выступает как сложная динамичная самоподкрепляющаяся система. Весь комплекс его восприятия, мышления, поведения стимулируется целями творчества как высшими в иерархии побудительных мотивов его личности. Достижению этих целей способствуют, с одной стороны, *направленная* (осознанная) деятельность художника, в которую включены его волевые усилия, рациональная оценка намеченных целей, т.е. определение того, какого жанра произведение он стремится создать, какого объема, в какой срок, ощущение внутренней ответственности за результаты и т.д.

С другой стороны, едва ли не большее значение в подготовке и осуществлении творческого акта у художника приобретает так называемая *непроизвольная активность*. Она отмечена непрерывным художественным фантазированием, это своего рода внутренняя лаборатория, в которой клубятся, наплывают друг на друга, прорастают подспудные переживания и их художественные формы. Этот скрытый от глаз, во многом хаотический и непроизвольный процесс вместе с тем не может быть оценен как нецелесообразный, выпадающий из сферы мотивации творчества.

Спонтанной активности художника всегда присуща определенная *интенция*. Известный германский психолог Х. Хекхаузен истолковывает интенцию как своего рода *намерение*, вписанное в природу самого творца, несущее на себе отпечаток особой окрашенности его таланта.

Мотивы творчества, которые так или иначе провоцируют действие интенции художника, по существу ненаблюдаемы. Мотив в этом случае можно описать через такие понятия, как *потребность*, *побуждение*, *склонность*, *влечение*, *стремление* и т.д. Отсюда следует, что творческий процесс *оказывается мотивированным даже в тех случаях, когда не сопровождается сознательным намерением художника*. Уже внутри творческой интенции живет нечто, позволяющее выбирать между различными вариантами художественного претворения, не апеллируя к сознанию, — нечто, что *запускает* творческое действие, направляет, регулирует и доводит его до конца.

Интенция любого художника проявляет себя как внутренняя predisposition его к неким темам, способам художественной выразительности, к характерным языковым и композиционным приемам. В этом смысле интенция выступает своего рода регулятором, ориентирующим разных художников на разработку соответствующих их дарованию тем и жанров. Как известно из истории, таких примеров множество: Пушкин презентовал Гоголю фабулу «Мертвых душ» не потому, что он сам не мог создать такого произведения, а потому, что сама идея не разжигала в нем интереса и воодушевления. Можно привести немало других примеров. Образный строй каждого крупного мастера отличается в этом смысле некоторым проблемно-тематическим единством, избирательной ориентированностью сознания на близкие ему стороны окружающего мира. Хекхаузен справедливо говорит об определенной *валентности* или *требовательности* вещей, посылающих зов только автору такого склада и такого темперамента, который способен откликнуться на эти импульсы. Следовательно, интенция как особая направленность сознания на

предмет позволяет видеть, что в художнике живет некая *предзаданность*, художник ощущает себя в атмосфере данного произведения еще *до создания* этого произведения.

Хрупкое балансирование между интенцией собственного сознания и той мерой, которую диктует природа самого предмета — таков механизм, объясняющий взаимодействие внутри художника в каждый отдельный момент как сознательных усилий, так и непроизвольной активности. Интенция как творческое веление, существующее *накануне* произведения, всегда оказывается богаче и многостороннее, чем отдельный конкретный результат — произведение искусства. В этом смысле художник знает *осуществление*, но не знает *осуществленного*. Таким образом, процесс творчества обнаруживает двойную ориентацию: отбор тем и способов их претворения со стороны автора и одновременно отбор авторов со стороны самих фактов и тем. Интенциональность творческого сознания художника позволяет ему *смотреть на себя как на своеобразный словарь, в котором уже предуготовлены главные темы и ведущие способы их претворения*.

По сей день в психологии по-разному используют понятия «мотив» и «мотивация» применительно к художественной деятельности. В искусстве термин «мотивация» зачастую используется как синоним художественной достоверности, оправданности логики поведения художественного персонажа. Известно, что психология выводит мотивацию не только из свойств самого человека, но и из требований ситуации. Обращает ли художник столь же большое внимание на ситуацию, в которой находится, как и на свои внутренние побуждения? Многочисленные примеры позволяют в этом усомниться. «Предложите Руо или Сезанну изменить свой стиль и писать такие полотна, которые *нравятся*, т.е. плохую живопись, чтобы в конце концов попасть на Выставку Французских Художников. Или предложите им посвятить жизнь семейному благосостоянию и исполнять свои моральные обязательства перед женой и детьми; даже если семья будет находиться в непроглядной нужде, они вам ответят: ради Бога, замолчите, вы не знаете, что

говорите. Последовать такому совету означало бы для них предать свою художественную совесть».

