

Министерство образования Республики Беларусь

Учреждение образования  
«Полоцкий государственный университет»



З. Г. Рудёнок

# ПСИХОЛОГИЯ ДИЗАЙН-ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Методические указания  
к практическим занятиям  
для студентов специальности 1-19 01 01

*Текстовое электронное издание*

Новополоцк  
Полоцкий государственный университет  
2020

Об издании – 1, 2, 3

УДК 159.9(075.8)

Кафедра технологии и методики преподавания

РЕЦЕНЗЕНТ:

д-р психол. наук, доц. И. Н. АНДРЕЕВА;

канд. пед. наук, нач. отдела развития университетского образования

Центра проблем развития образования ГУУ и НМР БГУ Е. Ф. КАРПИЕВИЧ

© Рудёнок З. Г., 2020

© Полоцкий государственный университет, 2020

Для создания текстового электронного издания «Психология дизайн-деятельности» использованы текстовый процессор Microsoft Word и программа Adobe Acrobat XI Pro для создания и просмотра электронных публикаций в формате PDF.

Редактор *Т. А. Дарьянова*

---

Подписано к использованию 23.06.2020.  
Объем издания 3,27 Мб. Заказ 361.

---

Издатель и полиграфическое исполнение:  
учреждение образования «Полоцкий государственный университет».

Свидетельство о государственной регистрации  
издателя, изготовителя, распространителя печатных изданий  
№ 1/305 от 22.04.2014.

ЛП № 02330/278 от 08.05.2014.

211440, ул. Блохина, 29,  
г. Новополоцк,  
Тел. 8 (0214) 59-95-41, 59-95-44  
<http://www.psu.by>

## Содержание

Введение .....	5
Тема 1	
<b>Введение в психологию дизайн-деятельности .....</b>	<b>7</b>
Тема 2	
<b>Дизайн-деятельность в художественном творчестве .....</b>	<b>7</b>
Тема 3	
<b>Личность и творчество. Индивидуальные различия в творческих способностях .....</b>	<b>23</b>
Тема 4	
<b>Закономерности и свойства восприятия .....</b>	<b>48</b>
Тема 5	
<b>Восприятие света и цвета .....</b>	<b>53</b>
Тема 6	
<b>Проектирование предметно-пространственной среды. Психологический подход .....</b>	<b>63</b>
Тема 7	
<b>Восприятие человека человеком .....</b>	<b>82</b>
Тема 8	
<b>Дизайн-деятельность и психологическое влияние .....</b>	<b>82</b>
Тема 9	
<b>Психологический подход в дизайнерском проектировании средств массовой коммуникации .....</b>	<b>98</b>
Литература .....	102

## Введение

Методические указания являются пособием, предназначенным для закрепления и систематизации знаний студентов. Преподаватели могут использовать методические указания для организации учебного процесса на семинарских занятиях и самостоятельной работы студентов по усвоению курса.

В настоящее время дизайн обрел важное общественное значение, который вместе с архитектурой призван решать задачи в такой существенной для человека сфере, как предметно-пространственная среда. Дизайн проявил себя в различных сферах экономики и культуры в виде уникального средства комплексного решения и гармонии предметно-пространственной среды и промышленного искусства.

Основная цель курса – получение студентами знаний о психологических закономерностях протекания процесса творческой деятельности дизайнера, психологических характеристиках потребителя дизайн-деятельности и методах психологического воздействия на его поведение.

Задачи изучения дисциплины

- показать роль и значение психологических знаний и умений в профессиональной деятельности дизайнера, познакомить с основными понятиями психологии дизайн-деятельности;
- дать представление о закономерностях формирования, развития и функционирования образа действительности, а также о принципах и закономерностях и свойствах чувственного отражения человеком материальной действительности;
- дать представление и выработать навыки психологического анализа творческого процесса, изучить методы и приемы активизации творческой деятельности;
- дать представление о психологических закономерностях протекания процесса творческой деятельности дизайнера, психологических характеристиках потребителя дизайн-деятельности и методах психологического воздействия на его поведение.

Данное методическое пособие включает в себя темы для обсуждения, задания для формирования практических навыков, задания для самостоятельной работы студентов, тестовые вопросы для контроля знаний, список литературы.

Усвоение данной учебной дисциплины должно способствовать формированию профессиональной мотивации, ориентации на постоянное самообразование в сфере своей деятельности.

Семинарские занятия представляют собой обсуждение под руководством преподавателя учебного материала, изученного студентами самостоятельно. В процессе семинарских занятий обобщаются, систематизируются и углубляются знания, полученные студентами на лекциях, в процессе работы с учебной и научной литературой. Кроме того, с помощью семинаров контролируется индивидуальная успеваемость студентов. При подготовке к семинарским занятиям необходимо проработать содержание соответствующей лекции, изучить рекомендуемую литературу, в случае необходимости – подготовить краткие конспекты, тезисы, схемы, словари, которые могут помочь глубже разобраться в обсуждаемой тематике, логично построить выступление.

## Тема 1 ВВЕДЕНИЕ В ПСИХОЛОГИЮ ДИЗАЙНЕРСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

### Темы для обсуждения

1. Предмет, цели и задачи психологии дизайнерской деятельности.
2. Психологические проблемы искусства.

### Практическое задание

Раскрыть содержание основных понятий дисциплины «Психология дизайн-деятельности». При выполнении задания использовать психологические словари и другую психологическую справочную литературу.

*Основные понятия дисциплины:* деятельность (дизайн-деятельность), среда (предметно-пространственная среда), творчество, креативность, искусство, культура, образ, мышление, восприятие, коммуникация, социальная перцепция, конфликт и др.

## Тема 2 ДИЗАЙН-ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТВОРЧЕСТВЕ

### Темы для обсуждения

1. Дизайн-деятельность и творчество.
2. Творчество как процесс.
3. Уровни творчества.
4. Творчество как продукт.
5. Структура творческой деятельности.
6. Критерии оценки творческих проявлений.

### Практическое задание

Реферирование работы Л.С. Выготского «Психология искусства» (М. : Лабиринт, 1998. – 352 с.).

**Бессознательное в психологии искусства. Психоанализ искусства. Непонимание социальной психологии искусства. Критика пансексуализма и инфантильности. Роль сознательных моментов в искусстве. Практическое применение психоаналитического метода**

Уже рассмотренные нами прежде две психологические теории искусства показали с достаточной ясностью, что до тех пор, пока мы будем ограничиваться анализом процессов, происходящих в сознании, мы едва ли

найдем ответ на самые основные вопросы психологии искусства. Ни у поэта, ни у читателя не сумеем мы узнать, в чем заключается сущность того переживания, которое связывает их с искусством, и, как легко заметить, самая существенная сторона искусства в том и заключается, что и процессы его создания, и процессы пользования им оказываются как будто непонятными, необъяснимыми и скрытыми от сознания тех, кому приходится иметь с ними дело.

