

В. Н. Никитин

ПЛАСТИКОДРАМА



**НОВЫЕ
направления
в арт-терапии**



Владимир Никитин

**Пластикодрама. Новые
направления в арт-терапии**

«Когито-Центр»

2003

УДК 615.851
ББК 88

Никитин В. Н.

Пластикодрама. Новые направления в арт-терапии /
В. Н. Никитин — «Когито-Центр», 2003

ISBN 5-89353-104-3

В книге рассмотрены истоки становления пластического телесного искусства, дан анализ психотерапевтических телесно-ориентированных подходов, систематизированы и детально описаны пластические техники пантомимы, используемые для психокоррекционных и психотерапевтических задач. Автор рассказывает о самых последних событиях в истории театров движения. В формате PDF A4 сохранен издательский макет.

УДК 615.851

ББК 88

ISBN 5-89353-104-3

© Никитин В. Н., 2003

© Когито-Центр, 2003

Содержание

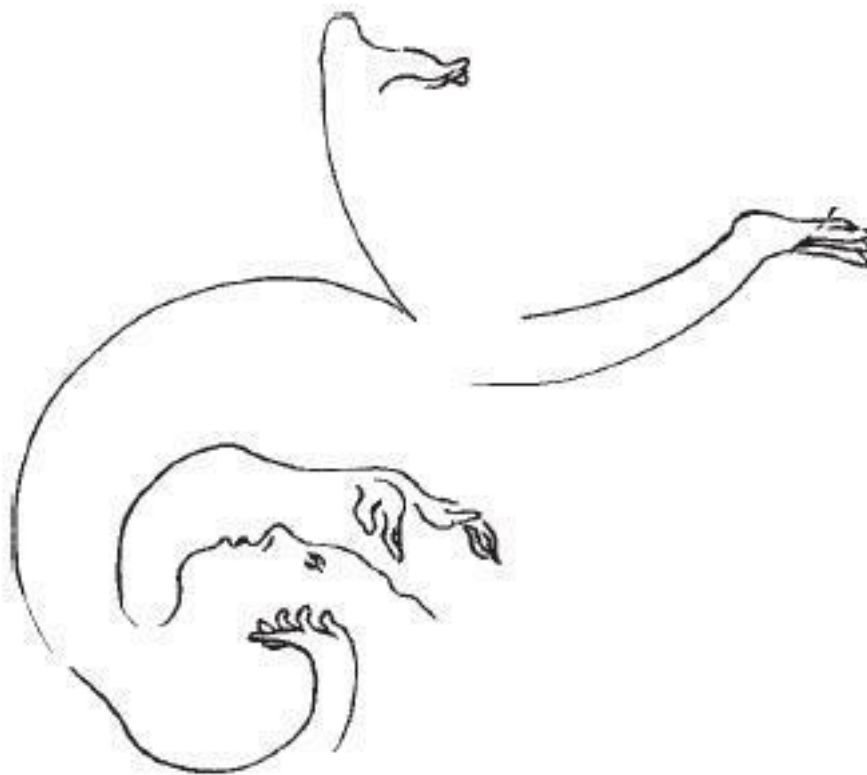
Предисловие	7
Глава 1	11
1.1. «Эмоциональное» и «концептуальное» в образе телесного «Я»	11
1.2. Искусство, имажинативность и тело	16
Конец ознакомительного фрагмента.	17

В.Н. Никитин
Пластикодрама. Новые
направления в арт-терапии



© «Когито-Центр», 2003

Предисловие



Что такое арт-терапия? Метод психологического воздействия на человека. Точнее сказать, арт-терапия – это метод развития и изменения сознательных и бессознательных сторон психики личности посредством разных форм и видов искусства.

Данная область психологии и медицины остается малоизученной. В России понятие «арт-терапия» прежде всего связывается с рисунком, лепкой, аппликациями, то есть прикладными видами искусства, используемыми для конкретных целей психологической практики. Сказка и театр, музыка и танец, психодрама и фотоискусство соотносятся с другими понятийными категориями и выступают как самостоятельные виды психотерапии.