Внутренняя потребность творчества, художественное чутье оказываются гораздо сильнее многих внешних факторов, оказывающих давление на художника. Устройство художника таково, что его психический аппарат прежде должен справиться не с внешними, а с *внутренними импульсами*, от которых нельзя уклониться. Императив диктует не столько ситуация, сколько «океаническое чувство» самого мастера, которое просится наружу, которое нельзя удержать в себе. Как было известно еще Канту, природа гения сама дает искусству правила. Гений мыслит собственную деятельность в качестве свободной и органичной, побуждающей с большим доверием относиться к собственному чутью, и в большей мере склонен сам задавать тональность ситуации, чем соответствовать уже имеющимся ожиданиям. Из этого можно понять, почему, самоуглубляясь в художественном переживании, художник достигает не только *ослабления внешней реальности, но и укрепления своего воображаемого мира*, как не менее важной реальности, почему он способен сделать этот мир для множества вовлеченных в него живым, динамичным, самодостаточным.

Особо важно отметить, что переживание художника, как и любого человека, — это борьба прежде всего против невозможности реализовать внутренние необходимости своей жизни. Вместе с тем работа художника по перестройке своего психологического мира направлена не столько на установление смыслового соответствия между сознанием и бытием (естественная потребность большинства людей), сколько на достижение *соответствия между каждым новым замыслом и его художественным претворением*. Художнику приходится преодолевать таким образом не разрыв сознания и жизни, а разрыв сознания (замысла) и его художественного воплощения.

Если переживание обычного человека нацелено на выработку «совпадающего» поведения, на достижение реалистического приспособления

к окружению, то переживание художника озабочено проблемой выражения собственного видения и чувствования в максимальной степени полноты и совершенства. Внутренние импульсы, которые получает творческий дух его натуры, гораздо сильнее и действеннее, чем те, которые диктуют реальные необходимости жизни. Более того, смысловое принятие бытия художником только тогда и может состояться, когда открывается простор осуществлению природы его дарования. Таким образом, приоритетное стремление художника заключается не просто в том, чтобы выжить, адаптируясь и приспособляясь к окружающему миру, а в том, чтобы иметь возможность сотворить то, что ему предназначено.

Развивая идею о силе проницательного творческого начала у художника, можно утверждать, что в известном смысле *любовь художника к творчеству есть его нелюбовь к миру*, невозможность оставаться в границах этого мира. Не случайно обыватель, рассказывающий о жизни художника, всегда фиксирует некие «странности» и «аномалии», свидетельствующие, на его взгляд, о неустроенности и неприкаянности творца. Действительно, художник не вполне адаптирован к окружающему миру, в гораздо большей степени живет, влекомый внутренними импульсами. В психологической науке удачное совпадающее поведение описывается как повышающее *адаптивные* возможности личности. У художника, наоборот, чувство обретенной в завершенном произведении искусства адаптивности усиливает стремление *заглянуть за новые горизонты*, расширить границы, углубиться в муки выращивания нового замысла, приводящие творца к превышению уже найденных состояний.

Внутри художника поэтому действуют две как бы исключаящие друг друга силы: с одной стороны — стремление к *снятию напряжения* в окончательном результате творческого акта, несущее удовлетворение и некоторое угасание созидательной потребности, а с другой — тяга к *подъему напряжения*, концентрации, новому активному преодолению среды. Первый комплекс движущих сил поведения был подробно разработан З. Фрейдом в

теории сублимации, превращенных форм снятия напряжения. Однако если обычному человеку снятие напряжения приносит успокоение, ведет к завершению деятельности, то у художника, напротив, реализованный результат влечет за собой потребность нового подъема сил, нового нарастания напряжения. Второй комплекс движущих сил получил разработку в трудах А. Бергаланфи и Ш. Бюлер. Близкие идеи высказывал и Г. Гессе, утверждавший, что путь художника — это непрестанное *самоотречение*, в то время как идеал мещанина — *самосохранение*.

