



К.Г. Юнг о природе художественного образа

А.В. Свешников

доктор искусствоведения, профессор

АННОТАЦИЯ УДК 159.964.32

В статье анализируются подходы К. Юнга к проблеме символа и архетипа, рассматриваются отношения между композиционной целостностью художественного произведения и архетипическим образом как явлениями, прочно коренящимися в глубинах неосознаваемых психических процессов. Особое внимание уделяется понятию «архетип», наиболее часто употребляемому в искусствоведении.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

аналитическая

психология,

архетип, символ,

композиция,

творчество

В статье мы рассмотрим некоторые вопросы психологии искусства, которые были проанализированы в одном из докладов Карла Густава Юнга¹, где он достаточно полно излагает свое видение художественных проблем с позиций аналитической психологии.

С начала прошлого века широкое распространение получил психологический анализ художественных произведений, основанный на психоаналитических теориях. Особенно это было характерно для Западной Европы и Америки, но и отечественная наука не избежала такого влияния. Вышедший в 70-х годах прошлого века сборник «Бессознательное» под редакцией известного советского психолога Ф.В. Бассина включал в себя большой раздел, посвященный этому методу изучения произведений искусства. Однако не все ученые безоговорочно разделяли правомерность психоаналитического подхода З. Фрейда к художественным проблемам. Следует подчеркнуть, что мы имеем в виду не только представителей советской психологической школы, но и ряд западных авторов. Наиболее крупным зарубежным критиком психоанализа искусства следует считать основателя аналитической психологии К. Юнга. Многие предложенные ученым понятия прочно вошли в повседневный обиход искусствоведческого тезауруса. Редкое современное исследование искусства обходится без упоминания термина «архетип». Однако наряду с его корректным применением можно встретить и произвольное

¹ Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству. В кн. Юнг К.Г. Архетип и символ. М.: Ренессанс, 1991. С. 265–285.

расширительное толкование, когда смешиваются основные положения психоанализа и аналитической психологии, личностное и коллективное бессознательное без показа существенных различий этих научных концепций и несовместимости терминологии. Поэтому представляется важным обращение к тексту доклада К. Юнга, в котором он кратко излагает основные положения своей теории и критический взгляд на психоаналитические исследования художественных текстов. В статье мы постарались сохранить логику рассуждений ученого и обороты его речи, чтобы свести к минимуму противоречия неизбежной интерпретации.

Критика психоаналитических представлений о природе искусства. Автономный комплекс

К. Юнг начинает доклад с определения границ между психологической наукой и искусством. Он рассуждает не только об особенностях психологического анализа художественного произведения, но и очерчивает границы его допустимости. Полемизируя с классическим психоаналитическим подходом, ученый полагает, что искусство, конечно, может быть подвергнуто соответствующему рассмотрению психологом, но здесь необходимо соблюдать важное ограничение. Позволительно анализировать только ту часть этой деятельности, которая охватывает процесс создания художественного образа, и не касаться сущности искусства. Искусство не может быть объяснено с помощью психологии, его специфические глубины она раскрыть не может, так как это предмет особого эстетического способа рассмотрения. Ученый пишет, что художественное творчество можно, конечно, попытаться объяснить интимным отношением автора к своим родителям, но наше понимание его искусства ничуть не станет после этого глубже. Психоанализ художественного произведения переносит рассмотрение в другую область, абсолютно неважную для понимания искусства. При этом теряется первоначальная цель, а стремление некоторых исследователей к эффектным выводам приводит к сомнительным заключениям, от которых возникает ощущение дурного вкуса. К. Юнг подчеркивает, что подход З. Фрейда — это только метод медицинского лечения, его объект болезненная и искаженная психологическая структура, а не поэтико-художественное творчество. Попытки расширения психоанализа до доктрины покоятся на произвольных предпосылках редуccionистского метода, который можно сравнить по ценности с вскрытием мозга Ницше, показывающим, от какой формы паралича он умер. Но разве это имеет какое-то отношение к «Заратустре»? — спрашивает психолог. Разве «Заратустра» не



Карл Густав Юнг
основоположник
аналитической
психологии и теории
коллективного
бессознательного.
Вторая половина
30-х годов

особый мир, находящийся по другую сторону человеческой слабости, мигреней и атрофии мозговых клеток? Смешивать одно с другим — значит совершать серьезную ошибку, приводящую к непониманию сущности искусства.