Однако в Европе все эти направления объединяются одним понятием «арт-терапия». С 30.03 по 02.04.2003 года в Будапеште прошел первый в истории артдвижения всемирный конгресс арт-терапии. По приглашению организаторов конгресса автор представил участникам форума свою работу «Пластикоокогнитивный метод в арт-терапии» и продемонстрировал фильм о процессе ведения пластикоокогнитивной сессии, который вызвал интерес и бурное обсуждение. Оказалось, что наше видение способов разрешения личностных конфликтов и интеграции личности в обществе по своей сути родственно одной из быстро развивающихся техник в психодраме, получившей название *playback*.

Playback – это спонтанное драматическое действие актеров, разыгрывающих рассказ protagonista о его значимых переживаниях. Разница между пластикодрамой и *playback* заключается в формах и стиле проживания актерами спонтанно проигрываемого драматического сюжета. Если в *playback* оно скорее носит ментальный характер и представляет собой гро-

тесковую игру ума и тела, то в пластикодраме проживание прежде всего строится на эмоционально-чувственном выражении интимной стороны действия, его внутреннего содержания, наполненного амбивалентными установками, хотя и в нашем подходе большое значение имеет способность актеров к осуществлению символического гротескового действия. Таким образом, неожиданно встретились два направления как новые ветви в психодраме.

Ключевым положением пластикодрамы является разыгрывание ролей с использованием актерами средств искусства постмодернизма. Обращение к драматическим эссе, художественным произведениям, искусству театра движения позволяет наполнить спонтанную игру выразительными идеями и формами, усиливающими впечатление от переживаний актерами истории, рассказанной протагонистом.

Наши исследования феноменов современного искусства и методов различных видов искусства в психотерапевтической работе поставили перед нами множество вопросов. Если искусство отражает тенденции развития человеческого сознания, то психотерапия как форма и инструмент воздействия на сознание человека, будучи дисциплиной интегральной по своей сущности, тщательно отслеживает механизмы и формы искусства и использует их в своей практике.

Современное пластическое искусство Европы, искусство модерн XX столетия прошло путь от экзистенциального прозрения Винсента ван Гога (Нидерланды) и минимализма Пита Мондриана (Нидерланды), супрематизма художника Казимира Малевича (Витебская школа), искусства выразительного движения швейцарского педагога и композитора Жака-Далькроза и биомеханики Всеволода Мейерхольда, неоэкспрессионизма Курта Йосса – основоположника современного танца в Германии (Фольквангская школа) до театра танца Пины Бауш (Германия) и Урса Дитриха (Германия), Тура ван Схайка (Нидерланды) и Иржи Килиана (Нидерланды), «буто» танца Мин Танака (Япония), концептуализма художников Голландии Гер ван Елка, лирических абсурдистских картин Рене Даниелс (Франция) и написанных яичной темперой работ Роба Бирза (Франция).

Наиболее значимой тенденцией в становлении пластического телесного и изобразительного искусства последней четверти столетия является противостояние эмоционального и концептуального начал при создании художественных образов.

Сдержанность и минимализм концептуалистов ниспровергается безудержной экспрессивностью и спонтанностью художников интуитивной школы. Развитие этих тенденций в искусстве, безусловно, говорит о столкновении двух порядков каузальности: эмоциональности как аффективного прорыва неразрешенных жизненных потребностей и ментальности как способа познания и самоутверждения. В то же время эти тенденции, представляющие собой формы развития сознания и формы психологической защиты личности, включают в себя защитные механизмы психики, которые в психоаналитической теории получили название «рационализация» и «отчуждение». Если в попытке переноса на полотно или в сценическое действие неотреагированных желаний и фантазий проявляется филогенетически закрепленный «рефлекс свободы» – его И. П. Павлов рассматривает как «самостоятельную форму поведения, для которой препятствие служит не менее адекватным стимулом, чем... боль для оборонительной реакции, а новый и неожиданный раздражитель – для ориентировочной» (Павлов, 1951, с. 343), – то ментализация творчества скорее выступает как способ и форма познания человеком еще неосознанных им граней реальности. Рационализируя свои представления и действия, художник обращается только к той части ранее полученной им информации, в соответствии с которой ему с достаточным основанием удастся логически оправдать причины и цели своего поиска. «Отчужденность» как акт изоляции и обособления внутри сознания неосознанных противоречий обуславливает развитие процесса расщепления и диссоциации личности, создание художником чувственно обедненных, уплощенных художественных образов. Эти две крайние позиции творческой самореализации с бесконечным множеством оттенков опре-

