

**ОСНОВАНИЯ И ЗАКОНОМЕРНОСТИ ФОРМИРОВАНИЯ И РАЗВИТИЯ
ХУДОЖЕСТВЕННОГО МЫШЛЕНИЯ
REASONS AND REGULARITIES OF FORMATION AND DEVELOPMENT OF
CREATIVE THINKING**

**АНДРЕЕВ АНДРЕЙ ЛЕОНИДОВИЧ¹
ANDREEV ANDREY LEONIDOVICH
БЕРЕЖНАЯ МАРИЯ СЕРГЕЕВНА²
BEREZHNAVAYA MARIYA SERGEEVNA**

¹*заведующий кафедрой истории и философии Всероссийского государственного университета кинематографии имени С. А. Герасимова, профессор, доктор философских наук
head of Department of history and philosophy at the Russian state University of cinematography named), Professor,
doctor of philosophical Sciences, (495) 362-76-54, e-mail: sympathy 06@mail.ru*

²*ведущий научный сотрудник Федерального государственного научного учреждения «Институт художественного образования» Российской академии образования, доктор педагогических наук, кандидат психологических наук,
the lead research worker the scientific groupe of the psychology-pedagogical research of the creative person the
Russian Academy of Education «Institute of art education» (IAE RAE), D. Ed. (Doctor of Education), (495) 426-72-77, e-mail: bepsiconsult@mail.ru*

Ключевые слова: художественное мышление, кинематографическое мышление, художественное творчество, интеллектуальная среда, художественная культура, творчество, художественная идея.

Key words: artistic thinking, cinematic thinking, artistic creativity, intellectual environment, art, culture, creativity, art idea.

Аннотация. Статья посвящена анализу мыслительных процессов в искусстве. Рассматриваются различные подходы к проблеме, подробно разбирается широко распространенная в искусствознании и эстетике теория образного мышления, осматриваются концептуальные альтернативы этой теории. Исходя из данных психологических исследований обосновывается трактовка мышления как процесса смены мыслительных кодов, которая распространяется и на мыслительные процессы в искусстве. Выделяются различные аспекты и уровни художественного мышления, анализируется их соотношение. Особое внимание уделяется содержанию понятия «художественная идея», рассматриваются различные аспекты этого понятия и функции идей в художественной практике. При рассмотрении художественного мышления как элемента развития личности в искусстве выделен такой феномен, как кинематографическое мышление, соединяющее в себе все компоненты художественного мышления, а также элементы научного мышления.

Abstract: the Article is devoted to the analysis of mental processes in the art. Various approaches to the problem, analyzed, and widespread in art criticism and aesthetic theory of creative thinking, looking around conceptual alternatives to this theory. Based on data from psychological research that substantiates the interpretation of thinking as the process of changing cognitive codes, which extends to the thought processes in the art. There are different aspects and levels of artistic thinking, analyzed their relationship. Special attention is paid to the concept of "artistic idea", discusses the various aspects of this concept and function of ideas in artistic practice. Considering artistic thinking as an element of personal development in art, highlighted this phenomenon as cinematic thinking, combining all the components of creative thinking, as well as elements of scientific thinking.

Человеческий интеллект имеет сложную системную организацию, основанную на скоординированном взаимодействии различных психических функций. При этом ведущую роль в обеспечении данного взаимодействия играет мышление¹.

Коль скоро именно мышление является системным интегратором интеллекта, а кроме того именно оно обеспечивает то, что в теории познания именуется пониманием окружающего нас мира, любой содержательный анализ отношений между этим миром и искусством должен включать в себя исследование мыслительных процессов. Само собой

¹ См.: Выготский Л.С. Развитие высших психических функций. М.: Изд-во АПН, 1960. С. 300.

понятно, что это не должно вести к односторонне интеллектуалистической точке зрения на искусство. Художественное творчество включает в себя не одну только мысль, но и живое эмоциональное переживание. Однако – переживание интенционально ориентированное, оно направлено на определенные предметы, а эта ориентация задается субъекту переживания не чем иным, как предметно направленной мыслью.

Отсюда следует, что понимание природы искусства и формирование адекватной методологии оценки художественных произведений требуют постановки проблемы художественного мышления. Для этого, однако, требуется такая трактовка эстетических отношений искусства к действительности, в рамках которой за ним признается способность к активному выявлению сущности явлений. Скажем, в рамках идеи мимезиса категория художественного мышления сложится как самостоятельное научное понятие не могла. Но даже немецкая классическая эстетика, придававшая активности субъекта принципиальное значение, не ставила данную проблему во всей ее полноте, глубине и многообразии. Конституирование категории «художественное мышление» в ее концептуально-проблемной структуре затруднялось восходящей к просветительской философии тенденцией связывать искусство лишь с чувственной ступенью познания и интерпретацией мышления исключительно как оперирования понятиями, которые, формируясь на базе чувственности, вместе с тем о природе своей исключают момент наглядности и образность. Например, Гегель рассматривал искусство как чувственное представление идеи, которая в искусстве не мыслится, а созерцается. Только поэзия, которая, по Гегелю, знаменует собой последнюю историческую ступень развития искусства, заключает в себе некоторое мыслительное содержание, однако – не в форме собственно художественного мышления, а в виде инкорпорированных в поэтические контексты спекулятивных идей философии².