Мы никогда не сумеем сказать точно, почему именно понравилось нам то или другое произведение; словами почти нельзя выразить скольконибудь существенных и важных сторон этого переживания, и, как отмечал еще Платон (в диалоге «Ион»), сами поэты меньше всего знают, каким способом они творят.

Не надо особой психологической проницательности для того, чтобы заметить, что ближайшие причины художественного эффекта скрыты в бессознательном и что, только проникнув в эту область, мы сумеем подойти вплотную к вопросам искусства. С анализом бессознательного в искусстве произошло то же самое, что вообще с введением этого понятия в психологию. Психологи склонны были утверждать, что бессознательное, по самому смыслу этого слова, есть нечто находящееся вне нашего сознания, то есть скрытое от нас, неизвестное нам, и, следовательно, по самой природе своей оно есть нечто непознаваемое. Как только мы познаем бессознательное, оно сейчас же перестанет быть бессознательным, и мы опять имеем дело с фактами нашей обычной психики.

Мы уже указывали, что такая точка зрения ошибочна и что практика блестяще опровергла эти доводы, показав, что наука изучает не только непосредственно данное и сознаваемое, но и целый ряд таких явлений и фактов, которые могут быть изучены косвенно, посредством следов, анализа, воссоздания и при помощи материала, который не только совершенно отличен от изучаемого предмета, но часто заведомо является ложным и неверным сам по себе. Так же точно и бессознательное делается предметом изучения психолога не само по себе, но косвенным путем, путем анализа тех следов, которые оно оставляет в нашей психике. Ведь бессознательное не отделено от сознания какой-то непроходимой стеной. Процессы, начинающиеся в нем, имеют часто свое продолжение в сознании, и, наоборот, многое сознательное вытесняется нами в подсознательную сферу. Существует постоянная, ни на минуту не прекращающаяся, живая динамическая связь между обеими сферами нашего сознания. Бессознательное влияет на наши поступки, обнаруживается в нашем поведении, и по этим следам и проявлениям мы научаемся распознавать бессознательное и законы, управляющие им.



Вместе с этой точкой зрения отпадают прежние приемы толкования психики писателя и читателя, и за основу приходится брать только объективные и достоверные факты, анализируя которые можно получить некоторое знание о бессознательных процессах. Само собой разумеется, что такими объективными фактами, в которых бессознательное проявляется всего ярче, являются сами произведения искусства и они-то и делаются исходной точкой для анализа бессознательного.

Всякое сознательное и разумное толкование, которое дает художник или читатель тому или иному произведению, следует рассматривать при этом как позднейшую рационализацию, то есть как некоторый самообман, как некоторое оправдание перед собственным разумом, как объяснение, придуманное постфактум.

Таким образом, вся история толкований и критики как история того явного смысла, который читатель последовательно вносил в какое-нибудь художественное произведение, есть не что иное, как история рационализации, которая всякий раз менялась по-своему, и те системы искусства, которые сумели объяснить, почему менялось понимание художественного произведения от эпохи к эпохе, в сущности, очень мало внесли в психологию искусства как таковую, потому что им удалось объяснить, почему менялась рационализация художественных переживаний, но как менялись самые переживания – этого такие системы открыть не в силах.

Совершенно правильно говорят Ранк и Сакс, что основные эстетические вопросы остаются неразрешимыми, «пока мы при нашем анализе ограничиваемся только процессами, разыгрывающимися в сфере нашего сознания... Наслаждение художественным творчеством достигает своего кульминационного пункта, когда мы почти задыхаемся от напряжения, когда волосы встают дыбом от страха, когда непроизвольно льются слезы сострадания и сочувствия. Все это ощущения, которых мы избегаем в жизни и странным образом ищем в искусстве. Действие этих аффектов, очевидно, совсем иное, когда они исходят из произведений искусства, и это эстетическое изменение действия аффекта от мучительного к приносящему наслаждение является проблемой, решение которой может быть дано только при помощи анализа бессознательной душевной жизни».

Психоанализ и является такой психологической системой, которая предметом своего изучения избрала бессознательную жизнь и ее проявления. Совершенно понятно, что для психоанализа было особенно соблазнительно попробовать применить свой метод к толкованию вопросов искусства. До сих пор психоанализ имел дело с двумя главными фактами проявления бессознательного – сновидением и неврозом. И первую, и вторую

форму он понимал и толковал как известный компромисс или конфликт между бессознательным и сознательным. Естественно было попытаться взглянуть и на искусство в свете этих двух основных форм проявления бессознательного. Психологи с этого и начали, утверждая, что искусство занимает среднее место между сновидением и неврозом и что в основе его лежит конфликт, который уже «перезрел для сновидения, но еще не сделался патогенным». В нем так же, как и в этих двух формах, проявляется бессознательное, но только несколько иным способом, хотя оно совершенно той же природы. «Таким образом, художник в психологическом отношении стоит между сновидцем и невротиком; психологический процесс в них по существу одинаков, он только различен по степени...». Легче всего представить себе психоаналитическое объяснение искусства, если последовательно проследить объяснение творчества поэта и восприятие читателя при помощи этой теории. Фрейд указывает на две формы проявления бессознательного и изменения действительности, которые подходят к искусству ближе, чем сон и невроз, и называет детскую игру и фантазии наяву. «Несправедливо думать, – говорит он, – что ребенок смотрит на созданный им мир несерьезно; наоборот, он относится к игре очень серьезно, вносит в нее много одушевления. Противоположение игре не серьезность, но – действительность. Ребенок прекрасно отличает, несмотря на все увлечения, созданный им мир от действительного и охотно ищет опоры для воображаемых объектов и отношений в осязаемых и видимых предметах действительной жизни... Поэт делает то же, что и играющее дитя, он создает мир, к которому относится очень серьезно, то есть вносит много увлечения, в то же время резко отделяя его от действительности». Когда ребенок перестает играть, он не может, однако, отказаться от того наслаждения, которое ему прежде доставляла игра. Он не может найти в действительности источник для этого удовольствия, и тогда игру ему начинают заменять сны наяву или те фантазии, которым предается большинство людей в мечтах, воображая осуществление своих часто любимых эротических или каких-либо иных влечений. «...Вместо игры он теперь фантазирует. Он строит воздушные замки, творит то, что называют «снами наяву». Уже фантазирование наяву обладает двумя существенными моментами, которые отличают его от игры и приближают к искусству. Эти два момента следующие: во-первых, в фантазиях могут проявляться в качестве их основного материала и мучительные переживания, которые тем не менее доставляют удовольствие, случай как будто напоминает изменение аффекта в искусстве. Ранк говорит, что в них даются «ситуации, которые в действительности были бы чрезвычайно мучительны; они рисуются фантазией, тем не менее с тем же наслаждением.

