



Е. Я. БАСИН

# Творческая личность художника

Серия  
антологий  
Е. Я. БАСИНА

Евгений Басин

**Творческая личность художника**

«Алетейя»

2015

УДК 7.071.1-05  
ББК 85.14+88.4

**Басин Е. Я.**

Творческая личность художника / Е. Я. Басин — «Алетейя»,  
2015

Основная цель книги – раскрыть специфические аспекты творческой личности художника, то, что отличает его от творцов в области науки, техники и др. В качестве главной «модели» творческой личности художника в книге рассматривается личность художника В. А. Серова. Анализируются социальная роль творческой личности художника, ее эстетическая направленность, значение профессионального мастерства, психология, энергетика и этика художественной деятельности. Большое внимание уделяется становлению творческой личности, ее формированию, росту и художественному воспитанию. В отличие от первого издания добавлен раздел «Художественная энергия», которая трактуется автором в контексте его энергийной концепции художественной психологии (см. Е. Я. Басин «Под эстетическим интегралом»), что позволяет подойти к объяснению экстрасенсорного (телепатического) аспекта творческой личности художника, добавлен раздел об этике художественной личности (этике художника-человека и творческой этике художника).

УДК 7.071.1-05  
ББК 85.14+88.4

© Басин Е. Я., 2015  
© Алетейя, 2015

# Содержание

Вместо введения	5
Становление творческой личности художника	6
Стилевое «Я»	10
Конец ознакомительного фрагмента.	11

# **Евгений Басин**

## **Творческая личность художника**

### **Вместо введения**

Для того чтобы целенаправленно воспитывать творческую личность необходимо знать как механизмы, ее формирующие, так и особенности структуры. Художник является наиболее благодатной моделью для такого изучения.

Мы попытаемся на примере анализа личности и творчества известных художников выявить и описать некоторые общие закономерности и черты художественного потенциала творческой личности. Разумеется, мы при этом далеки от мысли, что каждый член общества обязан быть профессиональным музыкантом, писателем или певцом, но научить творчески мыслить при помощи средств искусства возможно всякого. Остановимся прежде всего на вопросе, что же такое вообще творческая личность художника?

В нашей науке, в особенности после трудов М.М. Бахтина, прочно утвердилось положение о том, что художественную личность нельзя отождествлять с биографической личностью художника, хотя и не следует их отрывать друг от друга. Художественная личность вырастает, формируется на основе биографической личности, но, сформировавшись, оказывает обратное влияние на биографическую личность.

Личности некоторых художников представляются более «выгодными» для реализации тех целей, которые мы поставили перед собой. С нашей точки зрения, к таким личностям относятся те, про которых искусствовед Д.В. Сарабьянов писал, что у них сама «биография становится историей развития художественной личности». Хорошо изучив биографию этих художников, легче выявить особенности и их художественной личности.

В приведенном выше высказывании Д.В. Сарабьянов имел в виду Валентина Александровича Серова. И это не случайно. Редко у кого, писал И.Э. Грабарь, «искусство так определенно вытекало из самой сущности человека, как это мы видим в творчестве Серова». Принимая указанные соображения, мы в качестве эмпирического знания о жизни и творчестве художника используем знание о В.А. Серове и некоторых других художниках.

## Становление творческой личности художника

Социологи и психологи говорят о том, что личностью не рождаются, личностью становятся. В полной мере это относится и к художнику.

Например, изучение биографии В. Серова помогает выявить некоторые общие факторы зарождения, формирования, становления художественной личности. К числу таких факторов относится знакомство с искусством, с языком художественных форм.

Как отмечал Репин, следивший за художественным развитием Серова с раннего возраста, последнего «уже с колыбели» окружало искусство – и не только живописное, но и музыкальное, театральное и т. д., «и все это бессознательно и глубоко сидело в его мозгу и светилося оттуда вещей мыслью». Особенно для нас важно раннее знакомство с языком художественных форм – это, пишет Репин, «незаменимый ресурс для дальнейшей деятельности... (например, разве можно в зрелых годах изучить языки до свободы говорить на них?!)».