деляют тот или иной стиль сценического пластического действия, ту или иную манеру художественного выражения.

Созерцая произведения искусства, будь то полотно художника, танец или пластическое театральное действие, мы непроизвольно отмечаем для себя то, что трогает нас за живое, что поражает наше воображение, что вызывает в нас глубочайшее переживание. Произведение, наполненное абстрактными, ирреальными образами, скорее обращено к нашему уму, к когнитивной сфере сознания. С особым интересом ум фиксирует и отслеживает игру содержания и формы, концептуальные мотивы художника, детали композиции и направленность художественного действия. При таком восприятии господствует рассудок, который наслаждается изобретательностью и смелостью своих ментальных акций, непредсказуемостью интеллектуальных художественных решений.

Минимализм Казимира Малевича («Черный квадрат», «Черный круг», «Черный крест»), строгость и структурированность произведений Пита Мондриана («Композиция с двумя линиями») погружают наше сознание в созерцание искусственно созданной гармонии, суггестируя нас по мере проникновения в сущность произведения. «Чистое» познание как продукт непосредственной перцепции «чистой» формы сродни трансцендентному, медитативному переживанию, которое можно наблюдать в концептуализме, в «стремлении к дисциплине», к чистой форме в близких нам по духу работах хореографа Джаннетте ван Стен (Нидерланды), в драматургии Ежи Гротовского (Польша) и Бруно Штайнера (Швейцария). В хореографических и драматических картинах этих авторов чувственность и эмоциональность образов преодолевается простотой ритмической игры форм, плоскостей, линий и объемов.

Когнитивный план с его тенденциозностью «переоформления» палитры, конструированием геометрии, пространства и тел явно довлеет над эмоциональным, чувственным планом, виртуозно обыгрывая сцены не предметного искусства. «Пока искусство не освободится от предмета, – писал создатель „симультизма“ художник Робер Делоне, – оно осуждает себя на рабство» (Цит. по: Юнг, 1996, с. 236).

Революционные поиски художников конца XIX – начала XX столетия явились питательной почвой и устойчивым фундаментом для экспериментов в танце и пластической драматургии. «Кубизм» Пабло Пикассо и Жоржа Брака, «симультизм» Робера Делоне и «супрематизм» Казимира Малевича, «абстракционизм» Василия Кандинского и «модернизм» Тео ван Дибурга, «минимализм» Пита Мондриана и «абстрактный романтизм» Франтишика Купки, то, что сформировалось как течение «непластицизма», ниспровергло господство натуралистических тенденций и в телесном искусстве. Так, Умберто-Боччони, Карло Карра и другие футуристы в столкновении «чистых» форм воспевают динамику, энергию и «дерзость». Динамизм и пластичность действия передается ими посредством «линии-силы», наделенной особой энергией выразительности, притягивающей собою «форму-силу» и «цвет-силу».