В отечественной философско-эстетической мысли и искусствоведении советского периода, на которые все еще во многом опираются современные российские исследования по искусству, понятие художественного мышления получило довольно широкое распространение и стало одной из опорных категорий, несущих значительную теоретическую нагрузку. Однако оно долгое время не имело вполне самостоятельного значения и рассматривалось лишь как синоним образного мышления. В концепции, сводящей искусство к непонятным («образным») формам отражения действительности,

² Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. Т. 3. М.: Искусство, 1971. С. 16, 417.

художественная форма сознания трактовалась как своего рода «мышление в образах»³. В то же время особенности этой формы мышления трактовались в научной литературе по-разному. Так, П. В. Палиевский рассматривал в качестве элементарной модели художественной мысли сравнение (А как В)⁴. А Ю. Б. Борев, постоянно использовавший термин «образная мысль» для гносеологической характеристики искусства, выделял целый ряд признаков, которые, по его мнению, отличают эту форму мышления от формально-логической. Во-первых, это освоение конкретно-чувственного богатства явления и эстетической стороны действительности. Во-вторых, это эмоционально просветленная форма мысли. Образное мышление многозначно и интуитивно; в отличие от понятийного, оно вызывает различные смысловые ассоциации, зависящие от опыта воспринимающего искусство субъекта и его понимания жизни. В-третьих, мышление, артикулируемое в искусство, метафорично. И, наконец, в-четвертых: Ю. Б. Борев говорил о личностном характере образного мышления, но этот момент рассматривался им не как системообразующий принцип, а лишь как одна из многих сторон «образной мысли».

Справедливости ради отметим, что концепция образного мышления исторически сыграла позитивную роль, поскольку позволяла делать акцент на эстетическом своеобразии искусства, противостоящем как его прямолинейной идеологизации, так и примитивной развлекательности в духе массовой культуры. Однако эту концепцию трудно согласовать с выводами, к которым пришла современная психология. В последние годы целым рядом экспериментальных исследований было доказано, что деятельность мышления осуществляется как процесс множественных перекодировок, в ходе которых предметы мышления репрезентируются сознанию то в чувственно-наглядных образах различного типа, то в виде вербально оформленных концептов и понятий⁵.

Такие переходы от идеальных структур одного типа к другому их виду составляют, по-видимому, универсальный механизм мышления. И если мы обращаемся от общих умозаключений о природе искусства к конкретному анализу творческих поисков различных мастеров искусства, то обнаруживаем *ту же* закономерность. Например, вербальные и зрительные образы тесно переплетены в творческом мышлении А. С. Пушкина (о чём свидетельствуют, в частности, многочисленные пушкинские рисунки на полях рукописей: по всей вероятности, они выполняют функцию

³ См.: Дмитриева Н.М. Художественный образ как форма отражения действительности // Искусство, 1954, № 3; Кожин В.В. Художественное творчество как «мышление в образах» // Вопр. литературы, 1959, № 10; Борев Ю.Б. Ленинская теория отражения и природа образного мышления // Вопр. литературы, 1969, № 9.

⁴ Палиевский П.В. Внутренняя структура образа // Теория литературы. Т. 1. М.: Изд-во АН СССР, 1962. С. 72.

⁵ См., например: Жинкин Н. И. О кодовых переходах во внутренней речи // Вопросы языкознания. — 1964. — № 6. — С. 26—38.

объективации и закрепления таких образов)⁶. Но гетерогенность мыслительных кодов вида не только в литературе, она проявляется и в близких непосредственному зрительному восприятию видах творчества. Например, когда мы видим в картине П. Брейгеля «Слепые» своего рода символ человечества, не знающего своей судьбы, мы, строго говоря, переходим от наглядного образа к философскому концепту и связываем изобразительный ряд произведения с чрезвычайно сложными реминисценциями, восходящими к определенным философским, религиозным и этическим учениям. По существу, в тех же терминах перекодировки можно сформулировать так называемую Grundproblem у С. М. Эйзенштейна⁷.

Вербальные концепты и даже понятия – необходимый элемент художественного изображения действительности⁸. Вместе с тем их соотношение с чувственно-образными элементами существенно зависит от эстетических принципов того или иного направления в искусстве. Надо отметить в этой связи и индивидуальные различия. Интересны в этой связи наблюдения А. В. Луначарского, который различал два типа творческих личностей – мыслителя-художника и художника-мыслителя. Если в творчестве первого ведущую роль играет концептуальное обобщение, то во втором случае доминирующими оказываются специфически образные средства выражения⁹. Но каким бы ни было соотношение различных по своей модальности ментальных кодов в процессе творчества, интеллектуальную деятельность во всех его сферах нельзя разграничить на основе противопоставления однородных по своему составу мыслительных процессов (например, образного и понятийного мышления). Научная задача теории искусства, по-видимому, состоит не в том, чтобы выделить какой-то изолированный признак, всегда присутствующий в художественном мышлении и, напротив, совершенно отсутствующий в вне художественно-эстетической сферы. Такие признаки мы вряд ли отыщем. Необходимо конкретно анализировать процессы художественного творчества и восприятия, взаимные связи смысловых единиц, внутреннюю логику направляющую движение художественной мысли и подчиняющуюся таким специфическим принципам, как художественная правда, выразительность, эстетическое совершенство или даже занимательность.

