

13. Крючков И. В. Вена и Будапешт: два имперских центра в текстах русских путешественников // Диалог со временем. М.: ИВИ РАН, 2012. № 39. С. 213—227.
14. Левкин А. Вена, операционная система. М.: НЛО, 2012. 176 с.
15. Манн Ю. В. Творчество Гоголя: смысл и форма. СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2007.
16. Наумов В. Повседневная жизнь Петра Великого и его сподвижников. М.: Молодая гвардия, 2010.
17. Нащокина М. В. Москва в зеркале венского сецессиона // Художественная культура Австро-Венгрии. 1867—1918. СПб.: Алетейя, 2005. С. 117—132.
18. Павлова Н. С. Природа реальности в австрийской литературе. М.: Яз. славян. культуры, 2005.
19. Пушкин А. С. Собрание сочинений: в 10 т. М.: Гос. изд-во худож. литер., 1962. Т. 7.
20. Топоров В. Н. Неомифологизм в русской литературе начала XX века. Роман А. А. Кондратьева «На берегах Ярыни». Trento: Vevzlin, 1990.
21. Троцкий Л. Моя жизнь. М.: Прозаик, 2014.
22. Чехов А. П. Полн. собр. соч.: в 30 т. Письма: в 12 т. М.: Наука, 1976. Т. 5.

УДК 008+7.067

**Л. К. Гаврилина, Н. Ж. Беляева**

### **Проективная функция художественного творчества и феномен возврата художника к завершенной работе**

*В статье идет речь о связи феномена возврата художника к завершенной работе с проективной функцией художественного творчества. Приводятся данные исследований явления переписывания текста. Интерпретируется факт существования двух одноименных картин А. М. Корина.*

**Ключевые слова:** проекция, индивидуальность творца, переписывание, тема, рема, психологический жанр.

L. K. Gavrulina, N. J. Belyaeva. The projective function of artistic creation and the phenomenon of the return of the artist to the finished work

*In the article there is a speech about the relationship of the phenomenon of the return of the artist to the finished work on the projective function of art. There are the research data of the phenomenon of rewriting the text. Interpreted the existence of two paintings of the same name Corin A. M.*

**Keywords:** *projection, the individuality of the Creator, rewriting, theme, rheme, psychological genre.*

Художественное творчество стало объектом психологического исследования в начале XX века. Сначала творческий акт исследовали биографическим методом: рассматривали художественные произведения как прямое отражение личности и жизни художника. По мере накопления фактов возникали попытки их систематизации и обобщения. Так, с 1907 по 1923 годы в Харькове было выпущено 8 томов сборника «Вопросы теории и психологии творчества» [10, с. 52]. Процесс художественного творчества стали рассматривать с позиций системного и личностного подходов, предполагающих его целостность и зависимость результатов от личности творца. Материалом для исследования стали результаты интроспективного наблюдения художников — творцов, а также особые виды художественных текстов: черновики, эскизы, планы, варианты, редакции. А. Н. Леонтьев писал в предисловии к книге Л. С. Выготского: «Исследование «анатомии» художественного произведения открывает многоплановость адекватной ему деятельности» [3, с. 9].

Структура научного и художественного творчества содержит общие коррелятивные элементы: в ней взаимодействуют объективное и субъективное, репродуктивное и продуктивное, старое и новое, эзотерическое и экзотерическое. В творческом акте максимально выявляется индивидуальность творца. «Цель творчества — самоотдача», — читаем у Пастернака. Эта цель общая у художника и ученого. Но художник виден в результате, ученый — нет. Очень точно это выразил В. Гюго: «Наука — это мы, искусство — это я» [11, с. 69].

Существуют различия во взаимодействии объективного и субъективного в научном и художественном творчестве. Особенности личности ученого проявляются при отборе идей, в борьбе за введение открытия в научное обращение. Однако в научном результа-

те нет ничего личного, субъективного, все индивидуальное из него убирается. В художественном же творчестве нет бессубъектных зон. Художник сознательно или бессознательно проецирует в продукт творчества эмоции и чувства, окрашивающие восприятие себя, близких людей, социальной ситуации; желаемые или уже ставшие образы себя, актуализируя внутренние ресурсы или утверждаясь в новом понимании социальной ситуации, бытия вообще.