С другой стороны, эмоциональность, аффективность действия в современном пластическом искусстве, в театре движения и танца погружают нас в мир экспрессионизма и сюрреализма. Художники-экспрессионисты, стремясь постичь выразительность цвета в открытых сопоставлениях и контрастах, сознательно деформируют реальность и тем самым пытаются достичь эмоционального накала. В своей технике письма они используют широкие плоскости колористически неразработанных цветовых поверхностей, максимальную интенсивность открытых, ярких, чистых цветов, отвергая светотеневое представление образов в пространстве и структурирование самого пространства посредством линейной либо цветовоздушной перспективы. В работах немецких экспрессионистов Эрнста Кирхнера, Карла Шмидт-Ротлуффа деформация человеческих фигур не позволяет раскрыть чувства людей; повышенная, напряженная эмоциональность достигается за счет разрешения цветового образа, построенного на красочности и контрасте.

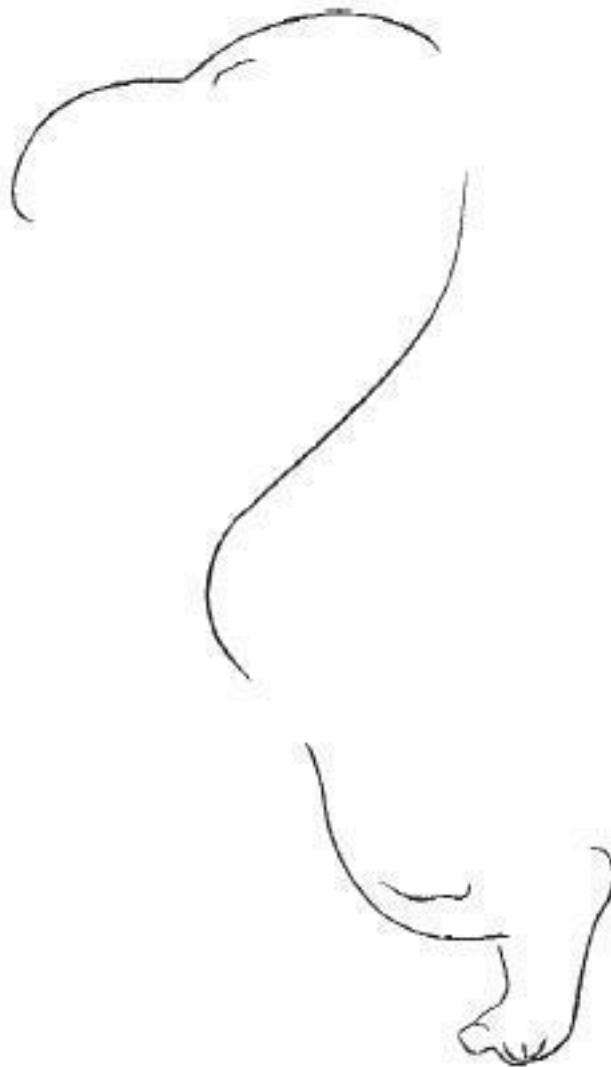
Экспрессионисты, прибегая к использованию пронзительных, порой дисгармонично-кричащих цветов, инстинктивно изыскивают формы передачи зрителю своего состояния аффекта, своей «физиологической взвинченности». Это проявляется и в стилизованной изломанности натуралистических форм, и в подчеркнутых контрастах светотени, и в резких смещениях планов. «Живопись для меня – средство для того, чтобы забыть о жизни, крик в ночи, сдерживаемое всхлипывание, затаенная улыбка. Я молчаливый друг тех, кто страдает безмолвно» (Цит. по: Малахов, 1975), – отмечает Ж. Руо – представитель экспрессионистического крыла фовизма.

В тенденциях развития современного пластического искусства и авангардной живописи XX в. есть много общего. Сценическая телесная пластика как бы является отражением пластики художественной. Отношение в обществе к телу, к его экспрессивности меняется по мере вызревания концептуальных моделей в изобразительном искусстве. И там и там вступают в противоречие две тенденционные линии развития: эмоциональная и концептуальная. Выразительные образные средства, использованные художником, скульптором и архитектором, постепенно обретают свое место и на сцене. Познание тела в театре движения отстает от познания абстрактных идей и конструктивных решений. Тело оказывается трудно достигаемым объектом познания.