Эти и подобные соображения, по-видимому, сыграли определенную роль в том, что, начиная с конца 1960-х в отечественном искусствознании стал формироваться более

⁶ См.: Мейлах Б.С. Художественное мышление Пушкина как творческий процесс. Л.: Изд-во АН СССР, 1962.

⁷ Ср.: Эйзенштейн С.М. Психологические вопросы искусства. М.: Смысл, 2002.

⁸ О соотношении этих категорий см.: Холодная М.А. Психология понятийного мышления. От концептуальных структур к понятийным способностям. М.: Институт психологии РАН, 2012.

⁹ Луначарский А.В. Статьи о литературе. М.: Гослитиздат, 1957. С. 590.

широкий подход к художественному мышлению, в рамках которого данная категория стала приобретать концептуальную самостоятельность. Во многих исследованиях категория «художественное мышление» стала работать в качестве концептуального фокуса, в котором совмещались различные аспекты искусствоведческого и эстетического анализа художественных произведений¹⁰. С начала 1980-х годов данный процесс распространился на сферу эстетики и общей теории искусства¹¹. Наметилась тенденция рассматривать художественное мышление как особый предмет комплексных исследований и вместе с тем как особую категорию эстетики. В то же время данный подход не вытеснил до конца концепцию образного мышления, а существовал параллельно ей как альтернативная теоретическая парадигма. Однако значительное снижение интереса к общей теории искусства в 1990-е годы и в начале нового столетия привело тому, что процесс выработки этой парадигмы остался незавершенным.

Сегодня, однако, трактовка сущности и специфики искусства существенно видоизменяется в свете возникновения и распространения новых феноменов культуры, генетически связанных с традиционными формами художественной деятельности, но далеко не всегда поддающиеся однозначной идентификации в качестве собственно «искусства». Для их обозначения используются специальные понятия-идентификаторы, такие, как арт-практики, веб-дизайн и ряд др. Формируется новый теоретический контекст, в котором обращение к механизмам художественного мышления вновь становится чрезвычайно актуальным и приобретает ключевое значение для характеристики места искусства в системе культуры.

Возобновляя это направление в разработке вопросов искусства, необходимо с самого начала понимать, что проблема художественного мышления – это проблема всестороннего анализа содержательной стороны искусства, и ее нельзя свести лишь к простейшему чувственному обобщению формы¹². В ходе анализа художественного мышления надо прежде всего говорить об осмыслении окружающей действительности, в которой художник раскрывает какие-то существенные связи и которой он дает эстетическую оценку. Но в процессе преобразования предметного материала перед художником встают и другие задачи. Они состоят в выборе адекватных средств

¹⁰ См.: Проблемы музыкального мышления. М.: Музыка, 1967; Вайман С.Т. О художественном мышлении Фонвизина // Вопр. литературы, 1973, № 10; Шталь И.В. Поэзия Гая Валерия Катулла: типология художественного мышления и образ человека. М.: Наука, 1977; Щенников Г.К. Художественное мышление Ф.М. Достоевского. Свердловск, Средне-Уральское книжное изд-во, 1978.

¹¹ См.: Андреев А.Л. Место искусства в познании мира. М.: Политиздат, 1980; Селиванов В.В. Социальная природа художественного мышления. Л.: Изд-во ЛГУ, 1982.

¹² О такого рода обобщениях см.: Arnheim R. Visual Thinking. L., 1970; Belth M. The Process of Thinking. N. Y., 1977.

воплощения художественного замысла: цветового и пластического решения, композиции, построения мизансцены, кадра и т. д. В рамках конкретного искусствоведческого анализа в этой связи можно говорить, в частности, о цветовом, пластическом, интонационном, монтажном и т. п. мышлении. Каждый из этих видов мышления обладает рядом особенностей, и в том числе собственной структурой противоречий, разрешаемых в творческом процессе. Например, для пластического мышления в живописи, графике, скульптуре характерно противоречие между физической статичностью изображения и необходимостью отобразить процессуальную сторону бытия, разрешаемое благодаря использованию неравновесных композиций, линий, уводящих наш глаз за пределы пространства изображения и др.

С другой стороны, практически оправдана и теоретически значима классификация форм художественного мышления по видам искусства. Скажем, в истории кинематографа как вида искусства и становлении его эстетики решающую роль сыграло обособление кинематографического мышления от театрального. Долгое время было принято считать, что моментом их окончательной дивергенции стало творчество Гриффита, но, как довольно убедительно показал Д. Бордвелл, европейские режиссеры овладели специфическими приемами кинематографического мышления еще в 1910-е годы¹³.