Современные психолингвисты утверждают, что язык, речь, составляют необходимый компонент личности человека: нет речевой способности, способности смыслопорождения – нет личности. Это дает нам основание утверждать, что **художественная личность как динамическая система и есть актуальная способность речевого порождения художественных смыслов**. Художественная деятельность – своеобразная речь (система высказываний), творческое использование художественного языка (как наличного факта художественной культуры), преобразование общих языковых художественных значений в индивидуальные, эмоционально-художественные смыслы, посредством которых личность художественно отражает, осмысляет и эмоционально реагирует на неповторимую индивидуальную жизненную ситуацию, на «событие» (М. Бахтин).

Становление и формирование художественного потенциала творческой личности есть становление и формирование речевой способности.

Необходимым условием свободного, творческого использования языка является его знание – практическая способность, сформированная в опыте. Таким опытом, как свидетельствуют наблюдения и исследования, оказывается **опыт подражания чужой речи**. По мнению крупнейших лингвистов (Бодуэн де Куртенэ, Н.В. Крушевский, Ф. Соссюр, Ф. Боас, Э. Сепир, Р. Якобсон и др.), на раннем этапе становления человека формирование данной способности осуществляется главным образом бессознательно. По-видимому, это верно и в отношении овладения художественным языком. Вероятно, Репин был глубоко прав, когда писал, что знание художественного языка у Серова задолго до сознательного обучения этому языку «бессознательно и глубоко сидело в его мозгу». Причем это знание черпается из общения с произведениями не только профессионального искусства, но и народного (фольклорного), бытового, не только и не столько музейного, сколько из воздействия окружения, среды (архитектуры, предметов быта и пр.). Можно предположить, что при становлении художественной личности – будь ли это профессиональный или самодеятельный (типа Пирсманшвили) художник, всегда имеет место **бессознательное приобщение к системе художественного языка**.

Для становления художественной личности профессионального художника, каким был Серов (и в этом отношении мы имеем дело со сферой особенного, а не всеобщего), важно общение с профессиональным, в частности музейным, искусством. С ранних лет и в течение всей последующей жизни Серов много времени проводил в художественных музеях мира, говоря, что «очень нужно видеть хорошие произведения». В противовес концепции А. Эфроса, согласно которой Серов якобы любил «разглядывать чужое искусство» главным образом потому, что это было «отрицательной подменой собственного творчества», которым он якобы тяготился и был «прикован к своему искусству, как горбун к горбу», мы считаем, что «разглядывание» чужих произведений – это необходимый и важный фактор формирования

и постоянного развития творческой личности профессионального художника. Такая личность существует и развивается лишь в контексте актуальной художественной культуры и художественного наследия. И то и другое, говоря словами ученика Серова, художника Н.П. Ульянова, «не мертвая книга. К ее выводам необходимо прилагать свое зрительное убеждение и, главное, зрительный опыт... Это хорошо сознает Серов».

Но одного «разглядывания» недостаточно. При восприятии произведений других авторов формируется лишь репродуктивная (т. е. способная лишь воссоздавать) художественная личность, на основе которой при определенных дополнительных условиях может сформироваться продуктивная (способная создавать новое) художественная личность, или собственно творец, художник. Таким условием является собственная практическая деятельность, которая начинается с подражания образцам.

Мать В.А. Серова вспоминает: в 1870 г. пятилетний Антоша (так называли Валентина Серова) познакомился с юным скульптором (который был старше его на шесть лет) И.Я. Гинцбургом, учеником М.М. Антокольского. Маленький Серов был восхищен фигурками из воска, вылепленными у него на глазах, и «стал с тех пор лепить своих лошадок». Начиная с шести лет, подражание образцам уже происходит в процессе художественного обучения у немецкого художника и педагога Кеппинга и интенсивно продолжается у Репина, который давал Серову «рисовать с оригиналов» – «прием, теперь уже заброшенный и вызывающий у большинства только презрительную усмешку, – отмечает И.Э. Грабарь в своей монографии о Серове, – но ведущий свое происхождение от времен великих мастеров Возрождения». Срисовывая произведения мастера, ученик, несомненно, знакомится с целым рядом приемов, очень ценных и важных, добраться до которых одному ему не по силам. Оригиналы, с которых Серову приходилось обыкновенно рисовать, были различными репинскими портретами.