В конце 90-х годов был разработан метод «пластикодрамы», построенный на принципах театра абсурда. Пластикодрама рассматривается нами как психодраматическое действие, осуществляемое посредством актуализации спонтанного выразительного движения, то есть посредством невербального проигрывания художественных (стилизованных) образов. В качестве объектов исследования выступают форма, характер движения, стиль, эмоционально-чувственное наполнение образа и смыслы невербального действия. Проблемам диагностики и коррекции самосознания приемами пластикодрамы и посвящены пять последующих глав книги.

Глава 1

Постмодернизм в психотерапии телесного сознания



1.1. «Эмоциональное» и «концептуальное» в образе телесного «Я»

Остановимся на трех теориях, описывающих природу эмоций и представляющих взаимоисключающие позиции.

К первому классу теорий можно отнести взгляды представителей физиологического направления Уильяма Джемса, К. Ланге, У. Кеннона и др. Основным постулатом теории происхождения эмоций Джемса является сведение последних к двум феноменологическим проявлениям: физиологическим и психологическим «состояниям сознания». Согласно Джемсу, «телесные изменения следуют непосредственно за восприятием волнующего факта и... наше переживание этих изменений, по мере того как они происходят, и является эмоцией» (Цит.

по: Рейковский, 1979, с. 84). Так называемые «стандартные эмоции» – испуг, гнев, радость и другие – представляют собой «сознание физиологических проявлений».

Мы дрожим не потому, что мы боимся, а боимся потому, что мы дрожим. Между восприятием волнующего события и его эмоциональным переживанием Джемс усматривает фрагменты телесного проявления. Осознание человеком наблюдаемых им изменений в своем теле преднастраивает его психику на соответствующий характер эмоционального отреагирования. Таким образом, любой акт восприятия человеком внешнего мира обуславливает физиологические реакции в организме, предшествующие возникновению эмоциональных образов и самих эмоций.

В качестве доказательства данной гипотезы Джемс приводит ряд примеров. Познакомимся с одним из его описаний опыта переживания и объяснения природы события. «Автор (Джемс) хорошо помнит свое удивление, когда семи-восьмилетним мальчиком он упал в обморок, присутствуя при кровопускании, которое производилось лошади. Кровь была в ведре, оттуда торчала палка, и, если ему не изменяет память, он мешал ею и смотрел, как она капает с палки, не испытывая ничего, кроме детского любопытства. Вдруг в глазах у него потемнело, в ушах послышался шум, больше он ничего не помнит. Раньше он никогда не слышал о том, что вид крови может вызвать обморок или тошноту (Курсив мой. – В. Н.). Отвращения или ожидания какой-либо другой опасности он также практически не испытывал и даже в том нежном возрасте, как он хорошо помнит, не мог не удивиться тому, как простое физическое присутствие ведра темно-красной жидкости смогло оказать такое потрясающее действие на организм» (Цит. по: Рейковский, 1979, с. 88). Следовательно, «стандартная эмоция» не имеет другого психического статуса, чем форма переживания телесных проявлений или чем форма их представления.

Рассматривая проявление эмоций высшего порядка, так называемые «моральные, интеллектуальные и эстетические переживания», Джемс настаивает на признании их телесной природы, отрицая возможность проявления чистых внетелесных эмоций. Он различает когнитивное и непосредственное телесное восприятие, подкрепляя свою позицию утверждением, что тело резонирует на воздействия значительно тоньше, чем обычно предполагают.

Взгляды сторонников и противников гипотезы Джемса существенно различны. Представители «физиологического подхода»: основоположник бихевиоризма Джон Уотсон, эмпирик Эдуард Клапаред – видят в эмоциональном поведении прежде всего отражение некоторого специфического вида реакций висцеральной и секреторной природы. Эмоции, по их мнению, предстают как акты «сознания глобальной установки организма, ...как сознание формы или „гештальта“, многочисленных органических впечатлений» (Цит. по: Рейковский, 1979, с. 96).