С одной стороны, процесс размышления над окружающим миром представляет собой особый аспект творческого процесса, который иногда даже морфологически обособляется в особую его фазу. Стремление постигнуть суть вещей может быть столь сильным мотивом, что художник, концентрируясь на нем, может до поры до времени отодвигать на второй план вопросы художественного воплощения его размышлений о жизни¹⁴. С другой стороны, и цветовые, пластические, интонационные решения могут выступать в качестве относительно самостоятельного предмета интеллектуальной деятельности, первоначально – без четкой привязки их к *определенному* содержанию (что, однако, не означает полной независимости от всякого возможного содержания вообще). Художник, например, может обдумывать, как добиться композиционной уравновешенности объемов или резкого контраста цветов, не всегда непосредственно связывая эти задачи с каким-то конкретным сюжетом. Такого рода находки образуют фонд творческих заготовок, реализуемых по мере созревания тех или иных авторских замыслов. Скажем, живописные качества вещей могут абстрагироваться от тех реальных

¹³ Бордвелл Д. Поэтика кино // Кинематографические записки. 100/101. М., 2012.

¹⁴ Такая дифференциация задач нередко проявлялась, к примеру, в творчестве Л.Н. Толстого - см.: Никифорова О.И. Исследования по психологии художественного творчества. М.: Изд-во МГУ, 1972. С. 95 – 118.

предметных контекстов, в которых они первоначально существовали, и в такой форме долгое время жить в творческой памяти, образуя поле обобщенных чувственных впечатлений, составляющих материал художественного мышления и позволяющих находить средства для решения конкретных содержательных задач. Так виденная когда-то Суриковым черная ворона на белом снегу подсказала ему впоследствии колористическое решение «Боярыни Морозовой». А в творчестве поэта, по свидетельству Маяковского, большую роль играют ритмические и лексические заготовки, иной раз случайно пришедшие на ум неожиданные рифмы и разного рода выразительные словосочетания.

Особой формой выражения мысли является идея художественного произведения. «Идея данного произведения состоит в том-то и том-то», «в этом произведении нет идеи» и т. п. – такого рода суждения постоянно употребляются нами в тех случаях, когда требуется выразить «суть» произведения и замысла художника. Понятие «художественная идея» обозначает интегральный смысл произведения, рождающемуся из взаимодействия всех аспектов и сторон его содержательной и формальной структуры. Идея, следовательно, шире, чем «тема», «сюжет», «замысел художника», «эстетический идеал», «гражданская позиция» и т. д., хотя в обыденной речи иной раз и выступает как смысловой эквивалент перечисленных понятий¹⁵.

На основе анализа художественной практики можно выделить две основные формы воплощения художественных идей. Во-первых, идея может прямо вкладываться в уста каких-либо персонажей (таковы, например, реплики Стародума в комедии Фонвизина «Недоросль»), а также выражаться в форме заключительной нравоучительной сентенции и/или развернутого резюмирующего текста (такой текст может, скажем, произносить голос за кадром). Второй, и в настоящее время более предпочтительный, способ – косвенное выражение идеи, когда она прямо не формулируется в тексте произведения, но воссоздается мышлением реципиента как конечный вывод, к которому «подводит» произведение. Такая подача «главной мысли» произведения особенно характерна для поэтики классического реализма. Такой вывод обычно предполагает особого рода интерпретацию художественного содержания, методологически родственную экзегетике, когда образные элементы мышления переводятся в форму обобщенных максим, мифологем, а также моральных, политических, социальных и даже философских концептов. Вот, например, как это делал Ван Гог. «У меня, – писал он, – готовы два больших рисунка. Первый «Скорбь»... Одна фигура безо всякого антуража. Поза, однако,

¹⁵ См.: Волкова Е.В. Произведение искусства – предмет эстетического анализа. М.: Изд-во МГУ, 1976. С. 131 – 132.

немножко изменена, так что волосы ниспадают не на спину, а на грудь... Второй – «Корни»: несколько корней дерева в песчаной почве. Я старался одушевить этот пейзаж тем же чувством, что и фигуру: такая же конвульсивная и страстная попытка зацепиться корнями за землю, из которой их наполовину уже вырвала буря. С помощью этой белой, худой женской фигуры, равно как посредством черных, искривленных и узловатых корней я *хотел выразить мысль о борьбе за жизнь* (подчеркнуто мною – А.А.)»¹⁶.

Заметим, что одна и та же идея может быть выражена (хотя обычно с разной степенью адекватности и полноты) с помощью различных изобразительных и выразительных средств искусства, в формах разных его видов и жанров. Так, сопоставляя произведения русской литературы и живописи, мы без труда найдем немало аналогий в трактовке личности Петра I и понимании его исторической роли (к примеру, пушкинское «он весь как Божия гроза» – это настоящая квинтэссенция смысла известной картины В. А. Серова, изображающей Петра I на строительстве Петербурга).