Из этого, однако, не следует, будто психология вовсе не должна касаться подобных вопросов. При осмотрительном применении психоаналитического метода, при условии «сохранения благоговения перед истинно человеческим», можно выявить удивительные закономерности того, как художественное творчество, будучи тесно переплетено с личной жизнью художника, все-таки возвышается над этим

переплетением. Для того чтобы отдать должное художественному творчеству, психологическая теория требует не медицинской ориентации, подходя к художественному произведению с совершенно иной установкой.

Что же имеет в виду К. Юнг под «иной установкой»? Какой психологический подход он считает приемлемым для анализа искусства? Каковы границы применения психологических методов?

Отвечая на эти вопросы, ученый предлагает сложную концепцию. Он начинает с соотнесения понятий «символ» и «художественный смысл». По его мнению, подлинное значение понятия «символ» не в симптоматическом проявлении вытесненных бессознательных переживаний, а в непроявленной семантике, в выражении идеи, которую пока еще невозможно обрисовать иным, более совершенным, например, словесным способом. Поэтому смысл художественного символа не может быть без ущерба для истины интерпретирован под влиянием фактов биографии художника, как это делает психоанализ. Исходные условия творчества должны интересовать психолога только лишь, если они значимы для понимания искомого смысла. Причинно-следственные отношения между качествами личности автора и особенностями его произведения имеют друг к другу не больше отношения, чем почва — к вырастающему из нее растению.

Произведение искусства — нечто сверхличное, для которого личное не является мерилom. Его подлинный смысл именно в том, что ему удается вырваться из ограниченного мира личностных представлений, преодолеть временность и недолговечность индивидуальности автора. Считая, что художественное произведение — явление более сложного порядка, чем психика

его создателя, К. Юнг резко выступает против распространенной ошибки, когда сложное пытаются исчерпывающе объяснить более простым, забывая, как часто в таких случаях определяющими оказываются различные законы.

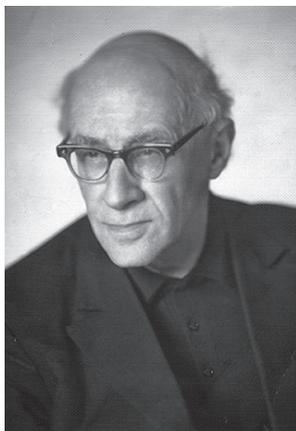
Между художником и его произведением существуют значительно более сложные отношения, чем обычно полагают. Представление, будто мастер просто создает свое творение — есть сильное упрощение реального положения вещей.

Чтобы представить себе, как происходит акт творчества, ученый выделяет два типа отношений между автором и его произведением: интровертированный и экстравертированный.

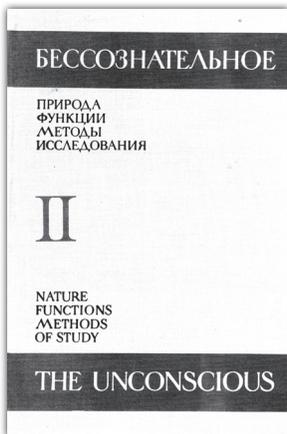
В рамках интровертированного отношения мастер целенаправленно обрабатывает материал, полностью подчиненный его художественной воле. Для него это всего лишь материал: он хочет изобразить что-то конкретное и пользуется материалом как средством, формируя его по своему усмотрению. В этом случае художник как бы сливается с творческим процессом, целиком погружен в него со всеми своими намерениями и всем своим мастерством.