Ярко выражена проективная функция в творчестве Ф. М. Достоевского. Исследователи отмечают [5]:

- собственную жизнь писатель воспринимал как материал для творчества, в частности, на протяжении всей литературной карьеры переносил в свои тексты эстетически воспринимаемые реальные жизненные ситуации;

- основой для художественного осмысления социальных проблем стало ощущение писателем собственного социального неблагополучия и многочисленные наблюдения за явлениями современности;

- проблема творчества, актуальная для писателя, актуальна и для его героев: количество пишущих персонажей необычайно велико, представлены разные ситуации и способы «писательства»;

- множество высказываний героев о литературе и о творчестве в целом являются саморефлексией автора;

- творческие ситуации, присутствующие в произведениях Ф. М. Достоевского 1840-х годов, отражают составляющие концепции творчества, которая в то время у него складывалась.

С проективной функцией художественного творчества связан феномен возврата художника к завершенной работе: дописывание, переписывание.

Когда происходят возрастные или социально обусловленные изменения в личности художника, в его ценностных ориентациях, понимании творчества, восприятии личного и общественного бытия, внутренним, духовным зрением он начинает иначе видеть свою работу и вносит изменения либо создает новый вариант.

Известно, что А. Г. Битов, классик литературы XX века, занимался дописыванием и переписыванием своих текстов. Внешней причиной исследователи его творчества считают неудовлетворенность первыми опытами, которые пришлось на годы цензурного давления —

1960-е. Внутренние причины: а) реализация потребности ощутить динамику своего личностного развития, описывая себя, взрослеющего и вечно меняющегося; б) восприятие переписывания собственных текстов как приема обработки жизненного материала; в) формирование автоинтертекстуальности — диалога между двумя или более вариантами одного текста. При сопоставлении некоторых произведений писателя была выявлена следующая закономерность: «...наряду с уже опубликованным текстом нередко обнаруживается еще один («неофициальный» дубль), похожий, но не тождественный: он либо имеет другую концовку или описывает жизнь тех же героев, но застигнутых автором словно бы после «тех» событий» [4].

«Дочерпывания», «договаривания», «самоповторы» были присущи В. Трифонову, В. Шаламову, В. Катаеву, Ф. Искандеру.

В истории изобразительного искусства можно найти аналогичные факты. Так, в 1881 году В. М. Васнецов создает свое наиболее проникновенное и целостное в поэтичности и искренности чувства произведение — картину «Аленушка». Но однажды понимает, что у его героини должны быть глаза Верочки Мамонтовой (той самой, с которой Серов писал свою «Девочку с персиками»). И он тут же переписывает лицо заново, попросив девочку хотя бы полчаса посидеть перед ним неподвижно [6].

Наш современник, орловский художник Валерий Рябцовский работал десять лет над триптихом «Живи в веках, Россия», в котором изображена революция 1917-го года, Гражданская и Отечественная войны, Чеченская кампания. Бывало, что заново переписывал уже готовые картины, наполняя их, как он считал, более глубоким смыслом. «Я знал, что эти картины не пойдут на продажу, но продолжал работать, чтобы выразить в картинах всё, что во мне накопилось», — сказал художник журналисту [13].

Предметом нашего исследования стало существование двух одноименных работ А. М. Корина (1865—1923) — «Опять провалился»: 1891 (холст, масло, 58×52,5) и 1894 (холст, масло, 37×28) годов.

Первая работа сейчас принадлежит собранию Калужского музея изобразительных искусств («Опять провалился». 1981. Холст, масло, 58×52,5; Инв. № 270-Ж) [2]. Вторая находится в Национальной галерее Республики Коми (далее — НГ РК) (Инв. № 71-Ж). В столицу Коми края работа А. М. Корина попала в 1926 году в числе предме-

тов искусства, переданных Государственным музейным фондом (далее — ГМФ) для Коми областного музея (ныне — Национальный музей Республики Коми, далее — НМ РК). Известно, что первоначально она находилась в Цветковской галерее. Об этом можно судить по архивным материалам РГАЛИ [9, с. 40], а также по документам приема-передачи Коми областного музея 1926 года. В научном архиве НМ РК хранится акт от 13 октября 1926 года о том, что из Центрального хранилища ГМФ «для Музея Области Коми через представительницу его Лалакину А. М.» были выданы 109 предметов, с обозначением их принадлежности. Среди этих предметов работа А. М. Корина «Опять провалился» значится как экспонат Цветковской галереи [8]. В 1952 году эта работа в числе коллекции произведений изобразительного искусства была передана из краеведческого музея в художественный. Единственное упоминание о ней в литературе — в каталоге основных работ А. М. Корина, опубликованном В. П. Лапшиным, где она определена как этюд к картине «Опять провалился» 1891 года; подпись указана неточно, без даты, и поэтому работа была отнесена к произведениям с неустановленной датировкой: 1890-е гг. [2, с. 68]. Авторская подпись на работе из фондов НГ РК («А. Коринъ 94») говорит в пользу предположения, что это не этюд к известной картине, а ее реплика, то есть авторское повторение художественного произведения, которое может отличаться от оригинала размерами или отдельными деталями изображения. Картина 1891 года широко известна, в то время как о картине 1894 года, представленной в постоянной экспозиции НГ РК, в интернете нет сведений, электронная копия отсутствует.