Специальный анализ «главной идеи» произведения, выражаемый в концептуальной форме, может иной раз оказаться излишним, способным лишь огрубить наше эстетическое впечатление. Хорошо известно, что Л. Н. Толстой отстаивал именно такую точку зрения в своем знаменитом трактате «Что такое искусство?». Заметим, однако, что, выступая в качестве художественного критика, Толстой и сам не мог обойтись без такого анализа. Например, он выделял, эксплицитно формулировал и подробно разбирал нравственные идеи, лежащие в основе произведений Мопассана, или же извлекал некие социальные смыслы из чеховской «Душечки», толкуя это произведение в связи с проблемой женской эмансипации¹⁷.

Особое значение художественных идей состоит в том, что они служат своего рода точками соприкосновения искусства с другими сферами интеллектуальной жизни. При этом функцию включения искусства в контекст культуры в целом художественная идея выполняет именно благодаря концептуальному модусу своего существования, который инвариантен для всех форм сознания. Подобно тому, как разнородные товары могут количественно соотноситься и обмениваться друг на друга потому, что все они заключают в себе некую однородную для всех субстанцию – стоимость, так и различные формы сознания взаимодействуют благодаря тому, что в них имеется нечто общее, сопоставимое, некая единая «интеллектуальная субстанция», смысловым «клеточками» которой и являются идеи. Развертываясь в художественных образах, идея становится

¹⁶ Ван Гог. Письма. М.Л.: Искусство, 1966. С. 99.

¹⁷ Толстой Л.Н. О литературе. М.:1955. С. 271 – 292, 575 -578.

художественной идеей, но при этом сохраняется и возможность обратной операции – свертывания художественной идеи, её перевода в универсальную концептуальную форму, осуществляемого в процессе интерпретации художественного произведения.

Достижения современного знания оказали большое влияние на появление новых форм и языка в искусстве и вследствие чего формирование новых тенденций развития художественного мышления современного человека. Здесь необходимо выделить несколько тенденций. Во-первых, современное искусство не отражает действительность, а направлено на ее анализ и преобразование. Во-вторых, время, пространство и объем воспринимаются современным искусством как достаточно относительные величины. В-третьих, поиски различных представителей искусства в области формы в настоящее время приобретают самостоятельную ценность в отрыве от творчества в целом. В-четвертых, в искусстве центральным объектом становится не природа, а собственное восприятие художника и его внутренний мир. В-пятых, современное искусство стало более чувственным и больше стало существовать в виде метафор и ассоциаций, сюжет перестал играть ведущую роль. Ассоциации по контрасту, по сходству, а также по смежности непременно присутствуют в мыслительной деятельности современного художника на всех этапах его творческого процесса.

Как характерные черты художественного мышления выделяются высокая эстетическая избирательность, ассоциативность, гипотетичность, способность мыслить вероятностями и метафоричность. Таким образом, художественное мышление является структурно-сложным процессом, который не может быть сведен ни к одному элементу в отдельности. Тем не менее основными составляющими художественного мышления выделяются: художественная деятельность, художественное восприятие, художественное воображение, художественный образ и личностная форма отражения действительности. Говоря о формах отражения действительности, необходимо вспомнить типическую классификацию К.-Г. Юнга на основании четырех основных психических функций: мышление, чувство, интуиция и ощущение. На основании данных функций были выделены следующие функциональные типы мышления: интеллектуальное познание, функция субъективной оценки, восприятие бессознательных ощущений и восприятие при помощи чувственных органов.

Развитие художественного мышления происходит на фоне развития мыслительных процессов личности в целом: наглядно-действенное мышление, наглядно-образное мышление, словесно-логическое мышление, продуктивное художественное мышление.

Существует множество факторов, влияющих на развитие художественного мышления личности. К ним можно отнести: особенности системы ощущений и восприятия личности (аудиальный, визуальный, кинестетический, когнитивный типы

и т. д.), биохимические, психические, возрастные, эстетические особенности, степень вовлеченности в художественную деятельность, погруженность в культуру, тип мышления (левополушарное, правополушарное).

Художественное мышление разделяется по типу выбора адекватных средств воплощения художественного замысла личности: «кинематографическое», «композиторское», «цветовое», «пластическое», «мышление действиями актеров», «мелодическое», «проектно-художественное», «поэтическое» и т. д.

Таким образом, художественное мышление представляет собой обобщенное познание субъективной художественной реальности и вырабатывается в процессе непосредственного участия личности в художественно-творческой деятельности и развитии культуры в целом. С психологической точки зрения художественное мышление представляет собой психический процесс, направленный прежде всего на создание и осмысление художественных образов, а также оперирование ими в процессе решения художественно-творческих задач.

В широком значении понятие «художественное мышление» рассматривается как психическая активность, связанная с восприятием художественных произведений, а также оценкой действительности с точки зрения общеэстетических и собственно художественных критериев и установок личности (идеалов, вкусов, норм, канонов); художественное мышление здесь выступает как продуктивное и репродуктивное, непосредственное и опосредствованное взаимодействие с любым эстетическим предметом на всех уровнях психики личности.

