



## К характеристике креативного интеллекта: художественное мышление

**А.Л. Андреев**

доктор философских наук, профессор

УДК 7.01:15

АННОТАЦИЯ

*Статья<sup>1</sup> посвящена анализу мыслительных процессов в искусстве. Рассматриваются различные подходы к проблеме, подробно разбирается широко распространенная в искусствознании и эстетике теория образного мышления, обосновываются концептуальные альтернативы этой теории. Исходя из данных психологических исследований, автор предлагает новый подход к данной проблеме: обосновывая трактовку мышления как процесса смены мыслительных кодов, он распространяет ее и на мыслительные процессы в искусстве. Впервые в эстетике и теории искусства выделяются различные аспекты и уровни художественного мышления, анализируется их соотношение. Особое внимание уделяется содержанию понятия «художественная идея», недостаточно исследованному и недооцениваемому в современной эстетике и теории искусства; рассматриваются различные аспекты этого понятия и функции идей в художественной практике.*

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

интеллект, мышление, природа искусства, теория образного мышления, смысловая перекодировка, художественная идея

**Ч**еловеческий интеллект имеет сложную системную организацию, основанную на скоординированном взаимодействии различных психических функций. При этом ведущую роль в обеспечении данного взаимодействия играет мышление<sup>2</sup>.

Коль скоро именно мышление является системным интегратором интеллекта, и кроме этого 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 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 ориентировано, оно

<sup>1</sup> Статья написана при поддержке РФНФ. Грант № 13-03-00187 а

<sup>2</sup> См.: Выготский Л.С. Развитие высших психических функций. М.: Изд-во АПН, 1960. С. 300.

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 сложиться как самостоятельное научное понятие не могла. Но даже и 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 только с чувственной ступенью познания и интерпретацией мышления исключительно как оперирования понятиями, которые, формируясь на базе чувственности, вместе с тем по 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 философии<sup>3</sup>.

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, художественная форма сознания трактовалась как своего рода «мышление в образах»<sup>4</sup>. 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

<sup>3</sup> Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. Т. 3. М.: Искусство, 1971. С. 16, 417.

<sup>4</sup> См.: Дмитриева Н.М. Художественный образ как форма отражения действительности // Искусство, 1954, № 3; Кожин В.В. Художественное творчество как «мышление в образах» // Вопросы литературы, 1959, № 10; Боров Ю.Б. Ленинская теория отражения и природа образного мышления // Вопросы литературы, 1969, № 9.

<sup>5</sup> Палиевский П.В. Внутренняя структура образа // Теория литературы. Т. 1. М.: Изд-во АН СССР, 1962. С. 72.

сравнение (А как В)<sup>5</sup>. 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 искусстве, метафорично. И, наконец, в-четвертых, Ю.Б. Борев говорил о личном 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 понятий<sup>6</sup>.

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 чем свидетельствуют, в частности, многочисленные пушкинские рисунки на полях рукописей: по всей вероятности, они выполняют функцию объективации и закрепления таких образов)<sup>7</sup>. Но гетерогенность мыслительных кодов видна 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 изо-

<sup>6</sup> См.: Жинкин Н.И. О кодовых переходах во внутренней речи // Вопросы языкознания, 1964. № 6. С. 26–38.

<sup>7</sup> См.: Мейлах Б.С. Художественное мышление Пушкина как творческий процесс. Л.: Изд-во АН СССР, 1962.

<sup>8</sup> См.:  
Эйзенштейн С.М.  
Психологические во-  
просы искусства. М.:  
Смысл, 2002.

<sup>9</sup> О соотношении  
этих категорий см.:  
Холодная М.А. Пси-  
хология понятийного  
мышления. От кон-  
цептуальных струк-  
тур к понятийным  
способностям. М.:  
Институт психологии  
РАН, 2012.

<sup>10</sup> Луначарский А.В.  
Статьи о литературе.  
М.: Гослитиздат, 1957.  
С. 590.

<sup>11</sup> См.: Проблемы  
музыкального мыш-  
ления. — М.: Музыка,  
1967; Вайман С.Т. О  
художественном мыш-  
лении Фонвизина // Вопр. лите-  
ратуры, 1973, № 10;  
Шталь И.В. Поэзия  
Гая Валерия Катгулла:  
типология художе-  
ственного мышления  
и образ человека. М.:  
Наука, 1977; Щенников  
Г.К. Художественное  
мышление  
Ф.М. Достоевского.  
Свердловск. Средне-  
Уральское книжное  
изд-во, 1978.