Наиболее частый тип таких фантазий – собственная смерть, затем другие страдания и несчастья. Бедность, болезнь, тюрьма и позор представлены далеко не редко; не менее редко в таких снах выполнение позорного преступления и его обнаружение».

Правда, Фрейд в анализе детской игры показал, что и в играх ребенок претворяет часто мучительные переживания, например, когда он играет в доктора, причиняющего ему боль, и повторяет те же самые операции в игре, которые в жизни причиняли ему только слезы и горе.

Однако в снах наяву мы имеем те же явления в неизмеримо более яркой и резкой форме, чем в детской игре.

Другое существенное отличие от игры Фрейд замечает в том, что ребенок никогда не стыдится своей игры и не скрывает своих игр от взрослых, «а взрослый стыдится своих фантазий и прячет их от других, он скрывает их, как свои сокровеннейшие тайны, и охотнее признается в своих проступках, чем откроет свои фантазии. Возможно, что он вследствие этого считает себя единственным человеком, который имеет подобные фантазии, и не имеет представления о широком распространении подобного же творчества среди других».

Наконец, третье и самое существенное для понимания искусства в этих фантазиях заключается в том источнике, из которого они берутся. Нужно сказать, что фантазирует отнюдь не счастливый, а только неудовлетворенный. Неудовлетворенные желания – побудительные стимулы фантазии. Каждая фантазия – это осуществление желания, корректив к неудовлетворяющей действительности. Поэтому Фрейд полагает, что в основе поэтического творчества, так же как в основе сна и фантазий, лежат неудовлетворенные желания, часто такие, «которых мы стыдимся, которые мы должны скрывать от самих себя и которые поэтому вытесняются в область бессознательного».

Механизм действия искусства в этом отношении совершенно напоминает механизм действия фантазии. Так, фантазия возбуждается обычно сильным, настоящим переживанием, которое «будит в писателе старые воспоминания, большей частью относящиеся к детскому переживанию, исходному пункту желания, которое находит осуществление в произведении... Творчество, как «сон наяву», является продолжением и заменой старой детской игры». Таким образом, художественное произведение для самого поэта является прямым средством удовлетворить неудовлетворенные и неосуществленные желания, которые в действительной жизни не получили осуществления. Как это совершается, можно понять при помощи теории аффектов, развитой в психоанализе. С точки зрения этой теории аффекты «могут

остаться бессознательными, в известных случаях должны остаться бессознательными, причем отнюдь не теряется действие этих аффектов, неизменно входящее в сознание. Попадающее таким путем в сознание наслаждение или же чувство ему обратное скрепляется с другими аффектами или же с относящимися к ним представлениями... Между обоими должна существовать тесная ассоциативная связь, и по пути, проложенному этой ассоциацией, перемещается наслаждение и соединенная с этим энергия. Если эта теория правильна, то должно быть возможно и ее применение на нашей проблеме. Вопрос разрешался бы приблизительно так: художественное произведение вызывает наряду с сознательными аффектами также и бессознательные, гораздо большей интенсивности и часто противоположно окрашенные. Представления, с помощью которых это совершается, должны быть так избраны, чтобы у них наряду с сознательными ассоциациями были бы достаточные ассоциации с типичными бессознательными комплексами аффектов. Способность выполнить эту сложную задачу художественное произведение приобретает в силу того, что при своем возникновении оно играло в душевной жизни художника ту же роль, что для слушателя при репродукции, то есть давало возможность отвода и фантастического удовлетворения общих им бессознательных желаний».

На этом основании целый ряд исследователей развивает теорию поэтического творчества, в которой сопоставляет художника с невротиком, хотя вслед за Штеккелем называет смехотворным построение Ломброзо и проводимое им сближение между гением и сумасшедшим. Для этих авторов поэт совершенно нормален. Он невротик и «осуществляет психоанализ на своих поэтических образах. Он чужие образы трактует как зеркало своей души. Он предоставляет своим диким наклонностям вести довлеющую жизнь в построенных образах фантазии». Вслед за Гейне они склонны думать, что поэзия есть болезнь человека, спор идет только о том, к какому типу душевной болезни следует приравнять поэта. В то время как Ковач приравнивает поэта к параноику, который склонен проецировать свое «я» вовне, а читателя уподобляет истерику, который склонен субъективировать чужие переживания, Ранк склонен в самом художнике видеть не параноика, а истерика. Во всяком случае, все согласны с тем, что поэт в творчестве высвобождает свои бессознательные влечения при помощи механизма переноса или замещения, соединяя прежние аффекты с новыми представлениями. Поэтому, как говорит один из героев Шекспира, поэт выплакивает собственные грехи в других людях, и знаменитый вопрос Гамлета: что ему Гекуба или он ей, что он так плачет о ней, – Ранк разъясняет в том смысле, что с представлением Гекубы у актера соединяются вытесненные им массы

аффекта, и в слезах, оплакивающих как будто несчастье Гекубы, актер на самом деле изживает свое собственное горе. Мы знаем знаменитое признание Гоголя, который утверждал, что он избавлялся от собственных недостатков и дурных влечений, наделяя ими героев и отщепляя таким образом в своих комических персонажах собственные пороки. Такие же признания засвидетельствованы целым рядом других художников, и Ранк отмечает, отчасти совершенно справедливо, что, «если Шекспир видел до основания душу мудреца и глупца, святого и преступника, он не только бессознательно был всем этим – таков, быть может, всякий, – но он обладал еще отсутствующим у всех нас остальных дарованием видеть свое собственное бессознательное и из своей фантазии создавать, по-видимому, самостоятельные образы».