Путем подражания образцам, оригиналам происходит не только овладение языком искусства, миром художественных значений, но и превращение чужой речи в свою, чужих художественных смыслов в свои смыслы, ассимиляция, как бы усвоение, других художественных личностей, синтезирование (объединение) их в системе собственной художественной личности. Результат такого влияния – обогащение, рост, развитие художника. Но для того чтобы это произошло, в процессе подражания необходимо функционирование особого механизма – эмпатии (вживания, вчувствования, перевоплощения и пр.), о чем мы позже скажем подробнее. Само собой разумеется, что, кроме психологического механизма эмпатии, нужны и другие как психологические, так и непсихологические предпосылки и условия, обеспечивающие творческий, продуктивный, а не просто внешнеподражательный («имитационный») эффект влияния других.

Большие художники учатся у других (учатся главным образом не языку, а речи, т. е. творческому использованию языка) всю жизнь. И. Грабарь в книге «Моя жизнь. Автобиография» пишет: как ни покажется обидным для нашей индивидуальности, надо с бесстрашием заглянуть в биографию своего творческого «Я» и признать, что «грех» всех художников состоит в том, что они начинают с образцов, владеющих их думами и чувствами. Если в начале творческого пути формируемая художественная личность больше походит на тех мастеров, которым подражает, то по мере творческого роста настоящий художник все более становится самим собой. Вступая в диалог с другими художественными личностями, он органически синтезирует их в своей личности, все «переплавляя» в неповторимости собственной художественной индивидуальности.

Названная черта в высшей степени была свойственна и Серову. Об этом пишут почти все исследователи его творчества. Лишь очень немногие говорят об «эклектизме» художника (Б. Терновец), большинство же придерживается прямо противоположной позиции. Но прежде чем о ней сказать, совершим небольшой экскурс в психологию личности.

Сущность личности не психологическая. Она (сущность) связана с ценностно-смысловым отношением человека к миру, это тот индивидуально-неповторимый «узел», где завязывается «вся совокупность общественных отношений» (К. Маркс), в которую включен человек. Но свою аксиологическую (ценностную) сущность личность реализует через социологическую (социальная роль) и психологическую организацию. Последнюю целесообразно обозначить термином «Я», которое относится как к сознательным, так и бессознательным уровням психологической организации. Подсистемами «Я» выступают психические образования – характер, установки и др. И. Кон, отметив многозначность термина «Я», выделяет в нем три основных слоя, или значения: «**самость, или идентичность**, т. е. внутреннее ядро индивида, единство и преемственность его психических и физиологических процессов; «эго», т. е. «регулятивное начало, управляющее поведением лица» (И. Кон пишет о «сознательном» регулировании, мы полагаем целесообразным включить сюда и бессознательный уровень); «**образ "я"**», т. е. самосознание личности, ее представление о себе и отношение к себе».

Указанные свойства «Я» при известной интерпретации приложимы и к художественной личности. В частности, ей **присущи самость, или идентичность, единство и преемственность**. Это можно хорошо показать на примере личности Серова. Вот что об этом пишут исследователи. Согласно Репину, «Серов был сам по себе». «Всюду, – пишет о Серове Н.К. Рерих, – он оставался самым собой...» С. Маковский, имея в виду прежде всего Серова, утверждал: «Оставаться всегда самым собой, неустанно искать и находить самого себя, переводить на свой язык и мимолетные наблюдения, и мечты – не значит ли это быть творцом?» Серов, «никому не подражая, в прямом смысле, обладал, как никто, способностью вдруг заговорить на языке другого мастера, несколько не изменяя при этом своей сущности, оставаясь собою до конца». По мнению В. Дмитриева, Серов «умно и зорко обкрадывал всех, он только креп и наливался силой, все время оставаясь свободным...». «Подобно старым мастерам, – замечает С. Эрнст, – он с искренним вниманием и восторгом разбирал, изучал и переносил в свои работы особенно полюбившиеся находки», сохраняя при этом свою «капитальную своеобразность».

