

СОДЕРЖЕНИЕ
НАУК
И ТЕХНОЛОГИЙ
ТВОРЧЕСТВА

КОМИССИЯ ПО ВЗАИМОСВЯЗЯМ ЛИТЕРАТУРЫ, ИСКУССТВА
И НАУКИ ЛЕНИНГРАДСКОГО ОТДЕЛЕНИЯ СОЮЗА
ПИСАТЕЛЕЙ РСФСР

СОДРУЖЕСТВО НАУК И ТАЙНЫ ТВОРЧЕСТВА

*Под
редакцией
Б. С. Мейлаха*



Издательство
«Искусство»
Москва
1968

ПРОЦЕСС ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА И ПРОБЛЕМА „ОБРАТНЫХ СВЯЗЕЙ“

ТВОРЧЕСТВО ХУДОЖНИКА, ПРОЦЕСС ИЗОБРАЖЕНИЯ И ВОСПРИЯТИЕ ИЗОБРАЖЕНИЯ

Начиная со второй половины XIX века естествоисследователи, искусствоведы и художники пытались связывать теорию изобразительного искусства с данными физики, физиологии и психологии. Импонировала научность фундамента. Законы искусства выводили из законов оптики и закономерностей зрительного восприятия. При этом ученые второй половины XIX века, такие, как Г. Гельмгольц, теоретики импрессионизма, цветоведы, исходили из типичного для того времени понимания задач художественного изображения. Тогда считали само собою разумеющимся, что действительность может и должна выглядеть на картине точно такой, какой «мы ее видим». Именно для этого Гельмгольц, например, пытался вывести правила изображения «верных» светлотных отношений и светлот из законов приспособительной функции глаза, а цветоведы — правила цветосочетаний из законов цветового зрения, а именно — из законов смешения и контраста цветов. Позднее пытались использовать также — правда, уже на почве иных эстетических взглядов — факты синестезий и еще менее ясные факты прямых связей отдельных цветов и цветосочетаний с эмоциями и идеями (зачинатели цветовой музыки, В. Кандинский).

Итак, изучали законы цветового зрения, процесс восприятия и синтез «представлений» как общий процесс.

С этой точки зрения задача описания и моделирования творчества художника кажется не слишком сложной.

Но разве задача изображения не требует особого восприятия цвета для его передачи на ограниченном куске плоскости, разве она не поконится на особом восприятии пространства для изображения?

Была ли это реакция против натурализма и импрессионизма, как некоторые думают, или против академической рецептуры, но в самом конце XIX и начале XX века многие художники и искусствоведы увидели недостаточность прямого перенесения общих данных науки о зрительном восприятии на творческий процесс. Снова возникла старая идея, которую Гёте выразил так: на картине мы видим мир «более зримый» (яркий, выразительный), чем действительный мир.

А. Гильдебранд и позднее Г. Вельфлин, а у нас В. Фаворский, П. Павлинов, Н. Радлов стремились осмыслить процесс восприятия и синтез представлений, необходимый для *художественного изображения*. Не всякое явление, а только выразительное явление предмета воспроизводится в искусстве. А. Гильдебранд противопоставлял «форме бытия» «форму воздействия» — выразительную форму. Процесс восприятия действительности художником должен быть, по его мысли, отбором «форм воздействия», необходимых для художественного изображения, и их синтезом. Фаворский в этом же смысле говорил о передаче времени, движения и пространства в композиционном рисунке.

Сразу же стала очевидной роль противоречия между изобразительной плоскостью и трехмерным пространством, между движением, жизнью и ее неподвижным образом на картине. Возникли понятия «далевой образ» и образ, представляющий собой синтез двигательно-зрительных данных при рассматривании предмета вблизи (А. Гильдебранд). Стали различать рисунок «объемный» и «плоскостный» (светотеневой) (Г. Вельфлин, Н. Радлов). Первый связывали с обобщающей функцией «представления», второй — с «чисто оптическим» подходом к действительности (В. Фаворский, П. Павлинов). Акцентировали именно «представление» и синтез представлений, синтез разных профилей предмета, разных пространств, разных состояний во времени (В. Фаворский).

В эти годы, углубившись в специальные исследования, психологи и физиологи потеряли интерес к вопросам

искусства, и названные теории художников сводились к своеобразному использованию данных времен Гельмгольца и Сеченова.

Но хотя данные психологии и физиологии были старыми, изучение восприятия «для изображения» шло по новому пути. И эта новизна не была принята в те годы естествоиспытателями¹.

Итак, изучали либо восприятие (представление) действительности как общий процесс, либо, позднее, постулировали особый характер восприятия (представления) действительности в целях изображения, привлекая для его объяснения данные общей психологи и физиологии. Но сам реальный процесс изображения ни как «ремесленный», ни тем более как творческий совершенно не изучали. Не исследовали и восприятие изображения, неизбежно существующее в этом процессе, пропустили важнейшую проблему «чтения» изображения, от решения которой в значительной мере зависит также и решение вопроса об особенностях восприятия действительности «для изображения». В понятии «формы воздействия» (выразительной формы) содержалось только предчувствие этой проблемы.

В те годы не видели, что процесс *восприятия предмета* (действительности) художником определяется не только задачей изображения, но и *самим процессом изображения*, характером этого процесса и его существенной частью — *восприятием возникающего изображения*, и не замечали, что изобразительная и выразительная сила любых средств проверяется на каждом шагу в процессе изображения, начиная с первых линий и пятен.

Говоря языком современной науки, раньше имели в виду только *прямые связи изображения с действительностью* (от предмета к изображению, как в фотопроцессе)

¹ А. Гильдебранд писал в приложении к шестому изданию своей книги «Проблема формы»: «Подобно тому как повар разрезает картофелины так или иначе в зависимости от того, для какого кушания они предназначаются, так и духовные разрезы одной и той же реальности различаются в зависимости от их предназначения и цели.

Строгое различие оптических впечатлений и двигательной деятельности глаза... никогда не производилось и не изучалось естественной наукой, потому что оно имеет значение лишь для художественной деятельности.

Лишь изобразительная деятельность принуждает нас различать род явления предмета (чисто оптический или «двигательный» образ. — *H. B.*), так как он определяет и уясняет средства изображения» (79).

и их каналы и совершенно не изучали сам процесс изображения и роль поступающей информации о возникающем изображении, не видели особого характера и значения обратных связей (от изображения к предмету для продвижения и улучшения изображения).

Если же уяснить существенную разницу в каналах информации между восприятием предмета и восприятием его изображения, станет очевидной вся несостоятельность попыток построить теорию творческого процесса художника на основании общих данных о восприятии, игнорируя особенности восприятия изображения.

Нужна радикальная расчистка почвы, изъятие формул, преодоление многих предрассудков, нужна объективная феноменология процесса¹.

* * *

Принято различать творчество художника, создающего концепцию мира (толкование ли это его сущности или же это — идеальный образ), и работу художника, «подраживающего» природе, копирующего явления.

Теперь (во всяком случае, в среде художников) названную эстетическую альтернативу переносят и на сам творческий процесс, путая ее с противопоставлением «чисто рецептивной» работы с натуры и «продуктивной», то есть творческой деятельности.

Эта путаница делает еще более актуальным объективный анализ процесса изображения.

Пусть не удивит читателя, что анализ процесса изображения я связываю с критикой положений уже названной книги А. Гильдебранда «Проблема формы», вышедшей более семидесяти лет назад. Несколько цитат, приведенных ниже, убедят, насколько они еще современны. Терминология Гильдебранда постоянно встречается в высказываниях советских художников и искусствоведов.

Художественное творчество, по идее Гильдебранда, заключается в отборе «форм воздействия», в основном в отборе «пространственных ценностей». В связи с этим

¹ См. мою книгу «Восприятие предмета и рисунка» (52). Хотя теперь мне кажется, что в ней не все точно сформулировано и достаточно обосновано, но попытка научного описания процесса изображения и выделение проблемы восприятия изображения кажется мне важным начинанием, не получившим еще до сих пор должного признания.

Гильдебранд противопоставляет восприятие и представление.

«Значение представления в противоположность прямому восприятию и простому сохранению в памяти воспринятого образа заключается в усвоении таких ценностей впечатления» (79, стр. 22). «Таким образом, для художника изображение природы сводится к изображению мира форм, уже переработанных его представлением и перечеканенным в пространственные формы воздействия» (79, стр. 23).

Этой «художественной» точке зрения Гильдебранд противопоставляет нехудожественную, «позитивистическую» точку зрения. «Так называемая позитивистическая точка зрения ищет правду в восприятии самого предмета, а не в том представлении о нем, которое в нас образуется, и видит художественную задачу только в точном воспроизведении непосредственно воспринятого. Всякое влияние представления она считает искажением так называемой правды природы и стремится с этой точки зрения довести процесс изображения до степени возможно точно имитирующего аппарата, при чисто механическом, рецептивном отношении к изображаемому» (здесь Гильдебранд имеет в виду натурализм XIX в. — *H. B.*). Кульминационная точка в отношении к явлению была бы достигнута, если бы мы могли воспринимать с неопытностью ребенка (здесь Гильдебранд имеет в виду импрессионизм.—*H. B.*). Изобретение фотографии весьма способствовало этим явлениям.

...Импрессионизм в современном смысле слова думает разрешить художественную задачу при помощи единства явления только для пассивного глаза.

Явление природы понимается тогда только как красочный ковер, который рассматривается и изображается художником с точки зрения функции глаза.

Явление же как выражение чего-то пространственного или предметного не принимается при этом в расчет, следовательно, не принимается в расчет также и продуктивная деятельность глаза. Это только чисто оптическое впечатление сетчатки... Поэтому я бы хотел это понимание единства назвать рецептивным или, принимая во внимание его происхождение, физическим или оптическим» (79, стр. 97, 98).

Знакомые выражения, знакомая критика! «Чисто оптический подход», «имитативность», «оптическое впечат-

ление сетчатки», «пассивный глаз». Связь с фотопроцессом, «фотографизм».

Разберемся же в вопросе серьезно, усвоив тот факт, что научный фундамент, казавшийся прочным семьдесят лет назад, устарел. Сейчас никто не думает о возможности «чисто оптического впечатления сетчатки». Сейчас никто не станет отрицать, что любой зрительный акт возбуждает сложные связи в коре человеческого мозга и никогда не сможет остаться на уровне «физической» оптики.

Изложенный ниже анализ «работы глаза» в процессе изображения имеет в виду учебный, так называемый «академический» рисунок с натуры. Выбран он с явным умыслом. Именно такой рисунок В. А. Фаворский, следя терминологию Гильдебранда, называл рисунком для пассивного глаза. Огромный авторитет Фаворского заставляет и сейчас повторять обвинение «академического» рисунка в пассивности.

Впрочем, в том, что будет изложено ниже, не следует видеть ни защиты учебного «академического» рисунка для педагогического процесса, ни тем более отрицания художественных задач, выходящих за рамки такого рисунка. Ведь если активен и своеобразен процесс изображения в учебном рисунке с натуры, то тем более он своеобразен и активен в создании художественного рисунка. Если велики роль и особенность восприятия изображения в процессе создания «академического» рисунка, то каковы же они в творческом процессе? Разумеется, я не думаю, что творчество художника представляет собой столь же ясно расчлененный и регламентированный процесс, как процесс создания учебного рисунка. Эта расчлененность и регламентация задач — следствие педагогических требований.

* * *

Восстановим процесс создания учебного натурного рисунка, опираясь отчасти на методические указания П. П. Чистякова и соблюдая принятую в его время последовательность изображения, зафиксированную также и в листах разной степени законченности¹.