Совершенно серьезно психоаналитики утверждают, как говорит Мюллер-Фрейнфельс, что Шекспир и Достоевский потому не сделались преступниками, что изображали убийц в своих произведениях и таким образом изживали свои преступные наклонности. При этом искусство оказывается чем-то вроде терапевтического лечения для художника и для зрителя – средством уладить конфликт с бессознательным, не впадая в невроз. Но так как психоаналитики склонны все влечения сводить к одному и Ранк даже берет эпиграфом к своему исследованию слова поэта Геббеля: «Удивительно, до какой степени можно свести все человеческие влечения к одному», у них по необходимости вся поэзия сводится к сексуальным переживаниям, как лежащим в основе всякого поэтического творчества и восприятия; именно сексуальные влечения, по учению психоанализа, составляли основной резервуар бессознательного, и тот перевод фондов психической энергии, который совершается в искусстве, есть по преимуществу сублимация половой энергии, то есть отклонение ее от непосредственно сексуальных целей и превращение в творчество. В основе искусства лежат всегда бессознательные и вытесненные, то есть несогласующиеся с нашими моральными, культурными и т.п. требованиями, влечения и желания. Именно потому запретные желания при помощи искусства достигают своего удовлетворения в наслаждении художественной формой.

Но именно при определении художественной формы сказывается самая слабая сторона рассматриваемой нами теории — как она понимает форму. На этот вопрос психоаналитики никак не дают исчерпывающего ответа, а те попытки решения, которые они делают, явно указывают на недостаточность их отправных принципов. Подобно тому как во сне пробуждаются такие желания, которых мы стыдимся, так же, говорят они, и в искусстве находят свое выражение только такие желания, которые не могут быть

удовлетворены прямым путем. Отсюда понятно, что искусство всегда имеет дело с преступным, стыдным, отвергаемым. И подобно тому как во сне подавленные желания проявляются в сильно искаженном виде, так же точно в художественном произведении они проявляются замаскированные формой.

«После того как научным изысканиям, – говорит Фрейд, – удалось установить искажение снов, нетрудно увидеть, что сны представляют такое же осуществление желаний, как и «сны наяву», всем нам хорошо знакомые фантазии». Так же точно и художник, для того чтобы дать удовлетворение своим вытесненным желаниям, должен облечь их в художественную форму, которая с точки зрения психоанализа имеет два основных значения.

Во-первых, эта форма должна давать неглубокое и поверхностное, как бы самодовлеющее удовольствие чисто чувственного порядка и служить приманкой, обещанной премией или, правильнее сказать, предварительным наслаждением, заманивающим читателей в трудное и тяжелое дело отреагирования бессознательного.

Другое ее назначение состоит в том, чтобы создать искусственную маскировку, компромисс, позволяющий и обнаружиться запретным желаниям и тем не менее обмануть вытесняющую цензуру сознания.

С этой точки зрения форма исполняет ту же самую функцию, что искажение в сновидениях. Ранк прямо говорит, что эстетическое удовольствие равно у художника, как и воспринимающего, есть только *Vorlust*, которое скрывает истинный источник удовольствия, чем обеспечивает и усиливает его основной эффект. Форма как бы заманивает читателя и зрителя и обманывает его, так как он полагает, что все дело в ней, и обманутый этой формой читатель получает возможность изжить свои вытесненные влечения.

Таким образом, психоаналитики различают два момента удовольствия в художественном произведении: один момент – предварительного наслаждения и другой – настоящего. К этому предварительному наслаждению аналитики и сводят роль художественной формы. Следует внимательно разобраться в том, насколько исчерпывающе и согласно с фактами эта теория трактует психологию художественной формы. Сам Фрейд спрашивает: «Как это удастся писателю? – это его сокровеннейшая тайна; в технике преодоления того, что нас отталкивает... лежит истинная *poetica*. Мы можем предположить двух родов средства: писатель смягчает характер эгоистических «снов наяву» изменениями и затушевываниями и подкупает нас чисто формальными, то есть эстетическими, наслаждениями, которые он дает при изображении своих фантазий... Я того мнения, что всякое эстетическое наслаждение, данное нам писателем, носит характер этого «преддверия

наслаждения» и что настоящее наслаждение от поэтического произведения объясняется освобождением от напряжения душевных сил».

Таким образом, и Фрейд спотыкается на том же самом месте о пресловутое художественное наслаждение, и как он разъясняет в своих последних работах, «хотя искусство, как трагедия, возбуждает в нас целый ряд мучительных переживаний, тем не менее конечное его действие подчинено принципу удовольствия так же точно, как и детская игра».

Однако при анализе этого удовольствия теория впадает в невероятный эклектизм. Помимо двух уже указанных нами источников удовольствия многие авторы называют еще целый ряд других. Так, Ранк и Сакс указывают на экономию аффекта, которому художник не дает моментально бесполезно разгореться, но заставляет медленно и закономерно повышаться. И эта экономия аффекта оказывается источником наслаждения. Другим источником оказывается экономия мысли, которая, сберегая энергию при восприятии художественного произведения, опять-таки источает удовольствие. И, наконец, чисто формальный источник чувственного удовольствия эти авторы видят в рифме, в ритме, в игре словами, которую сводят к детской радости. Но и это удовольствие, оказывается, опять дробится на целый ряд отдельных форм: так, например, удовольствие от ритма объясняется и тем, что ритм издавна служит средством для облегчения работы, и тем, что важнейшие формы сексуального действия и сам половой акт ритмичны и что «таким путем определенная деятельность при помощи ритма приобретает известное сходство с сексуальными процессами, сексуализируется».

Все эти источники переплетаются в самой пестрой и ничем не обоснованной связи и в целом оказываются совершенно бессильными объяснить значение и действие художественной формы. Она объясняется только как фасад, за которым скрыто действительное наслаждение, а действие этого наслаждения основывается в конечном счете скорее на содержании произведения, чем на его форме. «Неоспоримой истиной считается, что вопрос: «Получит ли Ганс свою Грету?» – является главной темой поэзии, бесконечно повторяющейся в бесконечных вариантах и никогда не утомляющей ни поэта, ни его публики», и различие между отдельными родами искусства в конечном счете сводится психоанализом к различию форм детской сексуальности. Так, изобразительное искусство объясняется и понимается при этом как сублимирование инстинкта сексуального разглядывания, а пейзаж возникает из вытеснения этого желания. Из психоаналитических работ мы знаем, что «...у художников стремление к изображению человеческого тела заменяет интерес к материнскому телу и что интенсивное вытеснение этого

желания инцестуозного переносит интерес художника с человеческого тела на природу. У писателя, не интересующегося природой и ее красотами, мы находим сильное вытеснение страсти к разглядыванию».