Противоположную позицию занимает экзистенциалист Жан-Поль Сартр. В низведении эмоций к низшим рефлекторным реакциям Сартр усматривает пораженческий тип поведения. «Когда задача слишком трудна и когда мы не можем удержать высших форм поведения, которые были бы к ней приспособлены, тогда освобожденная психическая энергия расходуется другим путем: мы придерживаемся более низких форм поведения, которые требуют меньшего психологического напряжения» (Сартр, 1990). Модель биологизации природы эмоций, таким образом, несет в себе признаки «сознания поражения».

Вторым направлением в классификации природы эмоций, интересующим нас в рамках исследования искусства пластики, является психоаналитический подход. Психоаналитическая концепция природы эмоционального переживания сводится к трем постулатам:

- источники эмоций обнаруживаются в биологических влечениях, вырастающих из требований метафорического образования Ид;
- в процессе развития личности и формирования новых психических образований Эго и Супер-Эго эмоции проявляются как разрешение противоречий между тремя психическими структурами;

- Эго и Супер-Эго в своей непосредственной данности могут стать источниками зарождения эмоциональных переживаний и аффектов.

Таким образом, эмоции в психоанализе определяются с позиции их функциональности и значения. Конфликт между неосознаваемой потребностью и цензурой, между Ид и Супер-Эго находит свое аффективное разрешение в виде эмоций гнева, страха, отчаяния. Эмоциональное переживание может обнаружить себя как в качестве акций поражения, избегания, так и в виде символического удовлетворения.

Однако Сартр отмечает: «Для сознания... желание не закончено в его символической реализации», «сознание... само есть факт, значение и означаемое». В психоаналитической теории эмоций устанавливаются жесткие причинно-следственные связи между изучаемыми объектами, в то время как в реальной жизни принимаются во внимание факты «сознания в понимании» (Курсив мой. – В. Н.).

С точки зрения Сартра, эмоции есть продукт «сознания мира». Переживающий человек испытывает волнение в связи с конкретным объектом восприятия, с тем объектом внимания, который не есть случайно проявленный феномен, а есть конкретная данность в конкретных обстоятельствах, требующая конкретного отношения и типа реагирования. Согласно Сартру, «в эмоции именно тело, руководимое сознанием, меняет свои отношения к миру с тем, чтобы мир изменил свои качества». Переживающий человек не в силах моментально изменить ход событий, объект своего восприятия. Реальность существует как волнующая данность вне возможного эмоционального влияния на нее со стороны человека. Эмоции не действительны, не материальны. Их проявление способно лишь наделить объект новым качеством, преуменьшая либо преувеличивая значимость этого качества для тела.

Сартр различает настоящие, истинные эмоции и ложные, искусственные. Ложные эмоции, привнесенные игрой нашего воображения, представляют собой формы поведения субъекта. Человек может изобразить горе, радость, он даже может искренне радоваться, грустить, но глубина, экспрессия переживания не выразительна, поверхностна, в ней нет силы, страсти. Вы входите в привычный для вас кабинет, аудиторию, на сцену. Вы встречаете знакомые лица, улыбаетесь, смеетесь... но это всего лишь дань вежливости, правило хорошего тона. Это состояние реальное, эмоционально позитивно окрашенное, но оно вас не трогает и исчезает, как только вы изменяете объект своего восприятия.