¹ Для сопоставления удобно все время иметь в виду фотопроцесс, сущность которого в одновременном мгновенном воздействии на эмульсию пленки светового потока, преломленного линзами объектива. В особенности следует помнить, что пленка не

Итак, первая задача. Речь пойдет об учебном рисунке живой модели — фигуры человека. По существовавшему правилу рисунок начинается в определении осей фигуры относительно вертикального и горизонтального направлений. В чем смысл этой задачи? Необходимость такого определения, казалось бы, естественна для всякого рисунка и вытекает из природы модели. Но история сохранила много рисунков, где фигуры или их части размещались на листе беспорядочно. Художник делал иногда новый рисунок на свободном месте листа или даже — поверх другого рисунка. Таковы, например, известные листы Микеланджело.

Первая задача учебного рисунка живой модели вытекает не только из природы модели, но также и из формы листа, подготовленного для рисунка, и из отношения рисующего к этому листу.

Лист, лежащий перед рисующим, ограничен вертикалями и горизонталиями. Рисующий видит модель, но видит и лист. Нет никакого сомнения в том, что пусть, не отдавая себе в этом отчета, он видит лист как пространство для размещения фигуры. А на листе, благодаря его краям, пространство уже построено. Края листа — это оси прямоугольной координатной системы. Больше того, пространство листа воспринимается рисующим как неоднородное в смысле чувства верха и низа. Вертикаль и горизонталь листа, с которыми он сравнивает оси фигуры, воспринимаются как носители гравитационного взаимодействия тяжести и опоры. Такое восприятие листа, конечно, результат изобразительного опыта рисующего. Но нельзя себе представить ни одного целесообразного шага в дальнейшей работе над учебным рисунком без скрытого присутствия этого опыта в восприятии листа. Именно такое восприятие листа, как координатно и гравитационно построенного пространства для размещения фигуры, определяет и первый вопрос, обращенный к модели. Отыскивая на модели вертикаль (основную гравитационную ось) и горизонталь, рисующий соотносит с моделью координатный строй своего листа. Гравитационную ось он

реагирует ни на форму, ни на пространство как таковые, ни на освещенность предмета отдельно от его светлоты, ни на его окраску отдельно от освещенности. Индикатором всего, что мы видим на плёнке, остается степень разложения эмульсии, зависящая от относительной силы пучков света и от длительности экспозиции.

изображает прямой, *параллельной вертикальному краю листа*, и относительно вертикали (соответственно горизонтали) находят наклоны осей фигуры (чтобы она стояла или падала, или стояла неустойчиво, опираясь также рукой, и т. п.). В свое время такое восприятие листа называли бы антиципацией будущего рисунка. Теперь мы скажем, что особая природа восприятия рисунка (многое по немногим данным, полное по неполному составу данных) — фундаментальный факт, с которым мы встречаемся и по отношению к продвинутому и по отношению к завершенному рисунку, исключающему антиципацию.

Очевидно, с самого первого шага восприятие модели взаимодействует с восприятием рисунка (в данном случае подготовленного листа). Причем восприятие рисунка в силу своей особой природы, опираясь в начале работы на минимум данных, подсказывает задачи, которые следует решать, обращаясь к модели.

Перед нами активный аналитический процесс, первый, элементарный, но несомненно уже композиционный ход, размещение предмета в пространстве по двум измерениям и с точки зрения тяжести. Но на рисунке еще почти ничего нет.

Вторая задача. Представим себе, что у рисующего нет активной задачи в передаче предметного пространства (комнаты, угла мастерской) и он должен по существовавшему правилу лишь уместить фигуру на листе так, чтобы масштаб ее был наибольшим из возможных. Для этого он намечает основные конструктивные части, их направления и основные величины (голова, ступня, торс, рука, кисть руки и т. д.). Прежде всего он наносит верхнюю отметку для головы и нижнюю отметку — границу опорной ступни. То, что воспринимается теперь на рисунке, — уже не только пространство для размещения фигуры. Над верхней отметкой мы чувствуем проникающее пространство («воздух»), а ниже ступни и рядом с ней — пол (подиум), хотя пол, конечно, еще не нарисован ни общим тоном, ни лежащей на нем тенью от фигуры, ни иначе. Лист, таким образом, воспринимается теперь неоднородно и в смысле общей *предметной структуры* пространства. Очень важно найти расстояние от нижней отметки ступни до нижнего края листа (протяжение пола перед фигурой). В зависимости от величины этого расстояния фигура — даже и в такой первоначальной разметке — читается на листе расположенной дальше или ближе: фигура получает

на рисунке точное место в третьем измерении. Несомненно, рисующий и саму модель воспринимает теперь в свете этой задачи. Нижний край листа мысленно отмечается на полу перед моделью как основание картинной плоскости. Рисующий считывает теперь модель от картинной плоскости в глубину, чувствуя пространство до модели, до ее выступающих и отступающих частей. Восприятие рисунка все время ставит новые задачи перед восприятием предмета для рисунка. Новая задача может определяться не антиципацией образа на листе, опирающейся на прошлый изобразительный опыт и на восприятие первоначальной схематической разметки, а восприятием уже сделанного. Предположим, что рисующий заметил ошибку. Например, при данном положении нижней отметки (ступни) на листе происходит выпадение вытянутой вперед руки из картинной плоскости. Рисунок заставляет снова обратиться к модели. Намечая положение ступни выше по листу, рисующий видит теперь фигуру, расположенную глубже, а пространство вокруг нее — менее зауженным. На рисунке еще нет почти ничего конкретного, однако решена еще одна часть элементарной композиционной задачи — определено положение фигуры в трехмерном пространстве изображения¹.

Третья задача. Чаще всего вместе со второй решается и третья задача — определение основных пропорций. Она требует особого восприятия модели и особого восприятия рисунка. После первой разметки пропорций на листе все начинает читаться масштабно. Масштабно воспринимается и модель. Если рисующий неспособен видеть части модели масштабно (в масштабе рисунка, заданном первоначальной разметкой), он неизбежно запутается, будет обречен на бесконечное «увязывание». Заметив на рисунке масштабную неувязку, опытный рисовальщик обращается к модели с вопросом «почему?», все время организуя восприятие предмета по сигналам от восприятия рисунка.

Теперь на листе появилось что-то близкое к конкретному изображению. Антиципация рисунка становится ограниченной. Восприятие рисунка, оценка его убедительности

¹ В фотопроцессе сходные задачи решаются посредством видоискателя. Но фотограф лишен возможности сравнивать пространственную картину с ее упрощенным образом на видоискателе. Все проблемы третьего измерения отпадают. Задача ограничивается кадрированием.

сти, «читаемости», а не только внешнего соответствия на-
туре отдельных частей начинает играть все более и более
значительную роль и, часто выделяя находки и *desiderata*¹, нарушает привычную последовательность решения
задач².

Четвертая задача. Чем дальше развертывается процесс изображения, тем сложнее и своеобразнее становится восприятие рисунка, тем значительнее его роль в процессе рисования. Уже при определении пропорций неизбежно возникает новая пространственная тема. Мы видим элементы реальной формы погруженными в пространство, уходящими вглубь, выступающими. Они или развернуты параллельно картинной плоскости, или перспективно сокращены, сохраняя, однако, в пространстве действительные размеры. Если говорить о модели, такое восприятие элементов ее формы и формы в целом обеспечивается работой обычных механизмов восприятия пространства (бинокулярный параллакс плюс необходимая для его эффекта конвергенция глаз, подвижность головы и глаза, переменное аккомодационное усилие). Но та же задача единства предмета и пространства должна быть решена и на рисунке, где работа указанных механизмов не только не оказывает помощи, но противодействует, так как прежде всего мы видим плоскость листа и притом — плоскость относительно малого размера. Самый иллюзорный рисунок не способен заставить человека почувствовать себя птицей, клюющей нарисованный виноград. Лист рисунка существует среди других вещей, и восприятие в нем изображенных вещей и пространства всегда остается «особым» процессом, опирающимся по сравнению с действительностью на неполный состав стимулов. Даже первая разметка воспринимается на рисунке масштабно, имея в виду действительные величины, и сокращенно (считая по плоскости изображения), имея в виду перспективное сокращение.

По словам Чистякова, предмет должен быть изображен таким, каков он «на самом деле», и таким, как он «кажется глазу нашему» (то есть в перспективе). Именно в восприятии рисунка, используя прошлый изобразительный опыт, мы ищем систему стимулов на плоскости, до-

¹ — желаемое (латин.).

² Масштабная задача, анализ пропорций отсутствуют в фотопроцессе. Там все сделано одним актом съемки.

статочную для реализации этого единства, и в случае удачи получаем реальную форму и пространственное ее развитие, в случае же неудачи — или неполноценность пространства, или искажение формы — повод для новых вопросов к модели. Каркас формы, обычный на академическом рисунке времени Чистякова, убедителен вследствие реализации синтеза действительной формы (понятой масштабно), перспективных изменений и причины этих изменений — пространства. Известно, что тонкость такого синтетического восприятия рисунка и модели для рисунка заставляет исправлять перспективные (проекционные) явления, чтобы достигнуть большей убедительности, чем это достигается при механическом, перспективном построении по правилам центральной перспективы¹.

Теперь пространство строится формой предмета, образующегося вокруг него. Строго связанная пространственная форма на листе — это уже своего рода композиция, хотя, разумеется, собственно композиционные задачи значительно глубже и сложнее.

Пятая задача. Вероятно, уже в разметке пропорций и построении пространственного каркаса формы глаз воспринимает и собственно конструктивные анатомические и динамические связи (напряжения) частей тела. Иногда поиск этих связей выделяется в самостоятельную задачу. Достаточно напомнить известный лист Микеланджело с рисунком анатомии плеча. О чем спрашивал здесь художник природу? Зачем хотел он увидеть скрытый сустав в облекающей его связке мышц? Он хотел добиться чувства ясного сочленения и напряжения на рисунке, где конструкция скрыта внешним покровом. Конечно, он искал, говоря словами А. Гильдебранда, «форму воздействия». Требование поиска такой формы было вызвано восприятием рисунка. Рисунок чем-то не удовлетворял его, и по требованию рисунка в зрительном акте, направленном на модель, нужная форма выделялась, а у Микеланджело часто и преувеличивалась.

Шестая задача. П. П. Чистяков считал нанесение светотени процессом, неотделимым от определения каркаса формы. Сначала, как показывают учебные рисунки, «тушевка» наносилась легко в самом ограниченном диапазоне светлот. И здесь поучительно непрерывное воздействие

¹ Сравните известные факты искажения форм и пропорций в фотографической перспективе.

восприятия предмета и рисунка. Конечно, форма предмета подчеркивается выразительным распределением света и тени (опять «форма воздействия» — расчет на восприятие рисунка). Известны даже зрительные обманы, основанные на свойстве светотени «внушать» форму. Современная скульптура часто пользуется вогнутостями, которые при определенном освещении производят впечатление выпуклостей. В психологии известны эксперименты с так называемой «внушенной тенью». В природе модельирующая тень на предмете, обычно окрашенном неоднородно (в том числе и по светлоте окраски), объединяется с окраской в единый эффект (что, конечно, фиксирует и фотопленка, чаще всего смазывая лепку формы). На учебном рисунке распределение светлот должно прежде всего определить форму. Рисующий обязан отделить в восприятии модели освещенность элемента формы от светлоты его окраски. Недаром Чистяков говорил о трудности в определении светотени на цветной коже. Темные и светлые пятна на нашем рисунке должны читаться только как определители формы, подчеркивая объемное действие каркаса формы. К тому же они решаются обычно в ином диапазоне светлот, чем реальные освещенности на предмете, они смягчают и сильные рефлексы и сильные света и тени, «съедающие» форму. «Алгоритм» академического рисунка заставляет видеть и в предмете лишь светлоты, годные для прочности трехмерной формы на рисунке, видеть их вместе с формой, то есть видеть лишь те, которые на рисунке создают эффект формы.