Другой, пожалуй, более сложный, экстравертированный тип отношений возникает из-за особых имманентных качеств художественного произведения, которые психолог называет «самосущностью». Смысл и специфическая природа произведения покоятся в нем самом, а не во внешних условиях. Самосущность наделяет произведение почти деспотичной внутренней активностью по отношению к его создателю. При этом такая активность художественного материала настолько сильна, что «употребляет человека и его личные обстоятельства просто в качестве питательной среды, распоряжается его силами в согласии с собственными законами и делает себя тем, чем само хочет стать. < Произведения > ... текут из-под пера их автора, ... как бы водят его рукой, и он пишет вещи, которые ум его созерцает в изумлении. ... его захлестывает поток мыслей и образов, которые возникли вовсе не по его намерению и которые его собственной волей никогда не были бы вызваны к жизни»². Здесь работает особый психологический механизм, когда помимо воли художника проявляется его собственная «самость» — сокровенная натура. Она способна заявлять о вещах, покоящихся в глубинах психики и находящихся отражение в создаваемом произведении. Мастер должен повиноваться этому, казалось бы, чуждому импульсу, чтобы не нарушить художественную логику построения образа. Он чувствует, что создаваемое в чем-то выше его и обладает властью, которой он не силах противостоять.

² Юнг К.Г. Архетип и символ. Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству. М.: Ренессанс, 1991. С. 274–275.



Бассин Филип Вениаминович (1905–1992). Известный советский психолог и нейрофизиолог. Редактор многотомного сборника «Бессознательное», в котором после десятилетий запрета были опубликованы работы по изучению психоанализа



К. Юнг считает, что абсолютная свобода творчества, скорее всего, просто иллюзия сознания. Человеку кажется, что он действует независимо, тогда, как его несут невидимые течения бессознательных творческих процессов. «Народившееся произведение в душе художника — это стихийная сила, которая прокладывает себе путь либо тираниче-

ски и насильственно, либо с той неподражаемой хитростью, с какой умеет достигать своих целей природа, не заботясь о личном благе или горе человека — носителе творческого начала»³.

В аналитической психологии такое явление, когда бессознательное фактически управляет сознанием личности, называется «автономным комплексом». Это некая обособленная часть души, как бы существующая самостоятельной психической жизнью. Нельзя знать заранее из чего состоит автономный творческий комплекс до тех пор, пока завершённое произведение ни позволит нам заглянуть в свою суть. По существу речь в данном случае идет о проявлении в художественном произведении праобраза коллективного бессознательного, когда, как говорил Герхарт Гауптман, за словом звучит праслово.

Экстравертированное отношение характеризуется активным влиянием сверхличностного. Авторское сознание как бы отстраняется и возникает саморазвитие произведения. Здесь можно ожидать появление необычных многозначных образов, подлинных символов и сложных форм.

Восхищаясь полотнами Рафаэля и музыкой Моцарта, мы почти неосознанно считаем, что эти гении еще совершеннее, чем их произведения. Однако К. Юнг полагает иначе: творческая активность явление особого рода, которое позволяет художнику как бы подняться нам самим собой и самому удивиться делу своих рук.

Нелинейность творческого процесса

По-настоящему представить себе концепцию основателя аналитической психологии можно только после того, когда поймешь ее некоторую парадоксальность: созданное произведение — выше, сложнее, полнее своего творца. Ученый как бы

³ Там же. С. 276–277.