К основным закономерностям формирования художественного мышления с точки зрения единства личностного, социального и культурного компонентов развития личности можно отнести:

- формирование художественного мышления зависит: от степени и силы индивидуальной активности и направленности личности на освоение художественной деятельности; мотивации на творческую самореализацию и актуализации потребности в реализации личности в конкретной художественной деятельности.
- уровень сформированности художественного мышления зависит от социокультурного контекста существования личности (ее социального и культурного окружения – наличие наставников, положительных примеров, благоприятной ситуации развития культуры и общества для реализации в художественной деятельности личности в целом).

Рассматривая художественное мышление как элемент развития личности в искусстве, необходимо отдельно выделить такой феномен, как кинематографическое

мышление, соединяющее в себе все компоненты художественного мышления, а также элементы научного мышления, развитие которых, предполагают усиление не только креативного, но и интеллектуального компонента в образовательной среде. Кинематографическое мышление является типом мышления, который сформировался под воздействием развития кинематографа как вида искусства и социокультурного явления. По мнению А. Бергсона, «кинематографический метод является поэтому сугубо практическим, поскольку он состоит в том, чтобы регулировать общий ход знания, опираясь на общий ход действия и ожидая, что моменты действия будут применяться в свою очередь к моментам познания. Чтобы действие было всегда освещено, необходимо постоянное присутствие в нем интеллекта; но интеллект, чтобы сопровождать таким образом ход деятельности и обеспечивать его направление, должен начать с принятия ее ритма. Действие прерывно, как всякое течение жизни; прерывным, поэтому будет и познание. Механизм познавательной способности был построен по этому плану».

Тип мышления личности и восприятия окружающей её действительности, соответственно, влияет на способ отражения этой действительности, в том числе и в художественной культуре в целом, а также на способ построения создаваемых произведений искусства. Одним из актуальных способов в современной культуре выделяется «монтаж». «Монтаж» как мыслительный процесс можно охарактеризовать как достаточно цельное понятие, которое вбирает такие составляющие современной культуры, как интертекст, диалогичность, феномен открытой формы, гипертекст, гетерогенность, историческую симультанность, ризоморфную среду и полистилистику. Таким образом, монтажное или коллажное мышление основывается прежде всего на ситуации, сложившейся в современной культуре.

Социокультурная обусловленность кинематографического и монтажного мышления как оригинального явления современной культуры обусловлена формированием:

- во-первых, культуры современного информационного общества,
- новой художественной картины мира, направленной на преодоление пространственно-временных границ сознания личности и затем, элементов создаваемого художественного образа, диффузии механистичности используемых художественных методов на создание и восприятие произведений,
- нелинейного принципа фиксации идеи или мысли,
- появления новой культуры переписки постмодернистской культуры, появления таких явлений, как цитатность, интерсубъективность и интертекстуальность и другие. «Не существует индивидуального произведения. Произведение индивида представляет собой

своего рода узелок, который образуется внутри культурной ткани и в лоно которой он чувствует себя не просто погруженным, но именно появившимся в нем. Индивид по своему происхождению — всего лишь элемент этой культурной ткани. Точно так же и его произведение — это всегда коллективное произведение. Вот почему я интересуюсь проблемой цитации» (Butor:1969, с. 2). Интертекстуальность представляет собой термин, введенный в 1967 г. теоретиком постструктурализма Ю. Кристевой для обозначения общего свойства текстов, который выражается в наличии между ними связей, благодаря которым тексты могут разнообразными способами явно или неявно ссылаться друг на друга.

- изменения социокультурных психофизиологических языковых основ (психофизиология восприятия и мышления распадающегося и объединяющего в целое),
- инновационной природы такого мышления, проявляющейся через измерение сенсорного восприятия, селекции информационных источников, знаковости и образности, которые собственно и являются составляющими нового знания.

Проведен анализ творческих проектов студентов ВГИКА и вузов нехудожественного профиля, активизирующих осознание учащимися направленности развития художественного мышления, а также апробирован диагностический опросник, направленный на исследование художественного мышления студентов вуза. Был проведен сравнительный анализ, результатов диагностики студентов вуза нетворческой направленности и студентов творческого вуза (операторы, звукорежиссеры, режиссеры игрового кино, режиссеры документального кино, режиссеры ТВ, режиссеры мультимедиа, режиссеры-мультипликаторы, художники-декораторы, художники по костюмам, художники-мультипликаторы, продюсеры, киноведы, сценаристы). Анализ показал, что у студентов художественно-творческой направленности более развиты наглядно-образный и мотивационный компонент художественного мышления, а затем, в случае профессиональной необходимости, развивается логический, в то время как у студентов нехудожественной направленности изначально превалирует когнитивный компонент художественного мышления.

Важную роль в развитии у студентов творческих вузов тенденции к самореализации в творческой деятельности играет формирование психологического образа Творца, а не просто профессионала в своей области, а также осознание сложности, неординарности и избранности выбранного ими пути в профессии, понимании неразрывности реализации себя в профессиональной и творческой деятельности.