Однако мы знаем рисунки, передающие градации освещенности и характерную светлоту предметной окраски, рисунки, вызывающие даже ощущения хроматических различий цвета. В таких рисунках процесс рисования должен строиться иначе, видеть на рисунке и в предмете надо гораздо больше (хотя арсенал средств остается неизменным: черное, серое, белое, линия, пятно).

Мы видим в предмете то, чего требуют характер и правила рисунка. Нарушение на рисунке формы или недостаточно ясная лепка заставляет нас исправлять светотень, сохраняя каркас, или исправлять каркас формы, сохраняя нанесенную светотень (сжимать контур)!

¹ В фотопроцессе общая реакция на светлоту окраски, цвет и освещенность делает выразительную лепку формы случайностью, удачей отдельного куска. Фотография, как правило, не строит формы.

Седьмая задача. Учебный рисунок с натуры часто характеризуют как рисунок «для неподвижного глаза», рисунок с фиксированной точки зрения («фотоглаз»!), в то время как активное восприятие предмета предполагает подвижность точки зрения. Но, строго говоря, восприятие неподвижным глазом возможно только посредством коллиматорного устройства. Изменение же точки зрения при рисовании живой натуры неизбежно, так как модель не может длительное время сохранять полную неподвижность и точно восстанавливать прежнюю позу. Фигура все время является в несколько иных поворотах. Чистяков говорил в связи с этим о необходимости «вязать форму живой модели в себе самой», то есть все время думать о целности рисунка, исходя из зрительной оценки цельности, «связности» формы на рисунке. Значение восприятия рисунка на этой, заключительной стадии процесса едва ли нуждается в подтверждении. Рисующий обращается теперь к модели лишь с эпизодическими вопросами, так как завершается реальность, созданная на листе¹.

Вышеизложенное — лишь схема, не полная модель процесса. Но и схема достаточно наглядна, чтобы выделить следующие положения.

Во-первых, тезис о существовании рисунка «для пассивного глаза» (сделанного пассивным глазом. — *H. B.*), чисто оптического, физического, чисто рецептивного подхода, сходного с фотопроцессом и т. п., противоречит реальной природе процесса изображения даже в наименее творческой его форме (то есть без открытой постановки художественных задач). Старые психологические теории, которые должны были подкрепить позицию сторонников противопоставления «рекептивного» и «продуктивного» изображения, оказываются не реальной опорой, а, скорее, ширмой для древней эстетической антitezы: «концепция» или «подражание». Подмена эстетической антitezы психологической не приносит успеха. Процесс изображения не подскажет решения в пользу той или другой эстетической позиции. Вопрос о том, где есть «концепция», а

¹ Вспомним снова фотопроцесс. Если бы мы фотографировали живую модель несколько раз, мы получили бы несколько разных изображений. И единственno, что мог бы сделать фотограф, не прибегая к синтезу разных снимков и подрисовыванию, это выбрать снимок наиболее убедительный в данном отношении. Художник же и в «академическом» рисунке создает убедительный эффект во всем, что составляет его задачу.

где — «подражание», можно решить только на основе эстетической оценки *результата*. И осуждение импрессионизма в приведенных выше формулах было только борьбой нового направления со старым, несправедливостью, свойственной такой борьбе.

На самом деле, импрессионист, положивший на холст первый мазок, твердо держит в уме будущий образ (который в пылу полемики был назван «впечатление»). Тусклый и одинокий мазок на белом поле холста (он темнее холста!) импрессионист видит как начало развития симфонии света. Нет ничего более далекого от стихии света, чем плоский холст и тусклые, не светящиеся, пятна пигментов. Но художник хочет воплотить концепцию природы как радостного праздника света (для человека, может быть, даже именно для горожанина!). Меньше всего он « списывает с натуры», ибо в натуре симфония света меняется ежеминутно. Его работа — это сначала сплошная антиципация образа, затем развитие и завершение концепции, опирающееся на восприятие сделанного.

С поразительной близорукостью импрессионисту ставят в вину пассивную фиксацию первого впечатления, то есть изменчивого явления, в то время как именно изменчивость явления заставляет принять ясное, твердое решение и удерживать первое, яркое впечатление в течение всего процесса работы. Именно изменчивость явления предполагает сложнейшую задачу интерполяции новых восприятий для продолжения работы, предполагает мощную память и активнейшее отношение к возникающему на холсте образу. Аберрация по отношению к импрессионизму — отчасти результат отсутствия научного интереса к конкретному творческому процессу.

Об относительной пассивности в работе над рисунком (этюдом) можно говорить, пожалуй, только в случае беспорядочного процесса у начинающего дилетанта и у ремесленника, повторяющего заученные приемы. И тот и другой страдают слепотой по отношению к тому, что предвидится и происходит на бумаге, и потому не умеют задавать природе ясных вопросов. Но и слепота ремесленника не идет ни в какое сравнение с абсолютной слепотой фотопроцесса по отношению к результату.

Во-вторых, важнейшая роль в процессе изображения принадлежит восприятию намечающегося, возникающего и, наконец, готового к завершению рисунка. Здесь — и проверка сделанного и направление дальнейшей рабо-

ты. Если даже для изображения с натуры так важно все время видеть рисунок, то насколько важнее это в сложном процессе работы по воображению, когда натура используется лишь как вспомогательное средство. Вспомните, что говорил Суриков по поводу эскизов к картине «Боярыня Морозова» и в связи с самой картиной: «Не идут сани!» Он не раз менял положение саней на эскизах. Затем он подшил снизу холст, чтобы сани «шли». К сожалению, высказывания художников об этой стороне процесса единичны. Проблема восприятия возникающего продукта, то есть проблема информации для «обратных связей» — употребим снова этот термин, — связей направляющих и исправляющих процесс, выпала из принятой схемы творчества.

В-третьих, восприятие рисунка отличается по своей природе от восприятия предмета. Это восприятие на базе ограниченной афферентации — это восприятие полноты жизненного содержания по неполной системе сигналов.

В психологии давно изучен факт разного восприятия фигуры и фона в рисунках, допускающих реципрокное чтение.

Одна и та же по цвету бумага *вокруг* фигуры кажется проницаемой, пространственной, *внутри* ее контура непроницаемой, плотной, предметной, в зависимости от того, что мы видим как фигуру и что — как фон. Психология накапливает теперь экспериментальные факты восприятия хроматических оттенков цвета на ахроматическом рисунке. На хороших линейных рисунках Серова, Энгра, Пикассо изображенное тело кажется более теплым по тону, чем окружающее пространство, хотя объективно перед нами нетронутый тушевкой одинаковый тон бумаги.

В-четвертых, возникшая в последние годы проблема моделирования процесса творчества художника сталкивается со специфическими трудностями. *Машинное изображение* — реальный факт — это фотография, отиски пространственной копировальной машины, работающей по фотоэлементу, и т. д. Но «машинное» изображение лишь внешне похоже на рисунок и скульптуру.

Для моделирования процесса художественного изображения надо иметь в виду особую роль и значение информации — от возникающего изображения (обратные связи). Если отбор информации о предмете изображения происходит по некоторому правилу, то сигналы от изображения должны быть организованы так, чтобы иметь возмож-

ность не только вовремя включить один из заложенных алгоритмов, но и создавать новое правило — новую последовательность, поставить новые задачи. Может быть, это и не принципиальное препятствие, ибо самоулучшающиеся устройства, самостоятельно находящие лучшие решения, в более простых случаях уже существуют. Но может быть, самоулучшающемуся творческому процессу следует приписать *алгоритмическую неразрешимость*.

Затем надо иметь в виду, что поступление информации должно обеспечиваться *воспринимающими машинами*, воспринимающими те или иные отношения, величины и т. п. по отдельным задачам. Правда, и воспринимающие устройства в элементарном виде уже существуют. Но они моделируют только узнавание предмета, например буквы в разных их начертаниях. Чтение рисунка бесконечно сложнее. Еще сложнее создание машинного устройства для восприятия качеств и дефектов рисунка. А ведь в таком восприятии — основной регулятор процесса. Для того чтобы видеть на рисунке трехмерную форму, ее убедительность, прочность ее построения, для того чтобы видеть, создан ли на черно-белом рисунке цвет предмета или нет, читаем ли мы освещенность, свет или только форму, нужно было бы заложить в машину всю систему связей, образовавшихся в высших отделах головного мозга данного человека в процессе его жизни и, в частности, в процессе его творческой деятельности, все законы работы этих связей. Машина должна была бы развиваться подобно человеку от рисунка к рисунку. Трудности умножаются, если присоединить эмоциональный и эстетический опыт человека. Как ответить на вопросы: почему это хорошо? Почему здесь трагический конфликт формы или красок? Почему это прекрасно, гармонично, а это только правильно?

В произведениях искусства эстетические категории — реальность. Однако в чем конкретный фундамент эстетических оценок, пока не очень ясно. И все же именно они определяют окончательный отбор «форм воздействия». Они регулируют и улучшают процесс, они подсказывают, что процесс окончен. Возможно, что это тоже не непреодолимая трудность, ибо живая наука не знает догматически поставленных границ. Но даже анализ процесса создания учебного рисунка предостерегает от скороспелого моделирования. Современные «кибернетические» опыты «художественного творчества», в частности, страдают пол-

ным отсутствием учета обратных связей, напоминая в этом отношении фотопроцесс.

Кажется, что и вопрос об алгоритмической разрешимости процесса творчества должен оставаться открытым, ибо и отрицательное решение проблемы в истинной науке, свободной от догмы и моды, — тоже решение.

ОБЩАЯ ПРОБЛЕМА «ОБРАТНЫХ СВЯЗЕЙ»

При изучении творческого процесса до сих пор использовали главным образом воспоминания писателей, художников, ученых, изобретателей. Это были либо дневники и разрозненные записи, письма, куски литературных произведений, либо рассказы о беседах с писателями, художниками. Не так давно советские психологи пробовали создавать описания творческого процесса по данным специальных бесед, где инициатива принадлежала психологу. Это несколько расширило круг вопросов, которые обсуждались до сих пор как главные вопросы психологии творчества, расширило в сторону индивидуальных особенностей процесса. И все же общая картина процесса изменилась несущественно.

Процесс творчества делят на три или четыре стадии: задумывание (возникновение замысла), подготовительная стадия (вынашивание замысла, накопление материала), стадия открытия (в связи с ней рассматривается проблема вдохновения) и стадия проверки готового результата (см. 62, стр. 777).

Психологов больше всего занимал вопрос о том, как возникает «открытие», этот переход из сферы «подсознательного» (лучше сказать, неосознанной части процесса) в сферу осознанного, как подготавливается и чем объяснить это «внезапное» озарение. Проверку относили только к готовому результату.

Но содержится ли в этой схеме вывод из действительных фактов творческого процесса или отражение теоретических представлений, столетиями упорно державшихся в творческой среде и укрепившихся в особенности в буржуазной науке последних десятилетий благодаря распространению бергсоновско-фрейдистских теорий?

Мне кажется, последнее — вернее, и вот почему.

Целенаправленное систематическое самонаблюдение, вообще говоря, несовместимо с процессом творчества

(это — взаимоисключающие направленности, они предполагают физиологически несовместимые очаги возбуждения, мы говорим «человек поглощен творчеством»). Главный источник рассказов о творческом процессе поэтому — память, сохраняющая, однако, лишь самое яркое — и то случайно, частично, — некоторые минуты удачи, острые повороты процесса.