Беспристрастный анализ любого творческого акта показывает, что процесс этот далеко не только спонтанный. В какой бы мере человек, осененный талантом, ни полагался на силы извне, ему необходимо мастерство, т.е. овладение ремеслом, умение точно выбирать среди множества путей свой единственный, терпеливо возвращать в себе установку на творчество. Все это требует овладения разными навыками защиты от бесконтрольности аффектов и инстинктов, от диктата канона, шаблона, рутины и т.п. Главным защитным фактором выступает способность художника *осуществить интеграцию своего «я»*. Именно потому, что интенсивность творческой жизни художника слишком велика и амплитуда его переживаний гораздо выше, чем у обычного человека, он принужден в творческом акте максимально *собирать себя*. Требуется жесткая самодисциплина, чтобы добиваться концентрации, синтеза, гармонии, чтобы удерживать установку на целесообразность действий. Взаимодействие двух линий — спонтанности и контролирующего самосознания — необходимый компонент деятельности как творцов, так и исполнителей. В работе «Парадокс об актере» Дидро обращал внимание на умелое сочетание естественных порывов темперамента и холодного расчета в достижении художественного эффекта. Сама по себе спонтанность может нейтрализовать художественное воздействие — отдавшись без остатка своим переживаниям, актриса захлебнется в слезах, спазмы горла лишат ее возможностей выразительных интонаций. И напротив, актер, действующий в

рамках разработанных мизансцен, застрахован от провалов, всегда сопутствующих тем, кто полагается лишь на «нутро».

Проблема переживания и его художественного воссоздания — одна из главных проблем психологии творчества. Как это ни покажется на первый взгляд странным, большинство художников свидетельствует, что сильное переживание препятствует продуктивной творческой деятельности. Г. Гейне, Ш. Бодлер, М. Врубель и многие другие авторы писали о том, что в момент сильного экстатического переживания они были не в состоянии творить, захватывающее переживание парализовывало их творческую деятельность. Необходимо дать переживанию немного остыть, чтобы затем увидеть его со стороны и найти максимально выразительные краски для воссоздания его художественной заразительности. Момент апогея переживания действует на творческую способность, как правило, разрушительно. Вот как писал А.С. Пушкин о методе сочинения «Бориса Годунова»: «Большая часть сцен требует только рассуждения, когда же я дохожу до сцены, которая требует вдохновения, — я жду его или пропускаю эту сцену. Такой способ работы для меня совершенно нов». Поэт исходил из того, что задачу создания большой конструкции, разработки последовательности эпизодов можно осуществить чисто волевым, сознательным усилием, в то время как для сочинения отдельных деталей и эпизодов недостаточно одного мастерства и профессиональных навыков, здесь все решает импульс озарения, который должен подстеречь художник.

Дополнительные наблюдения и объяснения процессов творческого акта предлагает современная естественнонаучная психология, в частности те экспериментальные разработки и исследования, которые ведутся в сфере *нейродинамики творческой деятельности*. Этот подход к изучению творческой деятельности имеет достаточно давнюю биографию. Ученых интересует, что происходит в структурах мозга в момент творческой деятельности, что побуждает человека к выбору профессии художника, музыканта, писателя. Имеются ли физиологические основы, позволяющие

говорить о предрасположенности человека к занятиям искусством? Ряд исследователей отвечают на этот вопрос отрицательно. В работах других (Ауэрбаха, Тандлера) можно встретить наблюдения о некоторых особенностях строения мозга музыкантов и писателей (значительное развитие височных извилин мозга, поперечной извилины, в некоторых случаях — лобных долей мозга).

Исследования нейродинамических процессов показали, что одни и те же звучания у музыкантов вызывают более сильные реакции, чем у обычного человека. Как известно, все процессы высшей нервной деятельности основываются на механизмах *возбуждения* и *торможения*. Разная конфигурированность механизмов возбуждения и торможения обуславливает разные типы темпераментов, которые были выявлены еще Гиппократом. Сангвиника в этом отношении отличает *сильный, подвижный, уравновешенный* тип высшей нервной деятельности. Холерик — *сильный, подвижный, неуравновешенный*. Флегматик — *сильный, уравновешенный, спокойный*. Меланхолик — это *слабый* тип.