Обе картины объединяет тема, которая на современном языке звучит так: хроническая (опять!) академическая неуспешность обучающегося. Отличаются же картины ремой — художественным высказыванием автора на эту тему. В реме — личное отношение автора и к событию, и к персонажам. Какое оно? Поищем ответ в биографическом контексте создания одноименных картин, в личности художника.

Алексей Михайлович Корин принадлежал к роду потомственных палехских иконописцев. Он родился 16 марта 1865 года в селе Палех Вязниковского уезда Владимирской губернии. Освоив иконописное мастерство в мастерских Троице-Сергиевой лавры и в иконописной

мастерской Василия Шокорева в Москве, Алексей вопреки воле отца уехал учиться живописи. В 1884 году А. М. Корин поступил в Училище живописи, ваяния и зодчества, причем сразу в фигурный класс, благодаря своей хорошей подготовке в рисунке и живописи. Его учителями были классики братья П. С. и Е. С. Сорокины, известные передвижники И. М. Прянишников, В. Е. Маковский и В. Д. Поленов. В 1889 году Алексей Корин получил большую серебряную медаль и звание классного художника за картину «После обедни». С 1885 года молодой художник принимал участие в выставках художественного кружка «Среда», Московского общества любителей художеств (далее — МОЛХ). С 1891 года он стал экспонентом «Товарищества передвижных художественных выставок» (ТПХВ), а с 1895 — членом этого объединения [1, 2].

Картина «Опять провалился» 1891 года — дебют художника на XIX выставке ТПХВ. Небольшая по размерам картина вызвала интерес и споры, о ней писали в московских и петербургских изданиях. И. Ф. Василевский в «Русских ведомостях» писал: «Он остановился на мотиве свежем... и вполне заслуживающем художественного истолкования: на всем нам знакомой и довольно частой маленькой семейной драме. Гимназист, уже юноша, не выдержал переводных экзаменов и, вернувшись домой, мрачно сообщает тяжелую весть матери, вероятно, бедной вдове, и младшей сестренке... Все это... искренне, правдиво, хорошо прочувствовано. Этот же мотив у Маковского был бы шедевром. У г. Корины техника слабовата, неуверенная, мысль есть, картины нет» [2, с. 34—35].

Критик С. В. Флеров, напротив, отмечал в «Московских ведомостях»: «В картине Корины мастерски схвачена и передана... сломленность мальчика-подростка, не выдержавшего экзамен. Целая драма заключается в этой маленькой картине... Это прекрасная, правдивая картина» [1, с. 35—36]. Картина была куплена в том же году издателем и редактором журнала «Артист» Ф. А. Куманиным и впоследствии была собственностью этого журнала [2, с. 36].

Автору было 26 лет. За полтора года до своего успешного дебюта он закончил училище и вскоре женился. В образе матери провалившегося гимназиста он запечатлел свою тещу — Александру Флегонтовну Аммосову, вдову художника-передвижника Сергея Николаевича Аммосова. Корин женился на их дочери Серафиме

Сергеевне в 1890 году. И. М. Прянишников приходился Серафиме родным дядей, а другой известный художник, В. Г. Перов, был ее крестным отцом [7, с. 24; 1, с. 12].

С. Н. Аммосов рано ушел из жизни, в 1886 году, когда ему едва исполнилось 49 лет. Вдова с детьми бедствовала. Художники ТПХВ помогали ей: выделяли пенсион из средств Товарищества [12, с. 352, 363, 389, 412, 428], а также приглашали ее и детей для позирования.