Рассказ о пережитом в качестве источника фактов есть новая и слишком литературная деятельность. Словесное оформление всегда использует привычные понятия, а в нашем случае — неопределенные понятия (представления) и существенным образом преломляет факты. Даже словесный отчет испытуемого в психологическом эксперименте — часто сплав действительного пережитого и воспринятой теории. Очищение фактов от наслоений, связанных с процессом их выражения и их восполнения, необходимое вследствие особенностей памяти, — задача исключительной сложности.

Полученная таким путем характеристика творческого процесса представляет его в целом как внутренний путь, чаще всего — путь неосознанный, в конце которого результат возникает более или менее внезапно. Реализация мысленного образа в слове, музыкальной фразе, очертании, композиционном ходе не занимает внимания исследователей. О ней редко говорят воспоминания и письма. И начинает казаться, что реализация образа в материале данного искусства — это, в общем, гладкий, не творческий, а ремесленный процесс, что в нем нет ни открытий, ни трудностей.

Совершенно иная мысль приходит в голову исследователю, когда он видит рукописи Пушкина, Толстого, испещренные многоэтажными исправлениями (перечеркнутые слова, фразы, строки, набело переписанные и вновь испещренные поправками куски). Можно легко предположить, сколько ненаписанных вариантов, проговаривания текста во внутренней речи или в бормотании, декламирования должно было бы пополнить эти материальные следы творческого процесса, если бы мы хотели видеть полную картину его.

Та же мысль приходит в голову, когда рассматриваешь эскизы и этюды Сурикова, потрясающее наследие «подготовительных», но уже совершенных холстов гениального А. Иванова, путаные сети линий на незаконченных рисунках Врубеля.

Несомненно, и на самих холстах Брубеля, Иванова, Суркова скрыто множество исправлений, счисток, перекрытий. Общий эффект картины нельзя разложить на отдельные звенья процесса, скрытые в толще красочного слоя или вовсе уничтоженные художником. Впрочем, специальное просвечивание красочного слоя картины часто говорит о крупных исправлениях, переделках (на старых картинах исправления иногда проступают наружу). Конечно, есть художники и писатели, создающие вещь «одним дыханием». Но и это единое дыхание длится не минуты, а часы, и в миниатюре воспроизводит работу великих тружеников искусства (удары кисти и контрудары, первые счистки и поверх счисток с блеском положенные новые мазки). Поучительно было смотреть фильм о работе П. Пикассо. Рождение образа вовсе не напоминало простое запечатление на бумаге уже сложившегося в уме образа. Если бы можно было шире использовать этот методический прием!

Где же выход из противоречия между бытующими представлениями о творческом процессе и материальными свидетельствами этого процесса?

Во-первых, акцент в анализе творчества должен быть перенесен с подготовительной стадии, когда будто бы зрет образ, погруженный в общий жизненный опыт человека (растет неосознанно, не регулируется волей художника), в стадию реализации в особых средствах данного вида искусства.

Во-вторых, стадия реализации представляет собой длительный процесс, в котором часы, минуты вдохновенной работы, — чаще сохраняемые памятью художника, — сменяются периодами трезвого пересмотра созданного чередуются с часами и мгновениями взыскательной оценки, относящейся не только к целому, но и к частям, к отдельным словам, синтаксису, фигурам речи, краскам, очертаниям, всем «формам воздействия».

В-третьих, в этом процессе самую существенную роль играет «прочтение» уже сделанного куска, стиха, строфы, соответственно — этюда к картине, первой раскладке цвета, первых линий композиции и даже — силы данного цветового акцента, меры лепки данного элемента формы.

Почему Пушкин зачеркнул одно слово и заменил его другим? Потому, что второе ярче лепило образ или звучало музыкальнее, подчеркивало ритмом фигуру противопоставления и т. п. А для этого он, вероятно, должен был

прочесть стих, строфу, а может быть, — и все уже написанные строфы.

Почему А. Иванов писал этюды к своей знаменитой картине не только с живых моделей, но и с соответствующими античными гипсов? Не потому ли, что, перенося этюд живой модели на картину, он сверял обобщенность и ясность формы с идеальной ясностью ее на этюде, сделанном с античного гипса?

Выбирая, сверяя картину и этюды, он никогда не имел дела с воспринимаемой действительностью. Воображаемый мир — эта смутная даль — возникал и уяснялся на холсте, и естественно было достраивать здание картины, исходя из ее достоинств и недостатков, и лишь для этого привлекать прошлый творческий опыт и новый материал.

Объективные свидетельства творческого процесса говорят о постоянном участии в нем восприятия возникающего произведения. Они говорят о значении для успеха процесса оценки сделанного на всех его этапах. Оценивается соответствие нового куска не только общему, как правило, вначале неясному замыслу и воспринимаемой жизни, но также другим частям произведения по его внутренней логике. Произведение напоминает развивающийся организм. В ответ на сделанное все время поступает информация о сделанном, чтобы вызвать к жизни новые задачи.

Мы назвали выше проблему прочтения собственного произведения и продвижения его на основании такого прочтения проблемой обратных связей. Не замечая роли обратных связей, философы, психологи и искусствоведы представляли творческий процесс слишком гладким, не видели важнейшей и постоянной реальной драмы творчества.

* * *

Существуют другие аспекты той же проблемы. Вспомним основную особенность восприятия рисунка. Рисунок содержит неполный и измененный состав сигналов по сравнению с изображаемой на нем действительностью. Но то, что мы должны увидеть на рисунке, не только полно передает действительность, но передает ее глубже и ярче, чем прямое восприятие, потому что художник отбирал формы и на своем языке толковал явления. Однако все ли видят рисунок так, как видит его художник?

Неопытному рисовальщику кажется, что он создал убедительную форму, ему трудно увидеть свой рисунок, отрешившись от восприятия модели, увидеть его как бы со стороны, глазами зрителя. А зритель сразу чувствует, что лепка неясная, ракурсы читаются как ошибки в пропорциях (короткая рука и т. п.). Трудность прочтения собственного произведения еще значительнее в творческом процессе.

Произведение художника должно стать открытием для других, оно несет зрителю (читателю) новый образ и часто использует для этого существенно новый «язык». Но если это действительно открытие, оно должно быть хотя бы в потенции доступно зрителю (читателю), должно «открывать» ему мир. Как же видит художник свое произведение? Какова мера совпадения опыта художника и зрительского (читательского) опыта? Где граница между субъективизмом и истинным новаторством, которое неизменно пробьет себе дорогу в народ? Почему новаторское творчество Пушкина так скоро стало народным? И где, с другой стороны, граница между широкой понятностью и трафаретностью произведения, лежащей за пределами творчества и искусства? Этот аспект проблемы связан с воспитанием зрителя и с ответственностью художника в его новаторских решениях.

Наконец, психология творчества рассматривалась до сих пор как часть общей психологии, то есть психологии человека, отвлекающейся от индивидуальных особенностей и социальных связей, в то время как психология творчества невозможна без изучения конкретных деятельности человека и связей его с обществом.

Восприятие зрителя и критика, как бы ни старался художник замкнуться в башне из слоновой кости, сильнейшим образом влияют на творческий процесс. И похвала и резкая критика могут как обогатить творческий процесс, так и искривить и оборвать его. Мнение критика и зрителя неизбежно изменяет взгляд художника на собственное произведение, заставляет его, подчиняясь в какой-то мере критике, ставить новые задачи или, протестуя против нее, острее решать прежние. В нашем обществе, организующем деятельность человека по законам разума на благо всего общества, данный аспект проблемы обратных связей от аудитории и зрителя к творцу и его произведению не может быть снят с повестки дня, как бы ни было трудно решить его современной науке.

ЦИТИРОВАННЫЕ ИСТОЧНИКИ

1. Акимов Н., Отрывки из ненаписанной автобиографии.— Сб. «О театре», М.—Л., «Искусство», 1962.
2. Алексеев С. С., О цвете и красках, М., «Искусство», 1962.
3. Анохин П. К., Предисловие к кн. Мэгун М. «Бодрству-
ющий мозг» (М., «Мир», 1965).
4. «Античные мыслители об искусстве», М., «Искусство», 1938.
5. Апышков В. П., Рациональное в новейшей архитектуре,
Спб., «Т-во худож. печати», 1905.
6. Арватов Б. В., Социологическая поэтика, М., «Федера-
ция», 1928.
7. Аристотель, Метафизика, М.—Л., Соцзагиз, 1934.
8. Аристотель, Об искусстве поэзии, М., ГИХЛ, 1957.
9. Асеев Ю. А. и Кон И. С., Основные направления бур-
жуазной философии и социологии XX века, Л., Изд-во ЛГУ,
1961.
10. Асмус В. Ф., Чтение как труд и творчество.— «Вопросы
литературы», 1961, № 2.
11. Астравацатуров М. И., Речь.— «Большая медицинская
энциклопедия», т. 28, М., 1934.
12. Афанасьев В. Г., Проблема целостности в философии
и биологии, М., «Мысль», 1965.
13. Балаш Б., Искусство кино, М., Госкиноиздат, 1945.
14. Балухатый С., Теория литературы. Общие вопросы, М.,
«Прибой», 1929.
15. Бальзак О., Собрание сочинений в 15-ти томах, М., 1955.
16. Белинский В. Г., Избранные сочинения в 3-х томах, М.,
Гослитиздат, 1941.
17. Белинский В. Г., Полное собрание сочинений, т. V, М.,
Изд-во АН СССР, 1955.
18. Белый А., Символизм. Книга статей, М., «Мусагет», 1910.
19. Бельчиков Н. Ф., Пути и навыки литературоведческого
труда, М., «Наука», 1965.

20. Берковский Н., Статьи о литературе, М.—Л., Гослитиздат, 1962.
21. Бернал Д., Мир без войны, М., ИЛ, 1960.
22. Бехтерев В. М., Коллективная рефлексология, Пг., 1921.
23. Бехтерев В. М., Личность художника в рефлексологическом изучении. Сб. «Арена». 8, изд-во «Время», Пг., 1924.
24. Бехтерев В. М., Общие основы рефлексологии человека, М.—Л., Госиздат, 1928.
25. Бехтерев В. М., О творчестве с рефлексологической точки зрения. Приложение к книге Грузенберг С. О. Гений и творчество, Л., 1924.
26. Блауберг И. В., Проблема целостности в марксистской философии, М., «Высшая школа», 1964.
27. Блок А., Собрание сочинений в 8-ми томах, Л., «Советский писатель», 1963.
28. Бобров С. П., К вопросу о подлинном стихотворном размере пушкинских «Песен западных славян». — «Русская литература», 1964, № 3.
29. Бобров С. П., Новое о стихосложении А. С. Пушкина, М., «Мусагет», 1915.
30. Бобров С. П., Опыт изучения вольного стиха пушкинских «Песен западных славян». — «Теория вероятностей и ее применения», т. IX, вып. 2, 1964.
31. Бобров С. П., Теснота стихового ряда. — «Русская литература», 1965, № 3.
32. Бонгард М. М., О понятии «полезная информация». — «Проблемы кибернетики», вып. 9, М., 1963.
33. Борисовский Г. Б., Современная строительная техника и эстетика, М., Госстройиздат, 1963.
34. Бори М., Физика в жизни моего поколения, М., ИЛ, 1962.
35. Бриллюэн Л., Наука и теория информации, М., Физматиздат, 1960.
36. Бройль Луи де, По тропам науки, М., ИЛ, 1960.
37. Бурков А. К., Об архитектуре, М., Госстройиздат, 1960.
38. Бурсов Б. И., Читая нас самих. Заметки литературоведа. — «Литературная газета», 1965, 26 августа.
39. Бройль Луи, де, По тропам науки, М., ИЛ, 1962.
40. Бялик Б., В чем же смысл пятилетней дискуссии? — «Звезда», 1965, № 4.
41. Вайман С. Т., Еще раз о марксистском определении реализма. — «Вопросы литературы», 1962, № 12.
42. Ванслов В. В., Проблема прекрасного, М., Госполитиздат, 1957.
43. Ванслов В. В., Содержание и форма в искусстве, М., «Искусство», 1956.
44. Велямович В. Ф., Психофизиологические основания эстетики, Спб., 1878.
45. Верли М., Общее литературоведение, М., ИЛ, 1957 (раздел «Социология литературы»).
46. «Вестник Академии наук СССР», 1965, № 11.
47. Винер Н., Я — математик, М., «Наука», 1964.
48. Виноградов И. А., Вопросы марксистской поэтики, Л., Гослитиздат, 1936.