Другие роды и виды искусства объясняются приблизительно так же, совершенно аналогично с другими формами детской сексуальности, причем общей основой всякого искусства является детское сексуальное желание, известное под именем комплекса Эдипа, который является «психологическим базисом искусства. Особенное значение в этом отношении имеет комплекс Эдипа, из сублимированной инстинктивной силы которого почерпнуты образцовые произведения всех времен и народов».

Сексуальное лежит в основе искусства и определяет собой и судьбу художника, и характер его творчества. Совершенно непонятным при этом истолковании делается действие художественной формы; она остается каким-то придатком, несущественным и не очень важным, без которого, в сущности говоря, можно было бы и обойтись. Наслаждение составляет только одновременное соединение двух противоположных сознаний: мы видим и переживаем трагедию, но сейчас же соображаем, что это происходит не в самом деле, что это только кажется. И в таком переходе от одного сознания к другому и заключается основной источник наслаждения. Спрашивается, почему всякий другой, не художественный рассказ не может исполнить той же самой роли? Ведь и судебная хроника, и уголовный роман, и просто сплетня, и длинные порнографические разговоры служат постоянно таким отводом для неудовлетворенных и неисполненных желаний. Недаром Фрейд, когда говорит о сходстве романов с фантазиями, должен взять за образец откровенно плохие романы, сочинители которых угождают массовому и довольно невзыскательному вкусу, давая пищу не столько для эстетических эмоций, сколько для открытого изживания скрытых стремлений.

И становится совершенно непонятным, почему «поэзия пускает в ход... всевозможные ласки, изменение мотивов, превращение в противоположность, ослабление связи, раздробление одного образа в многие, удвоение процессов, опозитизирование материала, в особенности же символы».

Гораздо естественнее и проще было бы обойтись без всей этой сложной деятельности формы и в откровенном и простом виде отвлечь и изжить соответствующее желание. При таком понимании чрезвычайно снижается социальная роль искусства, и оно начинает казаться нам только каким-то противоядием, которое имеет своей задачей спасти человечество от пороков, но не имеет никаких положительных задач для нашей психики.



Ранк указывает, что художники «принадлежат к вождям человечества в борьбе за усмирение и облагораживание враждебных культуре инстинктов», что они «освобождают людей от вреда, оставляя им в то же время наслаждение». Ранк совершенно прямо заявляет: «Надо прямо сказать, что по крайней мере в нашей культуре искусство в целом слишком переоценивается». Актер – это только врач, и искусство только спасает от болезни. Но гораздо существеннее то непонимание социальной психологии искусства, которое обнаруживается при таком подходе. Действие художественного произведения и поэтического творчества выводится всецело и без остатка из самых древних инстинктов, остающихся неизменными на всем протяжении культуры, и действие искусства ограничивается всецело узкой сферой индивидуального сознания. Нечего и говорить, что это роковым образом противоречит всем самым простейшим фактам действительного положения искусства и его действительной роли. Достаточно указать на то, что и самые вопросы вытеснения – что именно вытесняется, как вытесняется – обуславливаются всякий раз той социальной обстановкой, в которой приходится жить и поэту и читателю. И поэтому, если взглянуть на искусство с точки зрения психоанализа, сделается совершенно непонятным историческое развитие искусства, изменение его социальных функций, потому что с этой точки зрения искусство всегда и постоянно, от своего начала и до наших дней, служило выражением самых древних и консервативных инстинктов. Если искусство отличается чем-либо от сна и от невроза, то прежде всего тем, что его продукты социальны в отличие от сновидений и от симптомов болезни, и это совершенно верно отмечает Ранк. Но он оказывается совершенно бессильным сделать какие-либо выводы из этого факта и оценить его по достоинству, указать и объяснить, что именно делает искусство социально ценным и каким образом через эту социальную ценность искусства социальное получает власть над нашим бессознательным. Поэт просто оказывается истериком, который как бы вбирает в себя переживания множества совершенно посторонних людей, и оказывается совершенно неспособным выйти из узкого круга, который создан его собственной инфантильностью. Почему все действующие лица в драме непременно должны рассматриваться как воплощение отдельных психологических черт самого художника? Если это понятно для невроза и для сна, то это делается совершенно непонятным для такого социального симптома бессознательного, каким является искусство. Психоаналитики сами не могут справиться с тем огромным выводом, который получился из их построения. То, что они нашли, в сущности, имеет только один смысл, чрезвычайно важный для социальной психологии. Они утверждают, что искусство по своему существу есть превращение нашего бессознательного в некие социальные формы,

то есть имеющие какой-то общественный смысл и назначение формы поведения. Но описать и объяснить эти формы в плане социальной психологии психоаналитики отказались. И чрезвычайно легко показать, почему это случилось именно так: два основных греха заключает в себе психоаналитическая теория с точки зрения социальной психологии.

Первым является ее желание свести во что бы то ни стало все решительно проявления человеческой психики к одному сексуальному влечению. Этот пансексуализм кажется совершенно необоснованным в особенности тогда, когда он применяется к искусству. Может быть, это было бы и верно для человека, рассматриваемого вне общества, когда он замкнут в узком круге своих собственных инстинктов. Но как можно согласиться с тем, что у общественного человека, участвующего в очень сложных формах социальной деятельности, не могут возникать и существовать всевозможного рода другие влечения и стремления, которые не менее, чем сексуальные, могут определять его поведение и даже господствовать над ним? Чрезмерное преувеличение роли полового чувства кажется особенно очевидным, как только мы от масштаба индивидуальной психологии переходим к психологии социальной. Но даже для личной психики кажутся чрезмерной натяжкой те допущения, которые делает психоанализ. «По утверждению некоторых психоаналитиков, там, где художник рисует прекрасный портрет своей матери или в поэтическом образе воплощает любовь к матери, скрыто исполненное страха инцестуозное желание (комплекс Эдипа). Когда скульптор создает фигуры мальчиков или поэт воспекает горячую юношескую дружбу, психоаналитик сейчас же готов усмотреть в этом гомосексуализм в самых крайних формах... При чтении таких аналитиков создается впечатление, будто вся душевная жизнь состоит только из дочеловеческих страшных влечений, как будто все представления, волевые движения, сознание только мертвые куклы, которые тянут за ниточки ужасные инстинкты».