«Настоящие эмоции» захватывают, потрясают нас. Мы не можем остановить их воздействие до тех пор, пока они сами не исчерпают себя. То, что вызывает аффект, будь то объект либо явление, воспринимается нами как истинные, значимые для нашего существования реалии. Они убедительны и навязчивы, потому что они физиологичны. «Эмоции появляются в потрясенном теле, которое принимает некоторое поведение. Потрясение может пережить поведение, но поведение конституирует форму и значения потрясения». Тело обладает двойственной функцией. С одной стороны, оно присутствует как объект, соотнося свое бытие с окружающим его пространством и предметами данной реальности, с другой – оно осознаваемо и переживаемо порожденным им же в недрах своей самости психическим феноменом – сознанием. С изменением тела, его поведения сознание, переживая новую данность, новое состояние, погружается в новый мир, в иную реальность, с тем чтобы принять и выжить в ней, с тем чтобы начать новое качественное существование. Сознание и тело неразделимы, – это единое целостное образование, находящее через эмоции некоторый способ понимания мира. «Сознание не ограничивается тем, что проецирует аффективное значение на мир, который его окружает: оно переживает новый мир, который оно только что конституировало». Сартр обозначает это новое качество реальности как «магический мир эмоций», наделяя его всеми атрибутами магического состояния, в котором причинные связи только что существовавшего прошлого утрачивают свою силу. В отличие от представителей физиологического и психоана-

литического подходов Сартр утверждает позицию веры и необходимость понимания человеком своей целостности. В возвращении посредством эмоций и осознания к магическому мироощущению он видит не временное расстройство организма и разума, а один из основных способов «бытия в мире». «Эмоции есть то, во что верят... Сознание, погруженное в этот магический мир, увлекает туда тело, поскольку тело есть вера. Сознание в него верит».

Итак, мы обнаруживаем, что эмоции не есть независимый от тела акт сознания, переживание эмоций – это особое состояние тело-сознания, всегда неповторимое, непредсказуемое, магическое.

Вернемся к современному пластическому искусству и театру движения. Сопоставляя первичные непосредственные впечатления от контакта с картинами экспрессионистов либо с драматургией танца «буто», мы испытываем невыразимые словами трансцендентные переживания реальности, созерцая одновременно как произведения искусства, так и реакции, состояния своей самости, своего тела и поражаясь тому, как наша сущность вибрирует при восприятии новой ипостаси, нового качества. Эмоциональный мир в момент духовного откровения непомерно обширен и многозначен. Ум не в силах охватить те неуловимые грани, точки опоры, которые создают конкретный эмоциональный фон. Что-то непостижимое, неосознаваемое произрастает в глубине нашего сознания, и мы способны только констатировать и непроизвольно наблюдать происходящие с нами перемены. Но мы не можем их опредметить, остановить, с тем чтобы осознать – они так же неуловимо исчезают, как и проявляются. Эмоции неподвластны нашей воле («настоящие эмоции» по Сартру), контролю нашего интеллекта.

Особое место в этом мире эмоций занимают так называемые стрессы или аффекты. Извечный вопрос, рассматриваемый психологами и врачами, о продуктивности этих феноменов встает и перед художниками, и перед актерами. Именно в противостоянии двух полюсов эмоционального и интеллектуального в современном искусстве достигается состояние катарсического переживания.

Что же мы понимаем под аффектом, стрессом? Когда мы говорим о стрессе, или, точнее, о преднастройке, предрасположенности к стрессовому воздействию, то сталкиваемся с необходимостью определения такого психологического понятия, как «эмоциональная устойчивость». «Эмоциональная устойчивость» как разноуровневая степень чувствительности к эмоциональным раздражителям и «эмоциональная устойчивость» как отражение характера нарушения психических механизмов регуляций под влиянием эмоционального возбуждения.

Для актера и художника оценка «эмоциональной устойчивости» зрителя позволяет предугадать степень его эмоционального вовлечения в переживание произведений искусств в зависимости от характера и содержания художественного образа. «Эмоциональная устойчивость» свидетельствует и о способности человека к сохранению адекватного поведения в состоянии сильного эмоционального возбуждения. Таким образом, с одной стороны, «эмоциональная устойчивость» является показателем степени открытости личности к эмоциональному переживанию, его эмоциональной пластичности, с другой – уровня личностной зрелости, способности к саморегуляции в состоянии аффекта.