49. Виноградов И. И., Проблемы содержания и формы литературного произведения, М., Изд-во МГУ, 1958.
50. Виннер Б. Р., Проблема времени в изобразительном искусстве.— Сб. «50 лет Государственному музею изобразительных искусств им. А. С. Пушкина», М., «Искусство», 1962.
51. Возможное и невозможное в кибернетике, М., Изд-во АН СССР, 1963.
52. Волков Н. Н., Восприятие предмета и рисунка, М., Изд. АПН РСФСР, 1950.
53. «Вопросы литературы», 1958, № 7.
54. «Вопросы литературы», 1959, № 4.
55. «Вопросы литературы», 1962, № 5.
56. «Вопросы литературы», 1962, № 7.
57. «Вопросы литературы», 1962, № 10.
58. «Вопросы литературы», 1965, № 7.
59. «Вопросы литературы», 1966, № 3.
60. Востоков А. Х., Опыт о русском стихосложении, Спб., 1817.
61. Всеобщая история искусств, тт. I—VI, М., «Искусство», 1956—1966.
62. Вудвортс Р., Экспериментальная психология, М., ИЛ, 1950.
63. Выготский Л. С., Психология искусства (анализ эстетической реакции).— Сб. «Симпозиум по структурному изучению знаковых систем». Тезисы докладов, М., 1963.
64. Выготский Л. С., Психология искусства, М., «Искусство», 1965.
65. Галкин В. Е., О наркозе, Л., изд. ВММА, 1948.
66. Гаман Р., Эстетика, М., изд-во «Современные проблемы», 1913.
67. Гартман Н., Эстетика, М., ИЛ, 1958.
68. Гаспаров М. Л., Вольный хорей и вольный ямб Маяковского.— «Вопросы языковедения», 1965, № 3.
69. Гаспаров М. Л., Статистическое обследование русского трехударного дольника.— «Теория вероятностей и ее применения», т. VIII, вып. I, 1963.
70. Гачев Г. Д., Ускоренное развитие литературы. (На материале болгарской литературы первой половины XIX века), М., «Наука», 1964.
71. Гаузенштейн В., Искусство и общество, М., «Новая Москва», 1923.
72. Гаузенштейн В., Опыт социологии изобразительного искусства, М., «Новая Москва», 1924.
73. Гегель В.-Ф., Сочинения в 14-ти томах, М.—Л., Соцэкиз, 1930—1958.
74. Геннеекен Э., Опыт построения научной критики (Эстопсихология), Спб., «Русское богатство», 1892.
75. Герцен А. И., Собрание сочинений в 30-ти томах, т. 3, М., Изд-во АН СССР, 1954.
76. Гершеноин М. О., Видение поэта.— Журн. «Мысль и слово», 1910—1911, № 12.
77. Гёте В., Избранные сочинения по естествознанию, М., Изд-во АН СССР, 1957.
78. Гильберт К., Кун Г., История эстетики, М., ИЛ, 1960.

79. Гильдебранд А., Проблемы формы в изобразительном искусстве и собрание статей, М., «Мусагет», 1914.
80. Гладков А., Мейерхольд говорит.—«Новый мир», 1961, № 8.
81. Глебов И., Оркестр «Бориса Годунова» Мусоргского.—В кн. «Мусоргский. Борис Годунов. Статьи и материалы», М., Госиздат, 1930.
82. Глезер В. Д. и Цуккерман И. И., Информация и арение, М.—Л., Изд-во АН СССР, 1961.
83. Головин Б. Н., Опыт вероятностно-статистического изучения некоторых явлений истории русского литературного языка XIX—XX вв.—«Вопросы языкоznания», 1965, № 3.
84. Гомер, Илиада (перевод Б. Вересаева), М.—Л., Гослитиздат 1949.
85. Горанов К., Содержание и форма в искусстве, М., «Искусство», 1962.
86. Горнфельд А., Художественное слово и научная мысль.—«Литературная мысль», т. I, Пг., 1922.
87. Горький М., Собрание сочинений в 30-ти томах, М., Гослитиздат (1949—1955).
88. «Горький и наука». Статьи, речи, письма, воспоминания, М., «Наука», 1964.
89. «Горький и советские писатели».—«Литературное наследство», т. 70, М., Изд-во АН СССР, 1963.
90. Григорьев А. А., Сочинения, т. 1, Спб., 1876.
91. Григорьев М. С., Литература и идеология, М., «Никитинские субботники», 1929.
92. Грузенберг С. О., Гений и творчество. Основы теории и психологии творчества, Л., изд. П. П. Сойкина, 1924.
93. Грузенберг С. О., Психология творчества. Введение в психологию и теорию творчества, т. I, Минск, «Белтрестпечатъ», 1923.
94. Гудзий Н. К., Элементы физиономики в творчестве Льва Толстого. Толстой и Лафатер.—В кн. «Проблемы сравнительной филологии. Сборник статей к 70-летию члена-корреспондента АН СССР В. М. Жирмунского», М.—Л., «Наука», 1964.
95. Гумилевский Л., Заметки писателя (К павловскому учению о слове).—«Вопросы литературы», 1958, № 6.
96. Гусев В. Е., Фольклор как источник изучения социальной психологии.—Сб. «Проблемы общественной психологии», М.—Л., «Мысль», 1965.
97. Давыдов Ю., Царь Эдип, Платон и Аристотель.—«Вопросы литературы», 1964, № 1.
98. Дарвин Ч., Автобиография, М., Изд-во АН СССР, 1957.
99. Дидро Д., Собрание сочинений в 10-ти томах, т. 5, М.—Л., «Academia», 1936.
100. Дмитриева Н. А., Художественное сознание современника.—«Вопросы литературы», 1961, № 7.
101. Днепров В. Д., Многообразие стилей в реалистическом искусстве.—Сб. «Вопросы эстетики», вып. 3, М., «Искусство», 1960.
102. Днепров В., Черты романа XX века, М.—Л., «Советский писатель», 1965.
103. Добин Е., Диалектика искусства и проблема условности.—«Советская культура», 1964, 3 ноября.

104. Добролюбов Н. А., Собрание сочинений в 3-х томах, М., Госполитиздат, 1952.
105. Должел Л., Вероятностный подход к теории художественного стиля.— «Вопросы языкоznания», 1964, № 2.
106. Должел Л., Нейтрализация противопоставлений в языково-стилистической структуре эпической прозы.— «Проблемы современной филологии. Сборник статей к 70-летию академика В. В. Виноградова», М., 1965.
107. Достоевский Ф. М., Собрание сочинений в 10-ти томах, М., Гослитиздат, 1958.
108. Драгомирецкая Н. В., Стилевые искания в ранней советской прозе, М., «Наука», 1965.
109. Дубовский И. И. и др., Учебник гармонии, М., «Музика», 1965.
110. Дьяконов И. М., К периодизации древних культур Востока.— «Народы Азии и Африки», 1963, № 3.
111. Егоров А. Г., Искусство и общественная жизнь, М., «Сов. писатель», 1959.
112. Егоров А. Г., О реакционной сущности современной буржуазной эстетики, М., Гослитиздат, 1961.
113. Егоров Б. Ф., О форме литературно-критических статей Н. А. Добролюбова.— «Ученые записки Тартуского ун-та», выш. 43, 1956.
114. Еремеев А. Ф., Произведение искусства как процесс.— «Вопросы философии», 1965, № 8.
115. Ермилова Е., Поэзия и математика.— «Вопросы литературы», 1962, № 3.
116. Ершов П. М., Технология актерского искусства, М., Изд-во ВТО, 1959.
117. Ефимов Н. И., Социология литературы. Очерки по теории историко-литературного процесса и по историко-литературной методологии, Смоленск (Смоленск. госуд. ун-т), 1927.
118. Жинкин Н. И., Четыре коммуникативные системы и четыре языка.— «Публикации отделения структурной и прикладной лингвистики (филолог. фак-т Моск. ун-та)», выш. I, М., 1965.
119. Жирмунский В. М., Мелодика стиха.— Сб. «Вопросы теории литературы», Л., «Academіa», 1928.
120. Жолковский А. К., Об усилении.— Сб. «Структурно-типологические исследования», М., Изд-во АН СССР, 1962.
121. Зарецкий В., Образ как информация.— «Вопросы литературы», 1963, № 2.
122. Зарипов Р. Х., Кибернетика и музыка, М., «Знание», 1963.
123. Зарипов Р. Х., Об алгоритмизации решения задач по гармонии и анализа гармонизации.— «Доклады Академии наук СССР», т. 166, 1966, № 5.
124. Зарипов Р. Х., Об алгоритмическом описании процесса сочинения музыки.— «Доклады Академии наук СССР», т. 132, 1960, № 6.
125. Зарипов Р. Х., О моделировании мелодий заданного стиля на цифровых вычислительных машинах.— Сб. «Проблемы кибернетики», выш. 15, М., «Наука», 1965.
126. Зарипов Р. Х., О программировании процесса сочинения

- музыки.— Сб. «Проблемы кибернетики», вып. 7, М., Физматгиз, 1962.
127. Зарипов Р. Х. и Иванов В. В., Послесловие редакторов русского перевода.— В кн. А. Моля «Теория информации и эстетическое восприятие», М., «Мир», 1966.
128. Зелькина О. С., О понятии структуры.— Сб. «Некоторые философские вопросы современного естествознания», Саратов, изд. СГУ, 1959.
129. Зинченко В. П., Движения глаз и формирование образа.— «Вопросы психологии», 1958, № 5.
130. Золя Э., Натурализм в театре, Киев, 1903.
131. Зубков Н. Ф., и Самойлов Л. Н., «Целостность» как категория материалистической диалектики и ее место в системе категорий.— «Вестник МГУ», Экономика, философия, 1965, № 2.
132. Иванов В. В. и Топоров В. Н., К реконструкции праславянского текста.— Сб. «Славянское языкознание. Доклады советской делегации. V Международный съезд славистов», М., 1963.
133. Иванов В. В. и Топоров В. Н., Славянские языковые моделирующие семиотические системы, М., «Наука», 1965.
134. Иванов Вас. Ив., О сущности социалистического реализма, изд. 2, доп., М., «Художественная литература», 1965.
135. Ильинков Э. В., Диалектика абстрактного и конкретного в «Капитале» Маркса, М., Изд-во АН СССР, 1960.
136. Ильинков Э. В., Об эстетической природе фантазии.— Сб. «Вопросы эстетики», вып. 6, М., «Искусство», 1964.
137. Ильинков Э. В., О специфике искусства.— Сб. «Вопросы эстетики», вып. 4, М., «Искусство», 1960.
138. Иоффе И. И., Синтетическая история искусств. Введение в историю художественного мышления, М., Ленизогиз, 1933.
139. «История и социология», М., «Наука», 1964.
140. «История русского романа», в 2-х томах, М.—Л., Изд-во АН СССР, 1962—1964.
141. «История русского советского романа» в 2-х кн., М.—Л., «Наука», 1965.
142. «История русской советской литературы» в 3-х томах, М., Изд-во АН СССР, 1958—1961.
143. «История философии» в 6-ти томах, М., «Наука», 1961—1965.
144. Каган М. С., Лекции по марксистско-ленинской эстетике, ч. II, Диалектика искусства, Л., Изд-во ЛГУ, 1964.
145. «Как мы пишем», Л., Изд-во писателей в Ленинграде, 1930.
146. Калигин Н. И., Искусство быть читателем, М., «Молодая гвардия», 1962.
147. Келтуяла В. А., Метод истории литературы. Схема историко-литературного познания, Л., «Academia» 1928.
148. Кеннион В., Физиология эмоций, М., «Прибой», 1927.
149. Кларк А., Лунная пыль. Рассказы, М., «Знание», 1965.
150. Клаус Г., Кибернетика и философия, М., ИЛ, 1963.
151. Клименко В., Сложность мира и поэзии.— «Литературная газета», 1963, 26 февраля.
152. Kovalev A. G., Психология литературного творчества, Л., Изд-во Ленингр. ун-та, 1980.