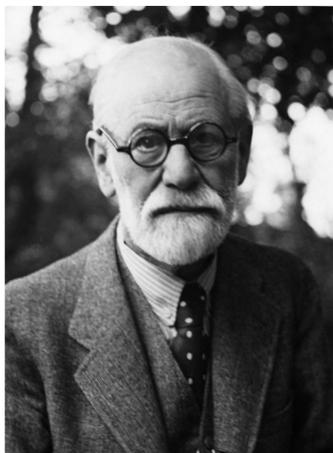
меняет местами наше привычное библейское представление о всемогущем Творце и бренности сотворенного им мира, которое мы автоматически переносим на всякое творчество. Следуя его логике, получается, что, например, роспись Сикстинской капеллы совершеннее и сложнее личности Микеланджело. При этом в ряде случаев самому художнику и его современникам смысл произведения может быть даже не вполне понятен. Подтверждением этого, кстати, служат многочисленные примеры, когда забытого автора открывают вновь спустя века, как случилось с И.С. Бахом, И. Босхом, П. Брейгелем.

Что же видят потомки такого, о чем не подозревали современники? В чем психологический механизм позднейших прозрений? Ответ коренится в необходимости признания более широкого, более высокого содержания художественного символа, находящегося за пределами нашей сиюминутной способности восприятия, еще не готового прочесть заключенный в нем намек. Открытие происходит тогда, когда мы в своем развитии поднимаемся на более высокий уровень и неожиданно для себя начинаем осознавать нечто новое, что, однако, с самого начала уже было заложено в произведении, но оставалось за пределами понимания современников. В этом случае нужен новый взгляд, потому что старый мог видеть только то, что привык видеть.

К. Юнг считает, что творческий процесс не нуждается ни в каком познании «смысла», так как вопрос о «смысле» не имеет с ним ничего общего. «Пока мы сами погружены в стихию творческого, мы ничего не видим и ничего не познаем, мы даже не смеем познавать, потому что нет вещи вредней и опасней для непосредственного переживания, чем познание»⁴. Но это только, если смотреть на творчество изнутри. Если же мы находимся вовне творческого процесса, то, взглянув на него со стороны, обязаны прибегнуть к его познанию — и лишь после этого он станет образом, который говорит что-то своими значениями. Теперь мы должны будем постараться не только разглядеть смысл, но будем обязаны повести о нем речь. Только тогда мы почувствуем, что сумели что-то познать, что-то объяснить.

В данном случае нельзя полностью согласиться с ученым. Создание произведения не однородный линейный процесс от одной точки к другой. Художник одновременно и зритель того, что он делает. На каждом этапе он критически оценивает промежуточный результат, осознанно отбирает нужное и отбрасывает лишнее. Он то погружается в глубины автономного комплекса, то смотрит со стороны на возникшие образы. Абсолютно экстравертированное и интровертированное отношение с произве-

⁴ Там же. С. 280.



Зигмунд Фрейд.
Середина 30-х годов

дением — не только абстракция, но и некоторое упрощение. Можно говорить только о доминировании той или иной тенденции на разных этапах творческого процесса. Рациональное и чувственное, волевое и пассивное начало всегда сплетены в единую многомерную структуру. Можно даже сказать, что одно без другого не возможно в принципе. Известно, что творчество только под властью неосознаваемых процессов нередко приводит к дробности формы. Оно разрушает цельность, которую нужно критически оценить и преодолеть, рационально собрав всю конструкцию. Однако собранное на промежуточном этапе часто оказывается сухим и механическим скелетом, лишенным художественного обаяния. Тогда

автор вновь погружается в стихию интуитивной «пассивности», подчиняясь власти автономного комплекса. И так много раз, пока, наконец, праслово не проявится в сложной форме целого.

Восприятие зрителя тоже не простое и линейное. Здесь два процесса также идут рука об руку. Нельзя увидеть смысл, не погрузившись на время в стихию художественного. Еще Л. Толстой говорил, что произведение нужно воспринимать как ребенок, непосредственно. Только в этом случае можно разглядеть его сущность. Холодный взгляд со стороны не позволит усмотреть главное. Здесь опять-таки единство непосредственного переживания и анализа. Если нет переживания, то нечего анализировать, то не увидишь никакой мысли.