Что накладывает отпечаток на воспринимаемый психологический образ Художника-творца, Мастера? Как проявляется индивидуальность Мастера в творчестве?

В представленном мини-исследовании для большей наглядности приведены высказывания и мнения студентов ВГИКА, касающиеся их восприятия различных аспектов психологического образа наиболее интересных для них деятелей в области искусства (в большинстве своем деятелей кино).

«Психология и образ мыслей творческих людей полностью воплощается в их творчестве, потому как именно желание выразить свои мысли и переживания, поделиться и сделать вклад в мировой океан искусства, направляет творцов к неожиданным экспериментам»

«В целом невозможно разгадать дар творца. Многие творения не имеют точной точки отсчета их зарождения»

«Мировосприятие творческого человека основано на опыте первых впечатлений»

Первый аспект, которому студенты уделили достаточно много внимания, – это влияние сложной судьбы и трудного детства на творческий путь и индивидуальность художника. Ниже приведем некоторые примеры.

«Особенное (и несколько извращенное) восприятие мира, скорее всего, сформировалось на фоне психологической травмы в детстве. Не признает авторитетов, подвержен депрессиям и рефлексии. Трудное детство и обстановка в семье поспособствовали формированию множества фобий...Отсюда такие сюжеты...(о Ларсе фон Триере)».

«Мне кажется очень трудно вырасти здоровым человеком, если твои родители заложили кирпичом единственное окно в детской... Как тут не полюбить мрак (о Тиме Бертоне)».

Аки Каурисмяки «В большинстве фильмов его герои пребывают в дороге, что может быть связано с частыми переездами в детском возрасте».

Необходимо выделить особенно такой аспект, как восприятие трагичности судьбы творческой личности, который очень широко приведен в творческих работах.

Характер чувствований и переживаний творческого человека отличается большой интенсивностью. Эмоциональная возбудимость, впечатлительность, острота восприятия делают его переживания драматичными. Людям художественно одаренным свойственна повышенная тревожность, но при этом они испытывают высокую радость созидания. Но бывает, что высокая чувствительность приводит к надлому и трагическому концу.

Творческая уникальность – это индивидуальное своеобразие человека, которое развивается в процессе творчества за счет его собственных рефлексивно-творческих усилий. Творческий человек подчиняет себя и свою жизнь иным законам, чем другие люди. При этом он вынужден не всегда без ущерба для своего здоровья расходовать свой

эмоциональный потенциал. Но эта же самоотдача зачастую позволяет творить в самых тяжелых жизненных обстоятельствах, преодолевать вынужденные личностные конфликты.

«Страх Эдварда Мукка перед жизнью, внутренние конфликты, тяжелые любовные связи и навязчивые идеи, которые так ярко отразились в его творчестве, в сочетании со склонностью алкоголизму привели его к нервному кризису, из-за которого он попал в неврологическую клинику».

«Следствием напряженной работы и невостребованностью стали все болезни Ван Гога. Он был слишком требователен к себе, поэтому и выстрелил...».

Также среди импонирующих компонентов психологического образа художника-творца, выделяются независимость и свобода в творчестве.

Отношение творческой личности к людям противоречиво. С одной стороны, она не может существовать вне общества, с другой – сохраняет внутреннюю независимость и самостоятельность мышления, чем и объясняется его некоторая дезадаптированность. Творческий человек, охраняя свою независимость, отстаивая саму возможность работать свободно, может проявлять эгоизм по отношению к близким ему людям. Только так он способен противостоять быту, мелочам жизни, охранять свое дело от постороннего вмешательства и суеты.

Кроме того, в современном обществе сложилась определенная система ценностей, которая не позволяет проявиться действительно свободной творческой личности. Восприятие другого человека происходит исключительно через его имидж, через те внешние достижения, которые доступны для восприятия посторонними людьми.

«Все персонажи Педро Альмодовара дорожат свободой и независимостью, у них нет клише, рамок, они живут как хотят и делают, что хотят. Мне нравится его открытость в этом. Мне импонирует его видение жизни, пускай для кого-то оно и извращенное, но только пожалуй для тех, кому комфортнее в панцире и тех кто не приемлет иные нормы существования. В своем творчестве Альмодовар продемонстрировал стремление к независимости и радикальной свободе. Его фильмы влюбляют нас в себя, заставляют смеяться и плакать, но одновременно они делают нас свободными, раскрепощая наш дух и все наши желания...Его кино это Он... Мотивация одна: неконтролируемая страсть к чему-то. И именно ЭТО прекрасная параллель с характером Альмодовара, ведь он же испанец».

«Личность Вуди Аллена незаурядна, он остро чувствует фальшь и посредственность. Поэтому любое проявление тупого стереотипного действия он высмеивает».

Также, во многих работах отмечается эксцентричность внешнего облика:

«Тим Бертон – взлохмаченные волосы, преобладающие черные тона в одежде, черепа и кости – вот его ежедневный костюм»

«Вуди Аллен: его внешность – выработанный сценический образ «еврея-интеллектуала»...Эти неизменные очки в роговой оправе и немного взъерошенные волосы – он всё же не производит впечатления положительного героя, а заставляет искать подвох».