И в самом деле, психоаналитики, указывая на чрезмерно важную роль бессознательного, сводят совершенно на нет всякое сознание, которое, по выражению Маркса, составляет единственное отличие человека от животного: «Человек отличается от барана лишь тем, что сознание заменяет ему инстинкт, или же – что его инстинкт осознан». Если прежние психологи чрезмерно преувеличивали роль сознания, утверждая его всемогущество, то психоаналитики перегибают палку в другой конец, сводя роль сознания к нулю и утверждая за ним только способность служить слепым орудием в руках бессознательного. Между тем элементарнейшие исследования показывают, что и в сознании могут происходить совершенно такие же

процессы. Так, экспериментальные исследования Лазурского о влиянии различного чтения на ход ассоциаций показали, что «уже тотчас после прочтения рассуждения наступает в уме распадение прочитанного отрывка, комбинации различных его частей с находившимся ранее в уме запасом мыслей, понятий и представлений». Здесь мы имеем совершенно аналогичный процесс распада и ассоциативного комбинирования прочитанного с прежним душевным запасом. Неучет сознательных моментов в переживании искусства стирает совершенно грань между искусством как осмысленной социальной деятельностью и бессмысленным образованием болезненных симптомов у невротиков или беспорядочным нагромождением образов во сне.

Легче и проще всего обнаружить все эти коренные недостатки рассматриваемой теории на тех практических применениях психоаналитического метода, которые сделаны исследователями в иностранной и русской литературе. Здесь сейчас же открывается необычайная бедность этого метода и его полная несостоятельность с точки зрения социальной психологии. В исследовании о Леонардо да Винчи Фрейд пытается вывести всю его судьбу и все его творчество из его основных детских переживаний, относящихся к самым ранним годам его жизни. Он говорит, что ему хотелось показать, «каким образом художественная деятельность проистекает из первоначальных душевных влечений». И когда он заканчивает это исследование, он говорит, что боится услышать приговор, что он просто написал психологический роман, и сам должен сознаться, что он не переоценивает достоверности своих выводов. Для читателя достоверность эта положительно приближается к нулю, поскольку от начала и до самого конца ему приходится иметь дело с догадками, с толкованиями, с сопоставлениями фактов творчества и фактов биографии, между которыми прямой связи установить нельзя. Создается такое впечатление, что психоанализ располагает каким-то каталогом сексуальных символов, что символы эти всегда – во все века и для всех народов – остаются одни и те же и что стоит на манер снотолкователя найти соответствующие символы в творчестве того или другого художника, чтобы по ним восстановить Эдипов комплекс, страсть к разглядыванию и т.п. Получается дальше впечатление, что каждый человек прикован к своему Эдипову комплексу и что в самых сложных и высоких формах нашей деятельности мы вынуждены только вновь и вновь переживать свою инфантильность, и, таким образом, все самое высокое творчество оказывается фиксированным на далеком прошлом. Человек как бы раб своего раннего детства, он всю жизнь разрешает и изживает те конфликты, которые создались в первые месяцы его жизни. Когда Фрейд утверждает, что у Леонардо «ключ ко всей разнообразной деятельности духа и неудачливости таился

в детской фантазии о коршуне» и что эта фантазия в свою очередь раскрывает в переводе на эротический язык символику полового акта, – против такого упрощенного толкования восстает всякий исследователь, который видит, как мало в творчестве Леонардо эта история с коршуном способна раскрыть. Правда, и Фрейд должен признать «известную долю произвольности, которую психоанализом нельзя раскрыть». Но если исключить эту известную долю, вся остальная жизнь и все остальное творчество окажутся всецело закабаленными детской половой жизнью. С исчерпывающей ясностью этот недостаток обнаруживается в исследовании о Достоевском Нейфельда: «Как жизнь, так и творчество Достоевского, – говорит он, – загадочны... Но волшебный ключ психоанализа раскрывает эти загадки... Точка зрения психоанализа разъясняет все противоречия и загадки: вечный Эдип жил в этом человеке и создавал эти произведения». Поистине гениально! Не волшебный ключ, а какая-то психоаналитическая отмычка, которой можно раскрыть все решительно тайны и загадки творчества. В Достоевском жил и творил вечный Эдип, но ведь основным законом психоанализа считается утверждение, что Эдип живет в каждом решительно человеке. Значит ли это, что, назвав Эдипа, мы разрешили загадку Достоевского? Почему должны мы допустить, что конфликты детской сексуальности, столкновения ребенка с отцом оказались более влиятельными в жизни Достоевского, чем все позднейшие травмы и переживания? Почему не могли мы допустить, что такие, например, переживания, как ожидание казни, как каторга и т.п., не могли служить источником новых и сложных мучительных переживаний? Если мы даже допустим вместе с Нейфельдом, «что писатель ничего иного и не может изобразить, как свои собственные бессознательные конфликты», то все же мы никак не поймем, почему эти бессознательные конфликты могут образоваться только из конфликтов раннего детства. «Рассматривая жизнь этого большого писателя в свете психоанализа, мы видим, что его характер, сложившийся под влиянием его отношений к родителям, его жизнь и судьба зависели и целиком определялись его комплексом Эдипа. Извращенность и невроз, болезнь и творческая сила – качество и особенность его характера, все можем мы свести на родительский комплекс и только на него». Нельзя представить себе более яркого опровержения защищаемой Нейфельдом теории, чем сказанное только что. Вся жизнь оказывается нулем по сравнению с ранним детством, и из комплекса Эдипа исследователь берется вывести все решительно романы Достоевского. Но беда в том, что при этом один писатель окажется роковым образом похожим на другого, потому что тот же Фрейд учит, что Эдипов комплекс есть всеобщее достояние. Только совершенно отвернувшись от

социальной психологии и закрыв глаза на действительность, можно решиться утверждать, что писатель в творчестве преследует исключительно бессознательные конфликты, что всякие сознательные социальные задания не выполняются автором в его творчестве вовсе. Удивительный пробел окажется тогда в психологической теории, когда она захочет подойти с этим методом и с этими взглядами ко всей области неизобразительного искусства. Как будет она толковать музыку, декоративную живопись, архитектуру, все то, где простого и прямого эротического перевода с языка формы на язык сексуальности сделать нельзя? Эта громадная зияющая пустота самым наглядным образом отвергает психоаналитический подход к искусству и заставляет думать, что настоящая психологическая теория сумеет объединить те общие элементы, которые, несомненно, существуют у поэзии и музыки, и что этими элементами окажутся элементы художественной формы, которую психоанализ считал только масками и вспомогательными средствами искусства. Но нигде чудовищные натяжки психоанализа не бросаются в глаза так, как в русских работах по искусству. Когда профессор Ермаков поясняет, что «Домик в Коломне» надо понимать, как домик колом мне, или что александрийский стих означает Александра, а Мавруша означает самого Пушкина, который происходит от мавра, – то во всем этом ничего, кроме нелепой натяжки и ничего не объясняющей претензии, при всем желании увидеть нельзя. Вот для примера сопоставление, делаемое автором между пророком и домиком. «Как труп в пустыне лежал пророк; вдова, увидев бредущую Маврушу, – «ах, ах» и шлепнулась».