К. Юнг конечно прав, говоря о неуловимости автономного комплекса и связанного с ним чувства, которое нельзя препарировать без того, чтобы не убить. Но, исчезнув в результате рационального осмысления, чувство все же оставляет о себе память, которая может быть подвергнута рефлексии. Память о чувственном переживании — это материал, на котором вырастают смысловые конструкции. Без существования подобного материала, без памяти чувства смыслы не могут возникнуть. В свою очередь на базе рефлексии в процессе последующего восприятия художественного произведения может возникнуть новое, более глубокое непосредственное переживание. Так, по ступеням осуществляется все более и более полное постижение образного смысла. Поэтому утверждение, будто рациональное постижение смысла не имеет с творческим процессом ничего общего, нужно воспринимать как некую гиперболу, использованную ученым для более яркой подачи своей мысли.

Архетип как форма художественного мышления

Теперь мы подходим к одному из главных положений аналитической психологии, которое касается проблемы «архетипа». В докладе К. Юнга дается исчерпывающее определение этого понятия. Разделяя личное и коллективное бессознательное, психолог подчеркивает, что последнее в отличие от первого «... не поддается осознанию, и потому никакая аналитическая техника не поможет его “вспомнить”... оно есть лишь возможность... которую мы с прадревних времен унаследовали в виде определенной формы мнемонических образов. ...Это не врожденные представления, а врожденные возможности... априорные идеи, существование которых, впрочем, не может быть установлено иначе, как через опыт их восприятия. Они проявляются лишь в творчески оформленном материале в качестве регулирующих принципов его формирования, иначе говоря, мы способны реконструировать изначальную подоснову прабобраза»⁵.

⁵ Там же. С. 282.

На этой мысли следует остановиться особо, так как она раскрывает сущность понятия «архетип». Архетип — это не тот или иной конкретный образ, а унаследованная динамичная форма, способная проявляться в различных образах. Ее как таковую мы не можем осознать, так как это форма нашего мышления. Выражаясь иным языком — это передающаяся по наследству свернутая поведенческая реакция, некий ментальный эквивалент направленного поведенческого тренда.

Работа над организацией художественного материала и композицией произведения позволяет воспринять устойчивую основу изменяющегося художественного материала. Поэтому композиция — это не те или иные застывшие, пусть даже совершенные отношения между элементами, а зафиксированная динамичная игра художника с их формой, в которой проявляется праформа как архетипическая основа неизменных алгоритмов построения образного текста. Ее восприятие пробуждает у зрителя собственные глубинные психологические механизмы, позволяя по-новому увидеть художественный материал. Его мышление начинает опираться на унаследованные фундаментальные и наиболее жизненно значимые формы осмысления мира. Запечатленная в произведении игра автора с архетипической константой позволяет воспринять эту константу, увидев неизменное в изменяющемся. Так, музыкальные интонации как модели наших эмоций, постоянно перетекая одна в другую, дают возможность почувствовать неизменный лейтмотив особого чувственного состояния, отражающего древнейшие пласты нашей психической жизни.

«Праобраз, или архетип, есть фигура — будь то демона, человека или события, — повторяющаяся на протяжении истории везде, где свободно действует творческая фантазия», — пишет К. Юнг⁶. Здесь важно, что речь идет именно о *мифологической фигуре*, которую нужно понимать как *мифологическую форму*, а не конкретное изображение. Архетипические формы «являются сформулированным итогом огромного типического опыта бесчисленного ряда предков: ... психический остаток бесчисленных переживаний одного и того же типа. Усредненно отображая миллионы индивидуальных переживаний, они дают таким путем единый образ психической жизни, расчлененный и спроецированный на разные лики мифологического пантеониума. В каждом из этих образов кристаллизовалась частица человеческой психики и человеческой судьбы, частица страдания и наслаждения — переживаний, несчетно повторявшихся у бесконечного ряда предков и в общем и целом всегда принимавших один и тот же ход»⁷ (курсив — А.С.).