Э.В. Голлербах, отмечая влияние на Серова Репина, Чистякова, отчасти Врубеля, Цорна, Веласкеса, Коровина и Бакста, Бенуа и Рафаэля, Пикассо и Левицкого, утверждает, что ни одно из этих «увлечений не было целью, но средством полнее и глубже выразить себя». Серов ни разу не утратил своего «внутреннего постоянства». С.П. Яремич, также отметив, что Серов «брал нужное ему повсюду, конечно, перерабатывал его по-своему», замечает, что это не эклектизм, а нечто более сложное и «по – видимому, совершенно неизбежное в процессе работы каждого крупного художника». Исследователь цитирует Рейнольдса: «Изучение других мастеров, которое я здесь подразумеваю, как подражание, может продолжаться до конца жизни без всяких отрицательных последствий, которые ему приписывают, не ослабляя остроты мысли и не препятствуя тому, чтобы наши произведения получили оригинальный характер, который они должны иметь. Я, наоборот, уверен, что только путем подражания достигают правды и даже оригинальности в вымысле. Скажу больше: самый гений или по крайней мере то, что принято называть этим именем, есть дитя подражания». «Таков же путь и нашего Серова», – заключает С.П. Яремич. О преемственности пишут и многие современные авторы (Д.В. Сарабьянов, Е.В. Журавлева и др.).

«Использование чужих идей, – считает Грабарь, – черта, свойственная сильным людям, создателям новых направлений, – Рафаэлю, Левитану, Врубелю». О последнем он, в частности, писал (в письме к художнику и историку искусства С.П. Яремичу); как сам Рафаэль, Врубель «брал везде, все, всегда и у всех».

Разумеется, «собираательство» не означало ни простого подражания, ни эклектического смешения стилей. Выделяя особый «левитановский стиль», Грабарь подчеркивал в нем «синтез» исканий в русском пейзаже, его особую остроту и специфичность.



Исследователи творчества Левитана, характеризуя становление его художественной личности, указывают на формирующее влияние таких художников, как А.К. Саврасов, Ф.А. Васильев, М.В. Нестеров, В.М. Васнецов и др. Что именно заимствовал Левитан, создавая свой, индивидуальный, левитановский язык, об этом у нас пойдет речь позже, в третьем разделе.

О подражательности, преемственности единства и неповторимости творческой личности убедительно свидетельствует и творческая биография выдающегося художника современности – П. Пикассо. В его произведениях можно обнаружить следы влияния префовистов, экспрессионистов, неоклассиков, сюрреалистов, негритянской скульптуры и др. Как отмечает искусствовед В.Н. Прокофьев, Пикассо был «необычайно эластичным и как будто податливым к внешним воздействиям, но в основе своей постоянным».

Итак, мы видим, что становление творческой личности художника немислимо без преемственности в области речевых форм художественного выражения. Развитие художественного творческого воображения организовано и регулируется формами, которые, как и категории логики, имеют универсальный характер и представляют собой продукт длительной «дистилляции» (Э.В. Ильенков), очищения от всего частного и случайного.

Нечто аналогичное наблюдается и в научной деятельности. Психолог М.Г. Ярошевский, например, полагает: объективность научных открытий, истин объясняется тем, что верное отражение действительности достигается в ходе творческих исканий и находок, определяемых категориальным аппаратом научного мышления, «категориальной сеткой». Чтобы регулировать деятельность отдельных ученых, этот аппарат должен быть представлен в «психологической организации» каждой конкретной исторической личности. Кроме того, в «Я» ученого незримо должен иметь место и такой социальный фактор, как «научное сообщество» (союзники и противники, возможные оппоненты и критики), выступающее в функции «особого, надличностного субъекта, незримо вершащего свой контроль и суд». Все сказанное побуждает психолога постулировать в творческой личности ученого, кроме его реального «Я», второе и старшее «Я», причем дифференцированное.