Упал измученный пророк – и нет серафима, упала вдова – и простыл след Мавруши...

Бога глас взывает к пророку, заставляя его действовать: «Глаголом жги сердца людей!» Глас вдовы – «ах, ах» – вызывает постыдное бегство Мавруши.

После своего преобразования пророк обходит моря и земли и идет к людям; после того как открылся обман, Мавруше не остается ничего другого, как бежать за тридевять земель от людей».

Совершенная произвольность и очевидная бесплодность таких сопоставлений, конечно, способна только подорвать доверие к тому методу, которым пользуется профессор Ермаков. И когда он поясняет, что «Иван Никифорович близок к природе: – как велит природа – он Довгочхун, то есть долго чихает, Иван Иванович искусственен, он Перерепенко, он, может быть, вырос сверх репы», – он окончательно подрывает доверие к тому методу, который не может избавить нас от совершенно абсурдного истолкования двух фамилий, одной – в смысле близости к природе, другой –

в смысле искусственности. Так изо всего можно вывести решительно все. Классическим образцом таких толкований останется навсегда толкование пушкинского стиха Передоновым в классе на уроке словесности: «С своей волчицею голодной выходит на дорогу волк...» Поймите, это надо хорошенько понять. Тут аллегория скрывается. Волки попарно ходят. Волк с волчицею голодной: волк сытый, а она голодная. Жена всегда после мужа должна есть, жена во всем должна подчиняться мужу». Психологических оснований для такого толкования есть ровно столько же, сколько и у толкований Ермакова. Но небрежность к анализу формы составляет почти всеобщий недостаток всех психоаналитических исследований, и мы знаем только одно исследование, близкое к совершенству в этом отношении: это исследование – «Остроумие» Фрейда, которое тоже исходит из сближения остроты со сновидением. Это исследование, к сожалению, стоит только на грани психологии искусства, потому что сами по себе комический юмор и остроумие, в сущности говоря, принадлежат скорее к общей психологии, чем к специальной психологии искусства. Однако произведение это может считаться классическим образцом всякого аналитического исследования. Фрейд исходит из чрезвычайно тщательного анализа техники остроумия и уже от этой техники, то есть от формы, восходит к соответствующей этой остроте безличной психологии, при этом он отмечает, что при всем сходстве острота для психолога коренным образом отличается от сновидения. «Важнейшее отличие заключается в их социальном соотношении. Сновидение является совершенно асоциальным душевным продуктом; оно не может ничего сказать другому человеку... Острота является, наоборот, самым социальным из всех душевных механизмов, направленных на получение удовольствия». Этот тонкий точный анализ позволяет Фрейду не валить в одну кучу все решительно произведения искусства, по даже для таких трех близко стоящих форм, как остроумие, комизм и юмор, указать, три совершенно разных источника удовольствия. Единственной погрешностью самого Фрейда является попытка толковать сновидения вымышленные, которые видят герои литературного произведения как действительные. В этом сказывается тот же наивный подход к произведению искусства, который обнаруживает исследователь, когда по «Скупому рыцарю» хочет изучить действительную скупость.

Так, практическое применение психоаналитического метода ждет еще своего осуществления, и мы можем только сказать, что оно должно реализоваться на деле и в практике те громадные теоретические ценности, которые заложены в самой теории. Эти ценности в общем сводятся к одному: к привлечению бессознательного, к расширению сферы исследования, к указанию на то, как бессознательное в искусстве становится социальным.

Нам придется еще иметь дело с положительными сторонами психоанализа при попытке наметить систему воззрений, которые должны лечь в основу психологии искусства. Однако практическое применение сможет принести какую-либо реальную пользу только в том случае, если оно откажется от некоторых основных и первородных грехов самой теории, если наряду с бессознательным оно станет учитывать и сознание не как чисто пассивный, но и как самостоятельно активный фактор, если оно сумеет разъяснить действие художественной формы, разглядевши в ней не только фасад, но и важнейший механизм искусства; если, наконец, отказавшись от пансексуализма и инфантильности, оно сможет внести в круг своего исследования всю человеческую жизнь, а не только ее первичные и схематические конфликты.

И, наконец, последнее: если оно сможет дать правильное, социально-психологическое истолкование и символике искусства, и его историческому развитию и поймет, что искусство никогда не может быть объяснено до конца из малого круга личной жизни, но непременно требует объяснения из большого круга жизни социальной.

Искусство как бессознательное есть только проблема; искусство как социальное разрешение бессознательного – вот ее наиболее вероятный ответ.

### **Тема 3**

#### **ЛИЧНОСТЬ И ТВОРЧЕСТВО.**

#### **ИНДИВИДУАЛЬНЫЕ РАЗЛИЧИЯ В ТВОРЧЕСКИХ СПОСОБНОСТЯХ**

##### **Темы для обсуждения**

1. Индивидуальные характеристики человека и их влияние на творческий процесс
2. Взаимосвязь склонностей и изобразительных способностей.
2. Побудительные факторы к занятиям изобразительным искусством.
3. Способности и возраст.
4. Тестовые методы диагностики одаренности.
5. Развитие и формирование способностей к дизайн-деятельности.
6. Условия развития творческих способностей в процессе обучения.
7. Понятие развития и его законы.
8. Развитие творческих умений.
9. Гендерный аспект проблемы творчества

## **Практическое задание № 1**

Самостоятельное тестирование студентами собственных психологических особенностей личности, взаимосвязанных с получаемой специальностью.

### **1. Диагностика коммуникативных и организаторских склонностей (КОС-2)**

#### *Инструкция к тесту*

Методика по определению коммуникативных и организаторских склонностей содержит 40 вопросов. На каждый вопрос следует ответить «да» или «нет». Если вы затрудняетесь в выборе ответа, необходимо все-таки склониться к соответствующей альтернативе (+) или (-). Время на выполнение методики 10–15 минут.