153. Кожинов В., Возможна ли структурная поэтика?—«Вопросы литературы», 1965, № 6.
154. Коzyрев Н. А., Неизведанный мир.—«Октябрь», 1964, № 7.
155. Колмогоров А. Н., К изучению ритмики Маяковского.—«Вопросы языкоznания», 1963, № 4.
156. Колмогоров А. Н. и Прохоров А. В., О дольнике современной русской поэзии.—«Вопросы языкоznания», 1963, № 6.
157. Колмогоров А. Н. и Прохоров А. В., О дольнике современной русской поэзии.—«Вопросы языкоznания», 1964, № 1.
158. Колмогоров А. Н., О метре пушкинских «Песен западных славян».—«Русская литература», 1966, № 1.
159. Колмогоров А. Н. и Кондратов А. М., Ритмика поэм Маяковского.—«Вопросы языкоznания», 1962, № 3.
160. Колмогоров А. Н., Три подхода к определению понятия «количество информации».—«Проблемы передачи информации», т. 1, вып. 1, 1965.
161. Кондратенко Ф. Д., Эстетическое как отношение.—Сб. «Эстетическое», М., «Искусство», 1964.
162. Кондратов А. М., Биты, буквы, поэзия.—«Знание — сила», 1961, № 11.
163. Кондратов А. М., Математика и поэзия, М., «Знание», 1962.
164. Кондратов А. М., Статистика типов русской рифмы.—«Вопросы языкоznания», 1963, № 6.
165. Кондратов А. М., Теория информации и поэтика (энтропия ритма русской речи).—Сб. «Проблемы кибернетики», вып. 9, М., 1963.
166. Конен В. Д., История зарубежной музыки XIX века, вып. 1, М., Музгиз, 1958.
167. Константинов Ф. и Келле В., Исторический материализм — марксистская социология.—«Коммунист», 1965, № 1.
168. Котова Е., О некоторых закономерностях композиции.—«Искусство», 1962, № 10.
169. Крамской И. Н., Письма, статьи в 2-х томах, М., «Искусство», 1965—1966.
170. Кристеллер П., История европейской гравюры, М., «Искусство», 1939.
171. Кубланов Б. Г., Гносеологическая природа литературы и искусства, Львов, Изд-во Львовского ун-та, 1958.
172. Кубланов Б. Г., Эстетическое чувство и искусство, Львов, Изд-во Львовского ун-та, 1956.
173. Кузнецов Б. Г., Этюды об Эйнштейне, М., «Наука», 1965.
174. Кузьмин Н., Заметки об иллюстрации.—«Творчество», 1961, № 1.
175. Кузьмичев И. К., Жанры русской литературы военных лет (1941—1945), Горький, Изд-во Горьковского ун-та, 1962.
176. Лакшин В., Писатель, читатель, критик.—«Новый мир», 1965, № 4; 1966, № 8.
177. Ламм П., Восстановление подлинного текста «Бориса Годунова».—Сб. «Мусоргский. Борис Годунов. Статьи и материалы», М., Госиздат, 1930.

178. Лапшин И. И., Художественное творчество, Пг., «Мысль», 1922.
179. Ларцев В. Г., К проблеме научного и художественного в литературе.— «Труды Самаркандинского ун-та», вып. 153, 1964.
180. Ляфарг П., Очерки по истории культуры, М.—Л., 1928.
181. Левин Ю. И., Монтажные приемы поэтической речи.— «Тартуский гос. ун-т. Программа и тезисы докладов в летней школе по вторичным моделирующим системам», Тарту, 1964.
182. Ленин В. И., Полное собрание сочинений, М., Госполитиздат, 1958—1966.
183. Леонардо да Винчи, Книга о живописи, М., Изогиз, 1934.
184. Леонов Л., Слово о Толстом.— «Правда», 1960, 20 ноября.
185. Лесскис Г. А., О зависимости между размером предложения и характером текста.— «Вопросы языковедения», 1963, № 3.
186. Лимантов Ф. С., О гносеологической природе комического образа с точки зрения теории информации.— «Ученые записки Тартуского университета», вып. 124, Труды по философии, 6, 1962.
187. Линдслей, Эмоции. Экспериментальная психология, М., ИЛ, 1960.
188. «Литературное наследство», № 37—38, Л. Н. Толстой, II, М., 1939.
189. Лосев А. Ф., История античной эстетики, М., «Высшая школа», 1963.
190. Лотман Ю. М., Лекции по структуральной поэтике.— «Ученые записки Тартуского университета», вып. 160. Труды по знаковым системам, I, Тарту, 1964.
191. Лотман Ю. М., О разграничении лингвистического и литературоведческого понятия структуры.— «Вопросы языкоznания», 1963, № 3.
192. Лукреций, О природе вещей. М., Изд-во АН СССР, 1958.
193. Луначарский А. В., Вопросы социологии музыки, М., ГАХН, 1927.
194. Луначарский А. В., Классовая борьба в искусстве.— «Статьи о советской литературе», М., Учпедгиз, 1958.
195. Льюс Р. и Райфа Х., Игры и решения, М., ИЛ, 1961.
196. Мандельштам Р. С., Марксистское искусствоведение, М.—Л., 1929.
197. Марков В. И., Фактура, Спб., изд. О-ва «Союз молодежи», 1914.
198. Маркс К. и Энгельс Ф., Об искусстве, М., «Искусство», 1957.
199. Маркс К. и Энгельс Ф., Сочинения, М., Госполитиздат, 1955—1966.
200. «Марксистско-ленинская философия и социология в СССР и европейских социалистических странах».— «Историко-философские очерки», М., «Наука», 1965.
201. Маршак С. Я., Три юбилея.— Сб. «Воспитание словом», М., «Сов. писатель», 1964.
202. «Мастерство русских классиков». Сб. статей, М., Гослитиздат, 1959.

203. Мáца И. Л., Очерки по теоретическому искусствознанию, М., Изд-во Комакадемии, 1930.
204. Мейлах Б. С., Вопросы литературы и эстетики, Л., «Советский писатель», 1958.
205. Мейлах Б., Все в той же позиции.—«Звезда», 1965, № 4.
206. Мейлах Б. С., Ленин и проблемы русской литературы конца XIX — начала XX века, Исследования и очерки, изд. 3, Л., Лениздат, 1956.
207. Мейлах Б., Психология художественного творчества.—«Вопросы литературы», 1960, № 6.
208. Мейлах Б. С., Предмет и границы литературоведения как науки.—Сб. «Методологические проблемы литературоведения», М., «Наука», 1966.
209. Мейлах Б. Содружество наук и тайны творчества.—«Литературная газета», 1962, 11 октября.
210. Мейлах Б. С., Содружество наук — требование времени.—«Вопросы литературы», 1963, 11.
211. Мейлах Б. С., Художественное мышление Пушкина как творческий процесс, М.—Л., Изд-во АН СССР, 1962.
212. Мейлах Б., Человек, наука, судьбы искусства.—«Звезда», 1964, № 7; 1964, № 8.
213. Мейлах Б. С., Еще о «содружестве наук» в изучении творчества.—«Вопросы литературы», 1965, № 7.
214. Мериме П., Статьи о русских писателях, М., Гослитиздат, 1958.
215. «Методологические проблемы науки», М., «Наука», 1964.
216. Миллер Д. и др., Планы и структура поведения, М., «Прогресс», 1965.
217. Миллер С. Д., Речь и язык. Экспериментальная психология, т. II, М., ИЛ, 1965.
218. Минц З. Г., Антонимы в поэтической речи.—«Тартуский гос. ун-т. Программа и тезисы докладов в летней школе по вторичным моделирующим системам», Тарту, 1964.
219. Мусоргский. Борис Годунов. Статьи и материалы, М., Госиздат, 1930.
220. Магуи Г., Бодрствующий мозг, М., «Мир», 1965.
221. Недошивин Г. А., Из истории современной западной социологии искусства.—В кн. «Современное искусствознание за рубежом», М., «Наука», 1964.
222. Неупокоева И. Г., Современное буржуазное литературоведение и реакционная социология.—Сб. «Против буржуазных концепций и ревизионизма в зарубежном литературоведении», М., Гослитиздат, 1959.
223. Нечкина М. Н., Литературное оформление «Капитала» Маркса, М., Партиздан, 1932.
224. Никифорова О. И., Восприятие художественной литературы школьниками, М. Учпедгиз, 1959.
225. Новик И. Б., Кибернетика. Философские и социологические проблемы, М., Госполитиздат, 1963.
226. Оболенский Л. Е., Научные основы красоты и искусства, Спб., 1902.
227. Олдэ Дж., Выявление подкрепляющих систем головного мозга методом самораздражения.—Сб. «Механизмы целого мозга», М., ИЛ, 1963.

228. Олеша Ю., Ни дня без строчки, М., «Советская Россия», 1965.
229. Оппенгеймер Р., Наука и культура.— Ежегодник «Наука и человечество», М., «Знание», 1964.
230. Орбели Л. А., Вопросы высшей нервной деятельности, М.—Л., Изд-во АН СССР, 1949.
231. Орбели Л. А., Избранные труды в 5-ти томах, М.—Л., Изд-во АН СССР, 1961—1964.
232. Орлов Г., Психологические механизмы музыкального восприятия.— Сб. «Вопросы теории и эстетики музыки», вып. 2, Музгиз, 1963.
233. Павлов И. П., Полное собрание трудов, т. 3, М.—Л., Изд-во АН СССР, 1949.
234. Павловские среды в трех томах, т. III, М.—Л., Изд-во АН СССР, 1949.
235. Палиевский П., На границе науки и искусства.— Сб. «Гуманизм и современная литература», М., Изд-во АН СССР, 1963.
236. Палиевский П., О структурализме в литературоведении.— «Знамя», 1963, № 12.
237. Парин В. В., Езда в незнаемое.— «Литературная газета», 1962, 7 августа.
238. Пиркова-Якобсон С., Проблема славянского обрядового фольклора.— «IV Международный съезд славистов. Материалы дискуссии», т. I, М., 1962.
239. Плеханов Г. В., Искусство и литература, М., ГИХЛ, 1948.
240. Плеханов Г. В., Литература и эстетика, т. I, М., Гослитиздат, 1958.
241. Покровский К. В., История работы Л. Н. Толстого над романом «Война и мир», статья в сб. «Война и мир», под ред. В. П. Обнинского и Т. И. Полиера, М., 1912.
242. Полетаев И. В., Сигнал. О некоторых понятиях кибернетики, М., «Сов. радио», 1958.
243. Поливанов Л. И., Русский александрийский стих.— В кн.: Ж. Расин, Гофомия (пер. Л. Поливанова), М., 1892.
244. Полонский В. П., Сознание и творчество, Л., Изд-во писателей в Ленинграде, 1934.
245. Поспелов Г. Н., О природе искусства, М., «Искусство», 1960.
246. Потебня А. А., Из записок по теории словесности, Харьков, 1907.
247. Рабкин Е. Б., Атлас цветов, М., Медгиз, 1956.
248. Радищев А. Н., Полное собрание сочинений, т. 2, Л., Госиздат, 1941.
249. Разумный В. А., Проблемы социалистического реализма (о художественной правде и социальной функции советского искусства), М., «Советский художник», 1963.
250. Ревалд Д., Постимпрессионизм, М.—Л., «Искусство», 1963.
251. Ревзин И. И., О целях структурного изучения художественного творчества.— «Вопросы литературы», 1965, № 6.
252. Ревякин А. И., Проблема типического в художественной литературе, М., Учпедгиз, 1959.