Итак, картина создана в начале семейной жизни художника, когда новый, но родной по духу социальный контекст воспринимается особенно эмоционально. Автор преисполнен и сочувствия к вдовствующей теще, измученной материальными трудностями, материнскими заботами и переживаниями, и благодарности за позирование: изображая родственников, он сэкономил на оплате натурщикам. Это сочувствие спроецировано в картину. Отрешенной, замкнутой выглядит мать юноши. Она отвернулась, взгляд внутрь себя. Рука, подпирающая голову, закрывает рот: и нечего сказать, и что попусту говорить — «опять...». «Я бессильна влиять на сына. Я уже ничего не могу. Я — плохая мать...» — читается в позе пожилой женщины. Младшая сестра занята своими делами и даже не смотрит на брата. «Провалившийся» совершенно одинок в своей неудаче, никто не разделяет с ним его огорчение, вину и стыд. Правой рукой он бессознательно трогает ножницы. Именно ножницы с протянутой к ним рукой — в центре картины. Что можно сделать ножницами? Разрезать пуповину. В момент физического рождения это делает акушерка. А в юношеском возрасте предстоит самому разрезать психологическую пуповину, соединяющую с матерью, и родиться психологически: осознать свою свободу и экзистенциальное одиночество, ответственность за свой выбор и его последствия. Готов ли к этому юноша? Нет, не готов, он инфантилен. Не стоит крепко на своих ногах: скамеечка для ног на переднем плане того же цвета, что и форма гимназиста, указывает на слабость его ног, то есть дефицит самостоятельности, субъектности, а также на потребность в материнской поддержке, сочувствии, жалости. Да и потолка нет: нет осознания своих возможностей, рефлексии по поводу достижений и их динамики. Усеченность, «срезанность» комнаты в верхней части дублирует «срезанность» гимназиста (провалился). Эта физически ощущаемая

«срезанность» давит сверху (и молчаливый укор матери, и самоукорение), заставляет опускать ставшую тяжелой голову.

Темная дорожка ведет к темному же провалу («провал» — «провалился») дверного проема позади молодого человека. Состояние безысходности: идти к этому провалу не хочется. Авторское сочувствие адресовано матери: тяжел материнский удел, из-за детей столько физического труда и душевных страданий. Формат картины приближен к квадрату, форме уравновешенной и законченной. В этой завершенности глубокое понимание изображённого как вечного, вневременного. И действительно, проблема трудностей взросления, психологической сепарации от матери — из разряда вечных.

С 1 октября 1894 года А. М. Корин был определен в Московское училище живописи, ваяния и зодчества преподавателем рисования и живописи и проработал там до 1917 года. А в начале XX века преподавал еще и в Центральном Строгановском училище технического рисования. Среди своих учеников он пользовался заслуженной любовью. «В его натуре была необычайная теплота, скромность и искренняя готовность оказать всяческую помощь ученикам, — вспоминал Я. Д. Минченков. — Речь его была ровная, особо мягкая — отвечала его характеру. Он никогда не сердился, не повышал тона, а, указывая на ошибки ученика, как будто советовался с ним о мерах для исправления недочетов, не прибегая к своему преподавательскому авторитету» [1, с. 161].

Отношения преподаватель—ученик в творческой образовательной среде — особые отношения. Они лишены вертикали, дидактизма. Это диалог мастера и ученика, в котором первый равен второму, ибо оба — творцы. Каждый — творческая индивидуальность. И мастер, относясь к ученику с предвосхищающим будущие успехи уважением, сопровождает его по собственному пути творческого развития, а не навязывает свой. Можно предположить, что и начало успешной преподавательской деятельности А. М. Корин переживал столь же глубоко, как и начало семейной жизни. Эмоциональная и интеллектуальная эмпатия с учениками, наблюдение за высвобождением их творческого потенциала могли побудить автора вернуться к картине 1891 года.

Что же изменилось в переписанном сюжете? Скамеечка для ног переместилась к ногам матери, а ее цвет теперь — под цвет кресла,



в котором она сидит: стареющий человек медленно, но неотвратимо утрачивает свою субъектность. Хотя поза сохранена, лицо более открыто. Женщина выглядит спокойной. Ситуация принята ею как данность человеческого существования: она сделала все что могла, а дальше — выход сына в большой мир. Ведь он — мужчина. И предстоит ему взрослая мужская жизнь: не ей, а себе самому будет он предъявлять свои результаты, перед собой держать отчет о поражениях и победах.

Дорожка на полу обрела цвет гимназической формы (это его дорога) и продлилась внутрь комнаты, приглашая сделать 1—2 шага в сторону от стола, развернуться и выйти в открытую дверь того же цвета (это им найденный выход), за которой свет. Появился потолок, цвет его также «рифмуется» с цветом формы гимназиста. Подняла голову младшая сестра. В ее взгляде — смесь сочувствия и разочарования. Последнего — больше: старшего брата хочется видеть сильным. На подоконнике стоит другой цветок — цветущий, цветы — красные: символ жизненной энергии. Едва уловимые изменения произошли и в фигуре юноши. Он стоит прямее, голова не «свалилась» набок, а чуть-чуть наклонена — по направлению задумчивого взгляда в сторону руки с ножницами.