бразительный ряд произведения с чрезвычайно сложными ре-  
минисценциями, восходящими к определенным философским,  
религиозным и этическим учениям. По существу в тех же тер-  
минах перекодировки можно сформулировать так называемую  
Grundproblem у С.М. Эйзенштейна<sup>8</sup>.

Вербальные концепты и даже понятия — необходимый эле-  
мент художественного изображения действительности<sup>9</sup>. Вместе  
с тем их соотношение с чувственно-образными элементами су-  
щественно зависит от эстетических принципов того или иного  
направления в искусстве. Надо отметить в этой связи и инди-  
видуальные различия. Интересны в этом плане наблюдения  
А.В. Луначарского, который различал два типа творческих лич-  
ностей — мыслителя-художника и художника-мыслителя. Если в  
творчестве первого ведущую роль играет концептуальное обоб-  
щение, то во втором случае доминирующими оказываются специ-  
фически образные средства выражения<sup>10</sup>. Но каким бы ни было  
соотношение различных по своей модальности ментальных ко-  
дов в процессе творчества, интеллектуальную деятельность во  
всех его сферах нельзя разграничить на основе противопостав-  
ления однородных по своему составу мыслительных процессов  
(например, образного и понятийного мышления). Научная зада-  
ча теории искусства, по-видимому, состоит не в том, чтобы вы-  
делить какой-то изолированный признак, всегда присутствующий  
в художественном мышлении и, напротив, совершенно  
отсутствующий во вне художественно-эстетической сферы.  
Такие признаки мы вряд ли отыщем. Скорее необходимо кон-  
кретно анализировать процессы художественного творчества и  
восприятия, взаимные связи смысловых единиц, внутреннюю  
логику, направляющую движение художественной мысли и под-  
чиняющуюся таким специфическим принципам, как художе-  
ственная 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 от-  
ечественном искусствознании стал формироваться более  
широкий подход к художественному мышлению, в рамках  
которого данная категория стала приобретать концептуаль-  
ную самостоятельность. Во многих исследованиях катего-  
рия «художественное мышление» стала работать в качестве  
концептуального фокуса, в котором совмещались различ-  
ные аспекты искусствоведческого и эстетического анализа  
художественных произведений<sup>11</sup>. С начала 1980-х годов дан-  
ный процесс распространился на сферу эстетики и общей

<sup>12</sup> См. подр.: Андреев А.Л. Место искусства в познании мира. М.: Политиздат, 1980; Селиванов В.В. Социальная природа художественного мышления. Л.: Изд-во ЛГУ, 1982.

теории искусства<sup>12</sup>. 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 к 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 поддающихся однозначной идентификации в качестве собственно «искусства». Для их обозначения используются специальные понятия-идентификаторы, такие как арт-практики, веб-дизайн и другие. 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.

### Художественное мышление и художественная идея

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 формы<sup>13</sup>. 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 иные задачи. Они состоят в выборе адекватных средств 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, в том числе и 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

<sup>13</sup> О такого рода обобщениях см.: Arnhem R. Visual Thinking. Berkeley-Los Angeles: University of California Press, 1969.

бытия, разрешаемое благодаря использованию неравновесных композиций, линий, уведящих 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 годы<sup>14</sup>.

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 жизни<sup>15</sup>. 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 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 увиденная 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.

<sup>14</sup> Бордвелл Д. Поэтика кино // Кинематографические записки. 100/101. М., 2012.

<sup>15</sup> 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). — *Прим. авт.*

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, рождающийся 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 понятий<sup>16</sup>.

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. Этот 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, 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.)»<sup>17</sup>.

Заметим, что одна и та же идея может быть выражена (хотя обычно с разной степенью адекватности и полноты) с помощью

<sup>16</sup> См.: Волкова Е.В. Произведение искусства — предмет эстетического анализа. М.: Изд-во МГУ, 1976. С. 131–132.

<sup>17</sup> Ван Гог. Письма. М.-Л.: Искусство, 1966. С. 99.

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, выраженный 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 эмансипации<sup>18</sup>.