253. Римский-Корсаков Н. А., Практический учебник гармонии, М., Музгиз, 1956.
254. Розенштейн К. К., История зарубежной музыки до середины XVIII века, вып. I, М., Музгиз, 1963.
255. Рубинштейн С. Л., О мышлении и путях его исследования, Изд-во АН СССР, 1958.
256. Рубинштейн С. Л., Принципы и пути развития психологии, М., Изд-во АН СССР, 1959.
257. Рузе М., Роберт Оппенгеймер и атомная бомба, М., Госатомиздат, 1963.
258. Русанов А., Поездка в Ясную Поляну.—«Толстовский сборник», М., 1912.
259. «Русские писатели о литературе», т. I, Л., «Советский писатель», 1939.
260. «Русский вестник», 1865, т. 55.
261. Рюриков Б. С., Марксизм-ленинизм о литературе и искусстве, М., «Советский писатель», 1960.
262. Савич В., О творчестве с точки зрения физиологии.—Сб. «Творчество», Пг., 1923.
263. Сакулин П. Н., Методологические задачи историка литературы.—«Печать и революция», 1926, кн. I.
264. Сакулин П. Н., Социологический метод в литературоведении, М., «Мир», 1925.
265. Салямон Л. С., О возможных физиологических предпосылках эмоционально-эстетической активности человека.—«Симпозиум по комплексному изучению художественного творчества», Л., 1963.
266. Саппак Вл., Телевидение и мы. Четыре беседы, М., «Искусство», 1963.
267. Сафронова Э., О социологическом анализе в литературной критике.—«Ученые записки Вильнюсского ун-та», т. 31, Литература, 2, 1960.
268. Свидерский В. И., О диалектике элементов и структуры в объективном мире и в познании, М., Соцэкгиз, 1962.
269. Семенков Н., Наука не терпит субъективизма.—«Наука и жизнь», 1965, № 4.
270. Сеченов И. М., Избранные произведения, т. I, М., Изд-во АН СССР, 1952.
271. Сидоров А., Уильям Хогарт, М., «Искусство», 1946.
272. Симон К. Р., История иностранной библиографии, М., Изд-во Всесоюзной книжной палаты, 1963.
273. Симонов П. В., Метод К. С. Станиславского и физиология эмоций, М., Изд-во АН СССР, 1963.
274. Симонов П. В., Роль эмоций в приспособительном поведении живых систем.—«Вопросы психологии», 1965, № 4.
275. Симонов П. В., Семантический условный рефлекс (к физиологии образов).—«Журнал высшей нервной деятельности им. Павлова», 1965, № 6.
276. Симонов П. В., Валуева М. Н., Ершов П. М., О некоторых особенностях произвольных и непроизвольных эмоциональных реакций человека.—«Журнал высшей нервной деятельности им. Павлова»,— 1964, т. 14, вып. 2.
- 277 Симонов П. В., Что такое эмоция, М., «Наука», 1966.

278. Симпозиум по комплексному изучению художественного творчества (тезисы и аннотации), Л., 1963.
279. Соколов Е. Н., Восприятие и условный рефлекс, М., изд. МГУ, 1958.
280. «Социология в СССР», т. 1—2, М., изд-во «Мысль», 1965.
281. Спиркин А. Г. Курс марксистской философии, изд. 2, М., «Мысль», 1966.
282. Станиславский К. С., Моя жизнь в искусстве, М.—Л., «Искусство», 1948.
283. Станиславский К. С., Собрание сочинений в 8-ми томах, т. 3, М., «Искусство», 1955.
284. Стравинский И., Хроника моей жизни, Л., Музгиз, 1963.
285. «Строительство коммунизма и общественные науки», М., Изд-во АН СССР, 1962.
286. Структурное и прикладное языкознание. Библиографический указатель, М., «Наука», 1965.
287. Тарасова А., Работа А. М. Горького над рассказом «Тюрьма». — Сб. «Мастерство русских классиков», М., Гослитиздат, 1959.
288. Твардовский А. Т., Статьи и заметки о литературе, изд. 2, М., «Советский писатель», 1963.
289. «Творческий метод», М., «Искусство», 1960.
290. Тимофеев Л. И., Основы теории литературы, М., Учпедгиз, 1963.
291. Тимофеев Л. И., Силлабический стих. — Сб. «Ars poetica», II, М., 1928.
292. Тимофеев Л. И., Сорок лет спустя... (Число и чувство меры в изучении поэтики). — «Вопросы литературы», 1963, № 4.
293. «Л. Н. Толстой о литературе», М., Гослитиздат, 1955.
294. Толстой Л. Н., Подagogические сочинения, М., Учпедгиз, 1953.
295. Толстой Л. Н., Полное собрание сочинений (юбилейное издание), М.—Л., Гослитиздат, 1928—1958.
296. Толстой Л. Н., Собрание сочинений, т. 43, М., ГИХЛ, 1953.
297. Толстой Л. Н., Собрание сочинений в 20-ти томах, т. IV, М., 1961.
298. Томашевский Б. В., О стихе, «Прибой», 1929.
299. Томашевский Б. В., О стихе «Песен западных славян». — «Аполлон», 1916, № 2.
300. Томсон Дж., Предвидимое будущее, М., ИЛ., 1958.
301. Топоров В. Н., О трансформационном методе. — Сб. «Трансформационный метод в структурной лингвистике», М., Изд-во АН СССР, 1964.
302. Трофимов П. С., Эстетика марксизма-ленинизма (Очерки истории и теории), М., «Советский художник», 1964.
303. Труды социологической секции (теории и методологии), М., РАННИИ, тт. I—II, 1927—1928.
304. Тынянов Ю., Проблема стихотворного языка, М., «Советский писатель», 1965.
305. Тьерсо Ж., Празднства и песни Французской революции, Пг., 1918.
306. Успенский Б. А., О семиотике искусства. — «Тезисы до-

- кладов на симпозиуме по структурному изучению знаковых систем», М., Изд-во АН СССР, 1962.
307. Ухтомский А. А., Собрание сочинений, т. I, Л., изд-во ЛГУ, 1950.
308. Фаворский В. А., Время в искусстве.— «Декоративное искусство СССР», 1965, № 2.
309. Фаворский В. А., О композиции.— «Декоративное искусство СССР», 1965, № 7.
310. Фаворский В. А., О композиции.— Журн. «Искусство» 1933, № 1—2.
311. Фадеев А. А., Литература и жизнь. Статьи и речи, М., «Советский писатель», 1939.
312. Федин К., Писатель, искусство, время, М., «Советский писатель», 1957.
313. Федоров-Давыдов А. А., Марксистская история искусства, Иваново-Вознесенск, «Основа», 1925.
314. Филиппев Ю. А., Творчество и кибернетика, М., «Наука», 1964.
315. «Философские вопросы физиологии высшей нервной деятельности и психологии», М., Изд-во АН СССР, 1963.
316. «Философские проблемы кибернетики», М., Соцэкгиз, 1960.
317. Философский словарь, М., Госполитиздат, 1963.
318. Флоренский П. А., У водоразделов мысли, вып. III, М., «Поморье», 1923.
319. Франко И. Я., Избранные сочинения в 5-ти томах, М., Гослитиздат, 1951.
320. Фрейд З., Психология масс и анализ человеческого «я», М., 1925.
321. Фридлендер Г. М., К. Маркс и Ф. Энгельс и вопросы литературы, М., Гослитиздат, 1962.
322. Фриче В. М., О западноевропейском реализме XX века.— «Печать и революция», 1926, кн. VI.
323. Фриче В. М., Социальные основы искусства, М., «Новая Москва», 1923.
324. Фриче В. М., Социология искусства, М.—Л., Госиздат, 1926.
325. Фрумкина Р. М., Статистические методы изучения лексики, М., «Наука», 1964.
326. Харкевич А. А., Некоторые воззрения на механизм творческого процесса.— Сб. «Проблемы передачи информации», вып. 14, М., 1963.
327. Харкевич А. А., О ценности информации.— Сб. «Проблемы кибернетики». Вып. 4, М., 1960.
328. Хогарт В., Анализ красоты, М., «Искусство», 1958.
329. Цвейг С., Великая жизнь (Лев Толстой), Л., «Красная газета», 1928.
330. Чайковский П. И., Музикально-критические статьи, М., Музгиз, 1953.
331. Чернышевский Н. Г., Полное собрание сочинений, т. II, М., Гослитиздат, 1949.
332. Чехов А. П., Собрание сочинений в 12-ти томах, М., изд-во «Правда», 1950.
333. Чехов М. А., Путь актера, Л., «Академия», 1928.
334. «Чехов в воспоминаниях современников», М., Гослитиздат, 1962.

335. Чичерин А., Стиль романов Льва Толстого.— «Русская литература», 1963, № 1.
336. Шаракшинова Н., Бурятский фольклор, Иркутск, 1959.
337. Шенгели Г. А., Трактат о русском стихе, Одесса, Всеукр. гос. изд., 1921; изд. 2, М.—Пг., Госиздат, 1923.
338. Шерригтон Ч. и др., Рефлекторная деятельность спинного мозга, М.—Л., 1932.
339. Шишмарев В. М., Этюды по истории поэтического стиля и форм. Избранные статьи. Французская литература, М.—Л., 1965.
340. Штокмар М. П., Библиография работ по стихосложению, М., Гос. изд-во «Худож. литература», 1934.
341. Штофф В. А., Роль моделей в познании, Л., Изд-во ЛГУ 1963.
342. Штофф В. А., О роли моделей в познании, Изд-во ЛГУ, 1963.
343. Шуман Р., Избранные статьи о музыке, М., Музгиз, 1956.
344. Щербина В. Р., Ленин и вопросы литературы, М., Изд-во АН СССР, 1961.
345. Эйзенштейн С. М., Избранные произведения в 6-ти томах, М., «Искусство», 1964.
346. Эйхенбаум Б. М., Методика стиха, Пг., «Опояз», 1922.
347. Эльсберг Я., О бесспорном и спорном, М., «Сов. писатель», 1959 (глава «Реакционные буржуазные и ревизионистские концепции в литературоведении и их предпосылки в эстетике»).
348. Эткинд Е. Г., Об искусстве быть читателем, Л., «Знание», 1964.
349. Югай Г. А., Проблема целостности организма, М., Соцэкгиз, 1962.
350. Якобсон Р. М., Психология художественного восприятия, М., «Искусство», 1964.
351. Якобсон Р. О., Брюсовская стихология.— Сб. «Научные известия (Наркомпроса)», № 2, М., ГИЗ, 1922.
352. Якобсон Р. О., Новейшая русская поэзия, Прага, 1921.
353. Янакиев М., Некоторые перспективы точного сравнительного изучения стиха в славянских языках.— Сб. «Славянска филология», т. IV, София, 1963.
354. Грбус А. Л., Роль движущий глаз в процессе зрения, М., «Наука», 1965.
355. Ястребцев В. В., Мои воспоминания о Н. А. Римском-Корсакове, Пг., 1917.
356. Abernathy R., Mathematical Linguistics and Poetics.— «Poetics», Warszawa, 1961.
357. Августин К., Traum und Mythos.— «Schriften zur angewandten Seelekenntnis», IV, Wien—Leipzig, 1909.
358. «American Contributions to the V-th International Congress of Slavists. I. Linguistic Contributions», The Hague, 1963.
359. Агнхейм Р., Art and Visual Perception, California U., 1957.
360. Bell R., Art, London, Grey Arrow, 1961.
361. Böckel O., Psychologie der Volksdichtung, Leipzig, 1906.
362. Bodkin M., Archetypical Patterns in Poetry, Oxford University Press, London, 1963.