Согласно А. А. Ухтомскому, нейрофизиологический механизм творчества заключается «в способности доминантного очага возбуждения придавать явлениям действительности и их следам объективно не присущие им значения». Так, по мере роста эмоционального напряжения, например при восприятии эмоционально насыщенного события на сцене, возможно проявление так называемого феномена «вторичной генерализации», то есть перехода узкоспециализированного условного рефлекса в доминантное состояние, несущего в себе дестабилизирующее значение для сознания человека. Исследования нейрофизиологии доминант мозга, осуществленные А. Ч. Ройдбаком, показали, что в очаге возбуждения обнаруживается накопление межклеточного калия, под влиянием которого активизируются аксонные окончания, и ранее неэффективные синапсы могут стать более продуктивными. Иными словами, качество

эмоционального переживания, его сила и направленность в одних случаях, для одной индивидуальности несет в себе созидающий, н егоэнтروпийный характер, в другой среде, для другой личности – разрушающий, энтропийный.

И в этом поиске созидающей силы аффекта находятся не только художники и актеры, но и психологи, особое внимание которых привлекают инновации в изобразительном искусстве. Посмотрим далее, насколько глубока связь между опытом сюрреалистического проживания в живописи и опытом телесного проживания в драматическом искусстве, понимание этой связи позволит нам приблизиться и к раскрытию законов проявления бессознательного в человеке.

1.2. Искусство, имажинативность и тело

Неоднозначность категориального аппарата искусствоведения позволяет лишь приблизиться к описанию феноменов современной живописи. В импрессионизме – искусстве эмоционально-чувственном – еще угадывается дыхание Ренессанса с его страстью к запечатлению неуловимого мгновения реальности. В последующих попытках абстрагирования от материального мира – в фовизме, кубизме, конструктивизме, супрематизме, футуризме, экспрессионизме и других течениях – все отчетливее прорисовывается лик рационального концептуализма, на смену которого все явственнее прорывается искусство воображения – сюрреализм, в своей наивысшей точке доведенный до имажинативного творчества.

Основоположником сюрреализма в искусстве считается французский поэт Андре Бретон. Сюрреализм, по его мнению, можно рассматривать с позиций психоанализа. Брешь между эмоциональным и рациональным творчеством может быть затушевана, стерта лишь благодаря способности художника к магическому – сюрреалистическому восприятию. Заглянуть по ту сторону сознания – в мир бессознательного, найти соответствующую форму проявления ранее неосознаваемого материала – задачи, которые в том или ином виде решают сюрреалисты. Отталкиваясь от бессознательного, от манифестаций либидо и конфликтности Супер-Эго, современные художники пытаются найти видимую форму «жизни, таящейся за вещами». Искусство исчезающего мгновения (импрессионизм) сменяет искусство, отражающее символику бытия по ту сторону сознания. Так, в работах Пита Мондриана идет поиск «неподверженной изменениям чистой реальности». Картины Джексона Поллока, написанные в состоянии транса, репрезентируют недоступные нашему зору скрытые формы материи, символизируя бессознательное. О мистическом содержании современного искусства В. Кандинский пишет: «Глаза художника всегда должны быть направлены на его собственную внутреннюю жизнь, а его ухо должно прислушиваться к зову внутренней необходимости. Это – единственный способ дать выражение тому, что его мистическое видение приказывает». И далее: «форма, даже совершенно абстрактная и геометрическая, обладает внутренним звучанием; и только духовное бытие со всем, что из него следует, абсолютно соответствует этой форме» (Кандинский, 1992, с. 55).

Сочетание рационализма и эмоций нашло свое выражение в искусстве сюрреалистичном. Наше существо, наш ум пытаются бесконечно проявить и осознать абсурдность нашего «сознательного», но далеко не осознанного, «непостижимого» мира, его бессилие перед непознанным, перед непередаваемым бессознательным. Работая с цветом и светотенью и конструируя беспредметные формы, художник пытается запечатлеть отблески бессознательного в границах логических схем интеллекта, то яростно отрицая, то сознательно отстаивая свое право на фантазии, на бесконечные поиски истины.

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.