Применительно к художественному творчеству сходные идеи были высказаны М.М. Бахтиным (и в настоящее время развиваются немецким ученым М. Науманом) в концепции «нададресата».

Каков же психологический механизм усвоения индивидом «языка искусства и науки», путь перевода его на собственный, внутренний диалект? На этот вопрос ни М.Г. Ярошевский (применительно к научной деятельности), ни другие психологи не дали ответа.

Правильное направление, идя по которому исследователи смогут ответить на этот вопрос, намечено Э.В. Ильенковым. Он считает, что культурные формы творческого воображения, где выражен опыт прошлых поколений, усваиваются через «потребление» предметов, созданных силой этого воображения. Например, «потребляя художественное произведение, мы не только постигаем его содержание, но и учимся культуре художественного воображения». Прав Э.В. Ильенков в том, что в актах такого «потребления» развивается и формируется «способность видеть глазами другого» (т. е. эмпатия).

Однако необходимо сказать, что культурные, универсальные формы творческого воображения усваиваются через потребление (например, произведений искусства) только в том случае, если это потребление будет носить не просто подражательный, но эмпатический характер. На вопросы – «каким образом перебрасывается мост между наиндивидуальными формами объективно и закономерно развивающегося художественного (и научного) познания и «тайниками» индивидуально-личностного, часто подсознательного, творческого открытия?», «как формируется второе, воображенное "Я"?» – мы попытаемся ответить ниже.

## Стилевое «Я»

Мы выяснили, что художественная личность как продуктивная личность формируется не в актах художественного восприятия, а в актах художественного творчества на базе присвоения (посредством психологических механизмов подражания и эмпатии) художественного языка, художественной культуры (современной и унаследованной). Вне этих актов она сформироваться не может, актуально существует лишь в них, а потенциально (в качестве, как говорят психологи, «диспозиционной личности») хранится в памяти, обобщая и синтезируя опыт личностей, которые формируются в каждом акте по созданию данного, этого, произведения.

**«Самость» есть всеобщая черта художественной личности.** И хотя, как показывает опыт, художественная «самость» отличается большей лабильностью, изменчивостью, чем «самость» биографической личности, тем не менее ей присущи определенная идентичность, преемственность и устойчивость. Если художник не имеет собственного лица, если его самость заключена в сознательном стремлении подражать другим, мы имеем дело, строго говоря, не с творцом, а с имитатором, эпигоном и т. п.

Одни художники отличаются большей (как это было у Серова), другие меньшей устойчивостью своей «самости», большей или меньшей непохожестью на других (оригинальностью), большей или меньшей степенью разнообразия проявления своей художественной идентичности. Например, особенность Серова была в том, что он почти никогда не повторялся (оставаясь самим собой), в каждом новом произведении он другой, он не создал себе, как отмечает С. Эрнст, единой любимой манеры многих старых и новых мастеров. Однако его «многоличность» (В. Дмитриев) не есть, как полагает А. Эфрос, «разрозненность». Вряд ли можно согласиться и с М. Копшицером в том, что Серову было свойственно на время отказываться от прежних достижений во имя новых, постигая новое в «чистом», так сказать, виде. По-видимому, более прав Д. Сарабьянов (и это более соответствует психологическим представлениям о диалектике «актуального» и «диспозиционного» «Я»), отметивший, что Серов стремится ничего не забывать, все использовать, вновь оживлять, давать новое истолкование. Отсюда «знаменательная синтетичность» Серова (С. Маковский) и принцип его художественного развития, верно охарактеризованный С. Эрнстом как «восхождение».

## **Конец ознакомительного фрагмента.**

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

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

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