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», смысловыми «клеточками» которой и являются идеи. Развертываясь в художественных образах, идея становится художественной, но при этом сохраняется и возможность обратной операции — свертывания художественной идеи, ее перевода в универсальную концептуальную форму, осуществляемого в процессе интерпретации художественного произведения. ■

---

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Андреев А.Л. *Место искусства в познании мира*. — М.: Политиздат, 1980. — 255 с.
2. Бордвелл Д. *Поэтика кино // Кинематографические записки*. — 100/101. — М., 2012. — С. 130–184.

<sup>18</sup> Толстой Л.Н. О литературе. М., 1955. С. 271–292, 575–578.

3. Волкова Е.В. Производство искусства — предмет эстетического анализа. — М.: Изд-во МГУ, 1976. — 282 с.
4. Выготский Л.С. Развитие высших психических функций. — М.: Изд-во АПН, 1960. — 495 с.
5. Никифорова О.И. Исследования по психологии художественного творчества. — М.: Изд-во МГУ, 1972. — 155 с.
6. Холодная М.А. Психология понятийного мышления. От концептуальных структур к понятийным способностям. — М.: Институт психологии РАН, 2012. — 288 с.
7. Эйзенштейн С.М. Психологические вопросы искусства. — М.: Смысл, 2002. — 335 с.
8. Arnheim R. *Visual Thinking*. — Berkley-Los Angeles: University of California Press, 1969. — 345 p.

REFERENCES

1. Andreev A.L. *Mesto iskusstva v poznanii mira [Place of the art in understanding of the world]*. — Moscow: Politizdat, 1980. — 255 p.
2. Bordwell D. *Poetika kino [Poetics of the cinema] // Kinematograficheskie zapiski*. — 100/101. — М., 2012. — P. 130–184.
3. Volkova E.V. *Proizvedenie iskusstva — predmet esteticheskogo analiza [The work of art as a subject-matter of aesthetic analysis]*. — Moscow: MGU, 1976. — 282 p.
4. Vygotsky L.S. *Razvitie vysshikh psichicheskikh funktsij [Development of high mental functions]*. — Moscow: APN, 1960. — 495 p.
5. Nikiforova O.I. *Issledovaniya po psihologii khudojestvennogo tvorchestva [Studies in psychological problems of artistic creation]*. — Moscow: MGU, 1972. — 155 p.
6. Kholodnaya M.A. *Psihologiya ponyatijnogo myshleniya. Ot kontseptual'nyh struktur k ponyatijnym sposobnostyam [Psychological problems of conceptual thinking. From conceptual structures to ability to think in concepts]*. — Moscow: Institut psihologii RAN, 2012. — 288 p.
7. Eizenshtein S.M. *Psihologicheskie voprosy iskusstva [Psychological problems of art]*. — Moscow: Smysl, 2002. — 335 p.
8. Arnheim R. *Visual Thinking*. — Berkley-Los Angeles: University of California Press, 1969. — 345 p.

# Artistic Thinking as a Characteristic Property of Creative Intellect

**Andrey Andreev**

*PhD (philosophy), professor*

UDC 7.01:15

**ABSTRACT:** The article is devoted to the analysis of the processes of thinking in art. Reviewing different approaches to this problem, the author concentrates on the theory of “thinking in images”, common in aesthetic studies and art criticism. The conceptual grounds of this theory are considered, and some accepted interpretations of this theory in Russian theoretical tradition are critically scrutinized. Basing upon the data of contemporary psychology, the author proposes his own original view on the subject in question, stating that thinking is to be treated as a perpetual change of mental codes; this assertion is applicable to the sphere of art. Different aspects and levels of thinking in art are distinguished and their relations are examined in the course of analysis. The author puts forward a draft of classification of the types of artistic thinking, including such its varieties as colouristic, plastic, filmic, intonational thinking, etc. This analysis is illustrated by the examples taken from the field of art, and backed by compilations made by some prominent artists, which were derived from their artistic experience (Eisenstein’s *Grundproblem*, etc.). A special attention is paid to the concept of artistic idea which has not been investigated sufficiently and remains being neglected nowadays in both aesthetics and art criticism; different aspects of this concept as well as the functions of ideas in artistic practices are considered. Artistic idea is considered as an integral message conveyed by the work of art. Wondering, what are the ways of expression of artistic ideas, the author distinguishes between direct and indirect ways of their embodiment. At the same time the author adduces the examples showing that the same idea may be expressed by different artistic means. In conclusion he argues that artistic idea may be considered as a specific semantic link between art and other fields of intellectual culture.

**KEY WORDS:** intellect, thinking, nature of art, theory of “thinking in images”, mental recoding, artistic idea