⁶ Там же. С. 283.

⁷ Там же. С. 283.

Художественное воплощение праобраза есть в определенном смысле его рождение в новой современной форме, что позволяет каждому из нас получить непосредственный доступ к тысячелетнему опыту, который иначе остался бы для нас скрытым в глубинах нашего коллективного бессознательного. В этом процессе проявляется особая миссия художника. Его, часто неудовлетворенного своим временем, творческая тоска уводит в глубины бессознательного, где возникает тот праобраз, который оказывается способен компенсировать духовные пороки современного ему века. Художник находит твердую опору в этом праобразе, и тот по мере все большего осознания преобразуется до тех пор, пока не обретет способность быть понятным современниками.

Художник, считает К. Юнг, в отличие от нормального человека не способен без ущерба подчиниться глобальной установке. Это человек окольных и обходных путей, который не может идти рядом с обычными людьми по широким торным путям. В силу этого он оказывается открывателем того, что лежит за пределами общепринятой прозаичности. Часто встречающаяся неприиспособленность художника к обыденной жизни — в то же время его преимущество. Оно помогает держаться в стороне от банальных взглядов современников и, следуя душевному влечению, обрести то, чего другие в своей суетной мелочности лишены.

В этом мысли ученого созвучны не только З. Фрейд, но и многим психологам начала XX века, придерживающихся очень похожих взглядов. Так Л.С. Выготский считал, что если человек



Выготский Лев Семёнович (1896–1934). Выдающийся советский психолог. Автор знаменитой книги «Психология искусства» и фундаментальных работ по теории детского творчества

находится в гармонии с окружением, то ему нечего желать и не для чего творить. Творчество — это удел людей в некотором смысле особенных, не очень вписывающихся в окружение. Правда, крайний вариант такого подхода мы находим задолго до этого у Ч. Ломброзо, который он изложил в своей книге «Гениальность и помешательство», изданной в 1863 году. Но это уже совсем другая тема.

Для нас же больший интерес представляют мысли К. Юнга о природе архетипа. Этот интерес вызван тем, что архетипическая форма мышления родственна другому виду мышления, которое принимает непосредственное участие в организации художественного образа. Всякая истинно художе-

ственная форма едина и формируется интегральным мышлением, направленным на создание в нашем сознании целостной картины мира. Такое мышление организует представления о мире в особый образ, когда отдельные явления оказываются тесно связанными, и мир предстает как нечто неделимое, предсказуемое, что радикально уменьшает тревогу перед неизвестностью будущего.

Какова связь архетипа и интегрального образа? Если ответить очень кратко, то она в том, что архетипы, по всей видимости, такие ментальные тренды, которые некогда приводили сознание наших предков к целостному отражению мира, но со временем в результате накопления новых сведений частично утратили эту актуальность. Большинство архетипических образов — это целостные представления о некоторых отдельных сторонах современной картины действительности. Что же касается ныне существующего образа мира, то он еще только формируется в архетипическую структуру и, не обладая необходимой стабильностью частного случая, не приобрел черт коллективного бессознательного. Для этого нужны новые революционные знания, которые постепенно вытеснят наши, сделают их достоянием далекой истории, превратив в устойчивые глубинные переживания и мифы.

Архетипическая основа композиционной целостности художественного произведения

Теперь несколько слов о композиции художественного произведения и некоторых положениях аналитической психологии. Художественное творчество всегда направлено на организацию композиционного единства произведения. Такая цельная фор-

⁸ Эмерджентность (от англ. emergent — возникающий, неожиданно появляющийся) — наличие у целой системы особых свойств, не присутствующих у ее подсистем и блоков. Когда свойство целого нельзя объяснить исходя из простой суммы свойств ее компонентов. — *Прим. авт.*