Механизмы возбуждения и торможения лежат в основе формирования и завязывания рефлекторных связей, фактически выступающих инструментом профессиональных умений, навыков, приемов творческой деятельности. Соотношение сил возбуждения и торможения определяет успешность осуществления творческого акта. Их дисбаланс даже у одного человека в разное время приводит к тому, что творческий акт осуществляется в разных темпах, с разной интенсивностью и т.д. Завязывание рефлекторных связей между клетками слухового и зрительного анализаторов осуществляется не при всяком уровне возбуждения. Если этот уровень будет минимальным, то возбуждение не сможет преодолеть инертности среды и разлиться в должной мере по тканям мозга, следовательно не сможет создать новые условно-рефлекторные замыкания. Такое состояние во время творчества субъективно оценивается как неудовлетворительное. В одном из писем Н.Ф. фон Мекк П.И. Чайковский повествует о близком состоянии: «Заниматься здесь очень удобно,

но до сих пор я еще не мог войти в тот фазис душевного состояния, когда пишется само собой, когда не нужно делать никаких усилий над собой, а повиноваться внутреннему побуждению писать».

Если в момент творчества возбуждение будет слишком сильным, то волны раздражительного процесса разольются свободно, предоставляя полную возможность для осуществления нервных замыканий. В результате такой «рефлекторной свободы» реставрация звуковых, музыкальных, изобразительных следов осуществится хаотично, не приведя к созданию законченного художественного произведения. Обуздание возбуждения, отсекаание всего лишнего, ненужного, случайного осуществляется с помощью механизма торможения. Поэтому продуктивность творческого процесса зависит, с одной стороны, от умения достигать сильного возбуждения, ведущего к быстрому образованию рефлекторных связей, новых «нервных узоров»; с другой — от упорядоченного действия механизмов торможения, закрепляющих складывающуюся канву, позволяющих соразмерять часть и целое, создавать завершённый фрагмент или сразу все произведение. Частая беда холерического темперамента, у которого действие механизмов возбуждения превышает механизмы торможения, — неструктурированная творческая деятельность, по существу, бесконечная. Холерический темперамент более других присущ графomanам в литературе, музыке, изобразительном искусстве. Мысли путаются и скачут, чувства обуревают и затопляют художника, но он не владеет ими, не может поставить себя в необходимые для этого рамки. Такое сверхперевозбуждение действует отрицательно на достижение творческого эффекта.

Оптимальным для творчества является такое состояние, когда и возбуждение, и торможение выступают как равнозначные величины. В данном случае это прерогатива сангвиника — сильного типа. Субъективно такое состояние оценивается как наилучшее для творческой деятельности: появляется возможность сосредоточиться на главном, отстранить ненужные мысли и ощущения. Творческое возбуждение может быть и достаточно

мимолетным: в сознании музыканта, писателя, художника мелькают какие-то мотивы, стилистические приемы, но в целом они не укладываются в единую художественную ткань. Для того чтобы состоялось рождение произведения, необходима длительная поддержка возбуждения, т.е. наличие так называемой творческой *доминанты*. Доминанта — это специфическое понятие психологии творчества. Физиологическая доминанта выступает как очаг стационарного возбуждения. С существованием у людей разных доминант мы постоянно сталкиваемся в жизни. У всякого фанатика, энтузиаста, преданного определенной идее, имеются свои выраженные пристрастия; затеяв разговор в обществе, он всегда садится на своего «конька». Доминанта есть результат наличия в структурах мозга прочных, образовавшихся в течение жизни связей, которые, находясь обычно в притушенном состоянии, ярко вспыхивают при определенных условиях.

По мере формирования профессионально-художественных доминант человек начинает замечать такие стороны природного и художественного мира, которые до этого были ему недоступны. Каждый художник знает, как нелегко бывает разогреть творческую доминанту и добиться состояния, когда творческий процесс идет сам собой. «Иногда, — признавался П.И. Чайковский, — я с любопытством наблюдаю за той непрерывной работой, которая сама собой, независимо от предмета разговора, который я веду, от людей, с которыми я нахожусь, происходит в той области головы моей, которая отдана музыке. Иногда это бывает какая-то подготовительная работа, то есть отделяются подробности голосоведения какого-нибудь перед тем проектированного кусочка, а в другой раз является совершенно новая, самостоятельная музыкальная мысль, и стараешься удержать ее в памяти». Все эти самонаблюдения подтверждают взгляд на творческий процесс, согласно которому он не является выгороженной сферой. В моменты бодрствования и сна, прогулок и разговоров в художнике подспудно действует уже запущенный творческий процесс.

Некоторые типы художнического темперамента приводят к столь сильному процессу возбуждения, что художник часто бывает не в состоянии успевать фиксировать на бумаге возникающие мысли и идеи. Так, например, было с Генделем, темпы работы которого требовали стенографии. Работая над большими хоровыми произведениями, он вначале записывал эскизы всех партий, затем постепенно терял их, приходя к финишу лишь с одной.