363. Böllnow O. F., *Die Methode der Geisteswissenschaften*, Meinz, 1950.
364. Brendstäd M., *Prolegomena zu einer Methodik*. B kh.: «Théories et problèmes. Contributions à la méthodologie littéraire» Librairie Munksgaard, Copenhague, 1958.
365. Buchanan S., *Poetry and Mathematics*. The 1929 edition with a new introduction, Philadelphia and New York, 1962.
366. Buowell G. T., *How People Look at Pictures*, Chicago U., 1936.
367. Campbell J., *The Hero with a Thousand Faces*, N. Y., «Meridian Books», 1956.
368. Cassou P., La nostalgie du métier.—«Journal de psychologie», 1951, N 44.
369. Curtius E. R., *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Francke Verlag, Bern, 1948.
370. Dewey J., *Art as Experience*, N.Y., Capricorn, 1958.
371. Doležel L., *O stylu moderní české prózy*, Praha, 1960.
372. Ducasse C., *The Philosophy of Art*, N.Y., Dial., 1929.
373. Dunninger I., *Geschichte der deutschen Philologie. Deutsche Philologie im Aufriss*, 2. Auflage, Bd. I, E. Schmidt Verlag, Berlin, 1957.
374. Eliot T. S., *The Music of Poetry*, Glasgow, Jackson, 1949.
375. Georges W., *Le dessin français de David à Cezanne*, Paris, 1929.
376. Gotshalk D., *Art and Social Order*, Chicago U., 1947.
377. Greene T., *The Arts and Art of Criticism*, Princeton U., 1947.
378. Gunzehäuser R., *Die ästhetische Theorie G. D. Birkhoffs. Versuch einer kritischen Darstellung und Erweiterung im Rahmen eines informationstheoretischen Modells für ästhetische Prozesse*, Quickborn bei Hamburg, 1962.
379. Föny J., *Informationsgehalt von Wort und Laut in der Dichtung*.—«Poetics», Warszawa, 1961.
380. Frank H., *Grundlagenprobleme der Informationsästhetik und erste Anwendungen auf die «mime pure»*, Stuttgart, 1959.
381. Heidegger M., Hölderlins Hymne «Wie wenn am Feiertage...», M. Niemeyer Verlag, Halle s/a (6. r.).
382. Heidegger M., *Erläuterung zu Hölderlins Dichtung*, Frankfurt am Main, 1944, 2. Auflage, 1961.
383. Heidegger M., *Hölderlin und das Wesen der Dichtung*, München, 1937.
384. Heidegger M., *Holzwege*, 3. unveränderte Auflage, V. Klostermann, Frankfurt am Main, 1957.
385. Hoffmann-Krayer E., *Naturgesetz im Volksleben?* — «Hessische Blätter für Volkskunde», 1903, N 2.
386. Jakobson R., *Linguistics and Poetics*.—«Style in Language», N.Y., London, 1960.
387. Jung C. G., *Psychologie und Dichtung*, Zürich, 1930.
388. Jung C. G., *Psychologischen Typen*, Leipzig, Stuttgart, 1925.
389. Jung C. G., *Über die Beziehung der analytischen Psychologie zum dichterischen Kunstwerk*, Zürich, 1922.
390. Jung C. G., *Über die Psychologie des Unbewussten*. 7. Auflage, Zürich, Stuttgart, 1960.
392. Jung C. G., *Von den Wurzeln des Bewusstseins. Studien über den Archetypus*, Zürich, 1954.

393. Jung C. G., Zur Phänomenologie des Geistes im Märchen, Zürich, 1965.
394. Jung C. G., Von den Wurzeln des Bewusstseins, Rascher Verlag, Zürich, 1954.
395. Kozinov V., Současny stav teorie umělecké řeči.—«Česká literaturé», 1963, N 4.
396. Levy J., Teorie informace a literární proces.—«Česká literatura», 1963, N 4.
397. Lévi-Strauss C., L'analyse morphologique des contes russes.—«International Journal of Slavic Linguistics and Poetics», vol. III, 'sGravenhage, 1960.
398. Lévi-Strauss C., The Structural Study of Myth.—«Myth. A Symposium», Bloomington, 1958.
399. Mathematik und Dichtung. Versuche zur Frage einer exakten Literaturwissenschaft, München, 1965.
400. Младенков Ц., Бележки за римовото движение в стиховата реч,—Сб. «Славянска филология», т. IV, София, 1963.
401. Младенов Ц., Един генериращ модел на римовото движение в стиховата реч.—«Език и литература», 1962, № 6.
402. Moles A., L'analyse des structures du message poétique aux différents niveaux de la sensibilité.—«Poetics», Warszawa, 1961.
403. Morris Ch. W., Foundations of the Theory of Signs, Chicago, 1945.
404. Muschg W., Zu Hans Henny Jahns «Medea». В кн.: Worte und Werte. Bruno Markwardt zum 60. Geburtstag. Herausgegeben von G. Erdmann u. a., Berlin, 1961.
405. Muschg W., Tragische Literaturgeschichte, 3. veränderte Auflage, Francke Verlag, Bern, 1957.
406. Pele J., Semantic Functions as Applied to the Analysis of the Concept of Metaphor.—«Poetics», Warszawa, 1961.
407. Plaut P., Prinzipien und Methoden der Kunstspsychologie.—«Handbuch der Biologischen Arbeitsmethoden», Abt. V, Teil CII, Heft 3, Berlin, 1928.
408. Poetyka i matematyka. Praca zbiorowa pod redakcją M. R. Maynowej, Warszawa, 1965.
409. «Poetyka», Warszawa, 1961.
410. Porębski M., Sztuka a informacja.—«Rocznik historii sztuki», t. III, Wrocław, 1962.
411. Rank O., Das Inzestmotiv in Dichtung und Sage, Wien, 1912.
412. Rank O., Der Mythus von der Geburt des Helden.—«Schriften zur angewandten Seelekunde», IV, Wien, Leipzig, 1909.
413. Riclin F., Wunscherfüllung und Symbolik im Märchen.—«Schriften zur angewandten Seelekunde», Wien, Leipzig, 1908.
414. Rosenthaler J., Das ästhetische Idol im Werke Winckelmanniho hlediska, Statni hudební vydávání, Praha, 1962. Verlag, Bern, 1965.
415. Sedlacek K., Sychara A., Hudeba A., Slovo z experimentalniho hlediska. Statni hudební vydávání, Praha, 1962.
416. Shaw B., Pen Portraits and Review, London, 1932.
417. Silberer H., Das Zerstückelungsmotiv in Mythus, Wien, 1914.
418. Sourian E., Time in the Plastic Arts.—«Journal of Aesthetics and Art Criticism», VII, 1948—1949.

419. Städiger E., Ein Briefwechsel mit Martin Heidegger.— В кн.: «Die Kunst der Interpretation», Atlantis Verlag, Zürich, 1955.
420. Štraus T., Umelecké myslenie. K otazke specifickosti uměleckého poznania, Bratislava, 1962.
421. Тарановски К., Руски двodelни ритмови, Београд, 1953.
422. Trzynadłowski J., Information Theory and Literary Genres.— «Zagadnienia Rodzajów Literackich», t. IV, Łódź, 1961.
423. Vivas E., Kriger M., The Problems of Aesthetics. N. Y. Rinehart, 1953.
424. Weelwrite Ph., Poetry, Myth and Reality, London, 1960.
425. Weitz M., Philosophy of Arts, N. Y., Mass., Marward U., 1950, Ch. 3.
426. Woronczak J., Statistischen Methoden in der Verslehre.— «Poetics», Warszawa, 1961.
427. Zinkin N. J., Four Communicative Systems and Four Languages.— «Word», 1962, № 1—2.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие	3
РАЗДЕЛ ПЕРВЫЙ	
<i>Б. Мейлах.</i> Пути комплексного изучения художественного творчества	5
<i>А. Иевцотов.</i> Социология и искусствознание	35
<i>М. Нечкина.</i> Функция художественного образа в историческом процессе	61
<i>Б. Кубланов.</i> Эстетика и психология	99
<i>Б. Рунин.</i> Логика науки и логика искусства	114
<i>Я. Билинкис.</i> О единстве изучения художественного развития и научного прогресса	139
<i>М. Сапаров.</i> Художественное произведение как структура	152
РАЗДЕЛ ВТОРОЙ	
<i>Геннадий Гор.</i> Самонаблюдения писателей как материал психологии творчества	174
<i>Н. Фортунатов.</i> Творческий процесс и читательское восприятие	191
<i>В. Гусев.</i> Психология коллективного творчества	218
<i>Н. Волков.</i> Процесс изобразительного творчества и проблема «обратных связей»	234
<i>Г. Козынцев.</i> Сцена, книга, экран	255
<i>А. Пунин.</i> Архитектурный образ и тектоника (о «содружестве форм и формул» в архитектуре)	270
РАЗДЕЛ ТРЕТИЙ	
<i>Л. Саламон.</i> О физиологии эмоционально-эстетических процессов	
РАЗДЕЛ ЧЕТВЕРТЫЙ	
<i>Б. Егоров.</i> Литературоведение и математические методы	285
<i>Н. Воробьев.</i> Художественное моделирование, конфликты и теория игр	348
<i>Г. Васюточкин.</i> О мышлении художественном и математическом	373
<i>В. Холшевников.</i> Стиховедение и математика	384
<i>А. Колмогоров, А. Прохоров.</i> К основам русской классической метрики	397
<i>Цитированные источники</i>	433

**СОДРУЖЕСТВО НАУК И ТАЙНЫ
ТВОРЧЕСТВА**

Сборник статей

Редактор В. Аронов. Художник Н. Крылов. Художественный редактор Э. Ринчино. Технический редактор Л. Можаева. Корректор Б. Северина

А08488. Сдано в набор 12/II 1968 г. Подписано к печати 5/IX 1968 г. Формат бумаги 84×108¹/₃₂. Бумага типографская № 1. Усл. печ. л. 23,73 Уч.-изд. л. 25,879. Тираж 8000 экз. Изд. № 17433.

Издательство «Искусство», Москва, К-51,
Цветной бульвар, 25. Заказ № 53.
Цена 1 р. 81 к.

Московская типография № 20 Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров СССР. Москва, 1-й Рижский пер., 2.