ма обладает эмерджентным⁸ свойством, что обуславливает появление сверхмысла, о котором художник в начале может и не помышлять, но который, как считал К. Юнг, коренится в неосознаваемых глубинах психики. Композиционное мышление, приводящее произведение к единой форме, — частный случай интегрального мышления, постоянно стремящегося организовать в систему все познанные нами взаимосвязи. Но так как действительность намного сложнее любого нашего знания о ней, то, как правило, не удастся организовать целостное представление только из имеющихся объективных знаний. Чтобы восполнить недостающие взаимосвязи, более глубоко осмыслить дух времени и создать полноценную картину мира, наше мышление порождает особые представления и фигуры, создавая фантазийные образы. Фантазийные представления можно рассматривать как визуальное отражение приспособительных поведенческих трендов, архетипов, позволяющих успешнее предвидеть предполагаемые изменения объектов.

В этой связи уместно вспомнить, что в начале XX века выдающийся российский физиолог А.А. Ухтомский ввел в научный обиход термин «хронотоп», определив этим перцептивный комплекс, включающий в себя континуум пространственно-временного изменения воспринимаемого объекта. Впоследствии М.М. Бахтин применил это понятие в литературоведении, понимая под хронотопом важную для художественного смысла взаимосвязь временных и пространственных отношений. Исходя из основных положений рассматриваемых проблем, можно предположить, что композиционно организованная целостность не что иное, как архетипический хронотоп, когда пространственно-временное развитие интегрального смысла художественного

произведения надделено особым качеством образного предвидения. Оно объединяет древнейшие и современные образные представления, обеспечивая такому предвидению максимально возможную точность.

Рассмотренные положения аналитической психологии — только одна грань сложнейшей проблемы художественного образа. Здесь за скобками остались аксиологические и эмоционально-чувственные составляющие. Их анализ позволяет выявить многие не менее важные психологические механизмы создания и восприятия произведений искусства. Однако это особая тема, которую невозможно раскрыть в рамках небольшой статьи.

Ухтомский Алексей Алексеевич (1875–1942) — один из выдающихся отечественных ученых XX века, создатель психологического учения о доминанте и хронотопе



В заключение хочется повторить, что получивший широкую популярность в искусствоведении термин «архетип» употребляется не всегда корректно. Нередко его наделяют несвойственным психоаналитическим смыслом, имея в виду не коллективное, а личное бессознательное. Кроме того, если пользоваться этим термином, то важно учитывать, что им определяется особая форма нашего мышления, которая как всякая психологическая черта художника непосредственно не присуща создаваемому произведению, а только влияет на творческий результат, определяя образный строй и специфические черты композиционного построения. Поэтому в процессе искусствоведческого анализа правильнее в соответствии с концепцией К. Юнга говорить преимущественно об архетипических образах, ситуациях и даже об архетипическом развитии фабулы, а не об архетипе как форме мышления.

В этой статье мы привели определения некоторых ключевых понятий основателя аналитической психологии применительно к теории искусства. Многие мысли выдающегося ученого, особенно касающиеся природы творчества и психологических механизмов создания художественного произведения, не утратили актуальности и заслуживают того, чтобы продолжать изучать их в контексте искусствоведческих проблем. ■

ЛИТЕРАТУРА:

1. *Бессознательное. Природа. Функции. Методы исследования. Т.2.* / под общей редакцией Бассина Ф.В., Прангшвили А.С., Шерозия А.Е. — Тбилиси: Изд-во. «Мецниереба», 1978. С. 477–679.
2. *Выготский Л.С. Воображение и творчество в детском возрасте.* — СПб.: СОЮЗ, 1997. — 96 с.
3. *Выготский Л.С. Психология искусства.* — М.: «Педагогика», 1987. — 345 с.
4. *Ухтомский А.А. Доминанта.* — СПб.: Питер, 2002. — 448 с.
5. *Юнг К.Г. Архетип и символ. Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству.* — М.: Ренессанс, 1991. — С. 265–285.