Итак, прежняя отчужденность матери и сестры сменилась нейтральной отстраненностью первой и эмоциональной включенностью второй. Появился «свет в конце тоннеля». Гимназист готов психологически родиться. Он разрежет психологическую пуповину и станет на путь взросления, индивидуального творческого развития. Он будет видеть свой потолок достижений и поднимать его на новую высоту.

Две картины с одним названием, на одну тему. Два контекста создания. Первая — на фоне трудной, бедной жизни молодого художника, разделяющего житейские невзгоды с семьей жены. Вторая — на фоне первых профессиональных успехов, признания товарищей по художественному цеху, признания учениками — как личности и талантливого педагога-художника.

Рема первая: «Трудно быть родителями — дети не всегда оправдывают надежды, а сил для помощи им уже нет. Трудно быть юным и беспомощным перед ударами судьбы. Невыносимо быть виноватым перед родителями. И нет света в конце тоннеля». Рема вторая: «Закон жизни — родителям стареть и обретать душевный покой,

а юным — взрослеть и психологически родиться, покидать родительский дом с благодарностью, становиться архитекторами своей жизни. Свет в конце тоннеля — есть ...»

Проективность обеих работ очевидна. Как и вневременная ценность открывающихся зрителю экзистенциальных смыслов. Последнее связано с тем, что талантливый художник черпает замыслы не только из индивидуального сознания и бессознательного, но и из коллективного бессознательного.

Бытовавшее в прошлом веке мнение о том, что картины А. М. Корина не отличаются глубиной тем, устарело. Картина «Опять провалился» 1894 года ставит его в один ряд с художниками психологического жанра, чьи работы способны изменить самосознание реципиента, вызвать к жизни его потенциально возможное, но еще не ставшее зрелым Экзистенциальное Я.

\* \* \*

1. Алексей Корин / авт.-составитель И. Корина-Рысева. М.: Белый город, 2003.

2. Алексей Михайлович Корин. 1865—1923: сборник материалов и каталог выставки произведений / сост. и автор вступ. статьи В. П. Лапшин. М.: Советский художник, 1981.

3. Выготский Л. С. Психология искусства. М.: Педагогика, 1987.

4. Гурьянова М. А. Феномен дописывания» в прозе Андрея Битова. URL: <http://elar.urfu.ru/handle/10995/22943>.

5. Зелянская Н. Л. Мифоонтология писательства. Федор Достоевский: творческий путь до эшафота: монография. Оренбург: ИПК ГОУ ОГУ, 2006.

6. Интересные факты о Васнецове Викторе Михайловиче (Доклад, сообщении). URL: <http://sivs.ru/viewtopic.php?id=6796>.

7. Корина Н. Д. Новые тенденции русского искусства в творчестве И. М. Прянишникова: к 170-летию со дня рождения (1840—1894) // Художник. 2011. № 1. С. 20—29.

8. Научный архив Национального музея Республики Коми. Д. 2834. Л. 15, 15 об.

9. Первые художественные коллекции Национальной галереи Республики Коми: каталог / Авт.-сост.: Э. К. Поповцева и др.; науч. ред. Э. К. Поповцева. Сыктывкар: Национальная галерея Республики Коми, 2009.

10. Соколов А. С. О типологии методов художественного мышления // Художественный тип человека. М.: Изд-во Рос. АН, 1994. С. 52—66.
11. Сухотин А. Ритмы и алгоритмы. М.: Молодая гвардия, 1986.
12. Товарищество передвижных художественных выставок. 1869—1899: письма, документы / под ред. С. Н. Гольштейн. М.: Искусство, 1987.
13. Чикунова А. Тихий омут художников. URL: <http://orelsreda.ru>

УДК 81:372.881

**Гж. А. Кажигалиева**

### **Национальная концептосфера и проблема формирования межкультурной компетентности**

*В статье рассматривается проблема формирования межкультурной компетентности в процессе языкового обучения. Стержнем межкультурной компетенции, по мнению автора статьи, должна быть толерантность. Формирование подобного плана межкультурной компетенции требует учета лингвокультурологического принципа. Для его реализации предлагается внедрение учебной дисциплины «Национальная концептосфера». Анализируется вербализация концептов земля, небо, семья, родина в казахском и русском языках, как наиболее важных для понимания особенностей национальных языковых картин мира.*

**Ключевые слова:** межкультурная компетенция, национальная концептосфера, толерантность, языковая картина мира, языковое обучение, полиязычие, лингвокультурологический принцип, концепт, национальные стереотипы, духовная культура.

Kazhigalieva Gzh. A. National conceptosphere and problemformation of intercultural competence

*The article considers the problem of formation of the intercultural competence in the process of learning the language. The pivot of the intercultural competence, according to the author, should be tolerance. Formation of the similar*