Энергия постоянно воспроизводимой доминанты поддерживает творческий тонус. Вот почему систематическая творческая работа, даже начатая с большим усилием, может привести в деятельное состояние весь творческий аппарат. «Вдохновение — это такая гостья, которая не любит посещать ленивых» — этой известной максиме художников находится, как видим, экспериментальное подтверждение. При систематической работе, когда постоянно завязываются, обновляются и тренируются рефлекторные связи, исходный толчок к творчеству может быть незначительным. Самого слабого воздействия иногда бывает достаточно, чтобы пустить в ход весь самый сложный творческий аппарат. И наоборот, при длительном бездействии сдвинуть с мертвой точки его «заржавевшие детали» оказывается гораздо труднее. В случае больших перерывов требуется значительный толчок извне, ибо укрепившееся торможение внутри мозга не сразу дает побороть себя возбуждению.

Особенности высшей нервной деятельности — степень ее силы, подвижности, уравновешенности — лежат в основе разных требований к окружающей обстановке. Так, авторы со слабым возбуждением и торможением, трудно образующие физиологические доминанты, крайне требовательны к условиям творческого труда, нуждаются в «оранжерейных» условиях. Благоприятная обстановка во время творчества приобретает у них исключительно важное значение, так как она активизирует протекающие в данный момент нервные процессы. Художники другого типа, к примеру М.А. Булгаков, на своем опыте отмечали, что «лучшие произведения пишутся на краешке кухонного стола».

Особая проблема психологии творчества — проблема изношенности и истощенности психики в результате продолжительных творческих усилий. От разработки этой проблемы зависит эффективность профилактики творческого труда, имеющей значение как для художника, так и для ученого. Главное состоит в умении рассчитывать свои силы и дозировать напряжение. Одни стремятся в момент интенсивного творчества регулировать периоды одиночества и общения, другие чередуют творческий процесс с прогулками на природе, для третьих очень важен режим труда, четвертые могут сочинять только в определенные периоды года и т.п. Некоторые художники, отдавая себе отчет в характере своего темперамента, в особенностях индивидуальной психологии, предпринимали даже особые профилактические меры, направленные на охрану творческого процесса. Моцарт, к примеру, в письме отцу просит: «Не пишите мне печальных писем, мне необходимо сохранять спокойствие, ясность, свободу мысли и расположение к работе. Каждое грустное известие лишает меня всего этого». И в другой раз он объясняет отцу: «Моя жизнь здесь полна забот и огорчений, жалобных и слезливых писем я не стану читать».

Процесс завязывания прочных рефлекторных связей пролагает знакомые пути, которые проявляются в почти автоматическом владении некоторыми приемами художественного письма. Со временем эти приемы окостеневают. У каждого художника можно обнаружить такого рода стилистические обороты, только ему присущие лейтмотивы, которые со временем могут превратиться в языковые штампы. На физиологическом уровне это означает, что рефлекторные связи превращаются в «задолбленные стереотипы». Здесь важно, чтобы сила новых творческих атак позволяла постоянно разрушать и менять эти стереотипы, предохранять их от превращения в штамп. Ломка фонового стереотипа успешнее всего осуществляется у холериков, которые более других способны творить, систематически меняя исходную основу. Художника-холерика отличают экстравагантные порывы в творчестве; освоив один жанр, он стремится испытать себя в незнакомых и т.д.

Таким образом, разработки в области прикладной (естественнонаучной) психологии помогают детализировать и объяснить ряд наблюдений, накопленных общетеоретической психологией творчества. Взаимодополнительность этих научных сфер очевидна: она позволяет пролить свет на труднообъяснимые процессы рождения, вынашивания и претворения художественного замысла.

Литература:

1. Хекхаузен Х. - Психология мотивации достижения - Санкт-Петербург: Речь, 2001; 256 стр.
2. Хекхаузен Х. - Мотивация и деятельность - — 2-е изд. — СПб.: Питер; М.: Смысл, 2003. — 860 с: ил. — (Серия «Мастера психологии»).
3. Фрейд З. - Художник и фантазирование –Москва издательствоРеспублика"1995
4. Дени Дидро-Парадокс об актёре- С.С., т.V. Театр и драматургия. Вст.ст. и прим. Д.И. Гачева, пер. Р.И. Линцер, ред. Э.Л. Гуревич, Г.И. Ярхо. Academia, 1936.