Сложный и противоречивый характер, привычки и убеждения:

«Известен тот факт, что у М. Гибсона есть садистические наклонности, он чрезмерно вспыльчив, эмоционален, он способен причинить боль человеку в неосознанном состоянии. Увлекался чрезмерным употреблением алкоголя, заявлял о ненависти и неприязни по отношению к другим вероисповеданиям».

«С. Говорухин успел побывать антикоммунистом, монархистом, демократом и, наконец, консерватором. При этом многие произведения Говорухина несут в себе печать бунтарства, мужества, подвига. Как человек, проповедующий стойкость в искусстве так легко поддается течениям эпохи?» .

Аки Каурисмяки. «В его творчестве часто имеются социальные и политические мотивы».

«Среди тем творчества Яна Шванкмайера – страх, боязнь замкнутых пространств и сопровождающая все его работы тема манипулятивности – навеяны личными фобиями и общественно-политической ситуацией...Вообще-то у Швайнкмайера в принципе отсутствуют работы, которые можно было бы назвать «светлыми», «добрыми», «радостными» и даже просто «не мрачными»...Скорее настроение работ происходит от собственного пессимизма Швайнкмайера, как режиссера и как личности».

Личная позиция человека, **тип отношения к миру** является важной психологической характеристикой творческих людей, поскольку благодаря их формированию качества психики человека претерпевают изменения, в результате которых они приобретают специфическую направленность в соответствующей области деятельности, в соответствии с которой, в свою очередь, преломляется вся совокупность жизненного опыта человека, который впоследствии может являться главным источником творческих замыслов. Человек, находящийся в творческом процессе, испытывает определенные физиологические и психологические состояния, которые, собственно, и делают творчество для него привлекательным и восстанавливающим его жизненные силы.

Во многих творческих работах студентов встречаются описания ярких проявлений

индивидуально-личностных характеристик Художника:

«Изучая историю создания фильмов Тарковского, сталкиваешься с жестким, непреклонным, скрупулезным руководителем. Он всегда держит в своих руках, не выпускает из поля зрения, контролирует и решает... Окончательное решение оставляет за собой... Он человек, способный долго жать и до конца не принимать имеющееся пока оно не будет соответствовать его замыслу... Человек, так точно передававший детали событий и дух времени в своих фильмах, должен обладать чрезвычайной наблюдательностью, развитым вниманием и памятью. Множественная символика говорит о развитости образного мышления режиссера»

Многих учащихся привлекает таинственность образа, создаваемого Художником.

«Кубрик в последние годы его жизни мало появлялся на публике, из-за чего у общественности не было представления о внешнем виде режиссера» (В. Турмышева).

«Наверное, трудно найти в киноискусстве человека, о котором настолько трудно сказать что-то определенное, чем Жан-Люк Годар» (А. Стадников).

Задумываясь над психологическим портретом своих любимых представителей искусства, учащиеся получают одновременно возможность осознать свой собственный будущий путь в творческой профессии. Глубина анализа, проведенного учащимся во время выполнения творческих занятий, зависит прежде всего от уровня развития кинематографического мышления.

Рассматривая отдельно кинематографическое мышление, необходимо выделить, кроме вышерассмотренных составляющих, присущих художественному мышлению в целом, следующие его компоненты: масштабность, контрапунктурность, миропонимание и мировоззрение, осмысление и соединение всех видов искусства, эмоциональный интеллект, осознание уникальности собственного «Я», направленность на соединение ранее известных знаний и открытие новых закономерностей, поиск новых идей. Как заметил А. Бергсон, «если считать Формы простыми снимками, схватываемыми разумом с непрерывности становления, они становятся относительными, зависящими от разума, который их себе представляет; они не имеют существования в себе. Самое большее, можно было бы сказать, что каждая из этих форм есть идеал».

В данной статье использованы материалы, разработанные в рамках Гранта РГНФ № 13-03-00187 а.

ЛИТЕРАТУРА

- Бергсон А. Кинематографический механизм мышления и механистическая иллюзия. Взгляд на историю систем. Реальное становление и ложный эволюционизм – <http://portalus.ru> (с)
Брушлинский А.В. Субъект: Мышление, учение, воображение кибернетика / А. В. Брушлинский. – М.:

- Институт практической психологии; Воронеж: НПО «Модэк», 1996. – С.35–201.
- Потебня А.А. Теоретическая поэтика. М., 1990. – 181 с.
- Робертс Р.Д., Мэттьюс Дж., Зайднер М., Люсин Д.В. Эмоциональный интеллект: проблемы теории, измерения и применения на практике. // Психология: Журнал Высшей Школы Экономики, 2008.
- Художественно-эстетическая культура XX века. Под ред. В.В.Бычкова, 2003. 607 с.
- Эстетика: Словарь/Под общ. ред. А. А. Беляева и др. – М.: Политиздат, 1989.– 447 с.