#### *Тестовый материал*

1. Есть ли у Вас стремление к изучению людей и установлению знакомств с различными людьми?
2. Нравится ли Вам заниматься общественной работой?
3. Долго ли Вас беспокоит чувство обиды, причиненной Вам кем-либо из Ваших товарищей?
4. Всегда ли Вам трудно ориентироваться в создавшейся критической ситуации?
5. Много ли у Вас друзей, с которыми Вы постоянно общаетесь?
6. Часто ли Вам удается склонить большинство своих товарищей к принятию ими вашего мнения?
7. Верно ли, что Вам приятнее и проще проводить время за книгами или за каким-нибудь другим занятием, чем с людьми?
8. Если возникли некоторые помехи в осуществлении ваших намерений, легко ли Вам отказаться от своих намерений?
9. Легко ли Вы устанавливаете контакты с людьми, которые старше Вас по возрасту?
10. Любите ли Вы придумывать или организовывать со своими товарищами различные игры и развлечения?
11. Трудно ли Вам включаться в новые для Вас компании (коллективы)?
12. Часто ли Вы откладываете на другие дни дела, которые нужно было выполнить сегодня?
13. Легко ли Вам удается устанавливать контакты и общаться с незнакомыми людьми?
14. Стремитесь ли Вы добиться того, чтобы Ваши товарищи действовали в соответствии с вашим мнением?



15. Трудно ли Вы осваиваетесь в новом коллективе?
16. Верно ли, что у Вас не бывает конфликтов с товарищами из-за невыполнения ими своих обещаний, обязательств, обязанностей?
17. Стремитесь ли Вы при удобном случае познакомиться и побеседовать с новым человеком?
18. Часто ли при решении важных дел Вы принимаете инициативу на себя?
19. Раздражают ли Вас окружающие люди и хочется ли Вам побыть одному?
20. Правда ли, что Вы плохо ориентируетесь в незнакомой для Вас обстановке?
21. Нравится ли Вам постоянно находиться среди людей?
22. Возникает ли у вас раздражение, если Вам не удается закончить начатое дело?
23. Испытываете ли Вы затруднение, если приходится проявить инициативу, чтобы познакомиться с новым человеком?
24. Правда ли, что Вы утомляетесь от частого общения с товарищами?
25. Любите ли Вы участвовать в коллективных играх?
26. Часто ли Вы проявляете инициативу при решении вопросов, затрагивающих интересы Ваших товарищей?
27. Правда ли, что Вы чувствуете себя неуверенно среди незнакомых людей?
28. Верно ли, что Вы редко стремитесь доказать свою правоту?
29. Полагаете ли Вы, что Вам не представляет особого труда внести оживление в малознакомую группу?
30. Принимаете ли Вы участие в общественной работе в школе (на производстве)?
31. Стремитесь ли Вы ограничить круг своих знакомых?
32. Верно ли, что Вы не стремитесь отстаивать свое мнение или решение, если оно не сразу было принято товарищами?
33. Чувствуете ли Вы себя непринужденно, попав в незнакомый коллектив?
34. Охотно ли Вы приступаете к организации различных мероприятий для своих товарищей?
35. Правда ли, что Вы не чувствуете себя достаточно уверенным и спокойным, когда приходится говорить что-либо большой группе людей?
36. Часто ли Вы опаздываете на деловые встречи, свидания?
37. Верно ли, что у Вас много друзей?

38. Часто ли Вы оказываетесь в центре внимания своих товарищей?  
 39. Часто ли Вы смущаетесь, чувствуете неловкость при общении с малознакомыми людьми?  
 40. Правда ли, что Вы не очень уверенно чувствуете себя в окружении большой группы своих товарищей?

### Ключ к тесту

Коммуникативные склонности	Ответы
	(+) да 1, 5, 9, 13, 17, 21, 25, 29, 33, 37 (-) нет 3, 7, 11, 15, 19, 23, 27, 31, 35, 39
Организаторские склонности	(+) да 2, 6, 10, 14, 18, 22, 26, 30, 34, 38 (-) нет 4, 8, 12, 16, 20, 24, 28, 32, 36, 40

### Обработка результатов теста

Определяются уровни коммуникативных и организаторских склонностей в зависимости от набранных баллов по этим параметрам. Максимальное количество баллов отдельно по каждому параметру – 20. Подсчитываются баллы отдельно по коммуникативным и отдельно по организаторским склонностям с помощью ключа для обработки данных КОС-2.

За каждый ответ «да» или «нет» для высказываний, совпадающих с отмеченными в ключе отдельно по соответствующим склонностям, приписывается один балл. Экспериментально установлено пять уровней коммуникативных и организаторских склонностей. Примерное распределение баллов по этим уровням показано ниже.

### Уровни коммуникативных и организаторских склонностей

Сумма баллов	1–4	5–8	9–12	13–16	17–20
Уровень	Очень низкий	Низкий	Средний	Высокий	Высший

Испытуемые, получившие оценку 1–4 балла, характеризуются низким уровнем проявления коммуникативных и организаторских склонностей.

Набравшие 5–8 баллов имеют коммуникативные и организаторские склонности на уровне ниже среднего. Они не стремятся к общению, предпочитают проводить время наедине с собой. В новой компании или коллективе чувствуют себя скованно. Испытывают трудности в установлении контактов с людьми. Не отстаивают своего мнения, тяжело переживают обиды. Редко проявляют инициативу, избегают принятия самостоятельных решений.

Для испытуемых, набравших 9–12 баллов, характерен средний уровень проявления коммуникативных и организаторских склонностей. Они

стремятся к контактам с людьми, отстаивают свое, однако потенциал их склонностей не отличается высокой устойчивостью. Требуется дальнейшая воспитательная работа по формированию и развитию этих качеств личности.

Оценка 13–16 баллов свидетельствует о высоком уровне проявления коммуникативных и организаторских склонностей испытуемых. Они не теряются в новой обстановке, быстро находят друзей, стремятся расширить круг своих знакомых, помогают близким и друзьям, проявляют инициативу в общении, способны принимать решения в трудных, нестандартных ситуациях.

Высший уровень коммуникативных и организаторских склонностей (17–20 баллов) у испытуемых свидетельствует о сформированной потребности в коммуникативной и организаторской деятельности. Они быстро ориентируются в трудных ситуациях. Непринужденно ведут себя в новом коллективе. Инициативны. Принимают самостоятельные решения. Отстаивают свое мнение и добиваются принятия своих решений. Любят организовывать игры, различные мероприятия. Настойчивы и одержимы в деятельности.

## **2. Тест на оценку уровня конфликтности личности (по В. Ряховскому)**

*Цель:* выявление уровня конфликтности личности.

*Инструкция к тесту:* выберите один из вариантов.

*Тестовый материал*

1. Характерно ли для Вас стремление к доминированию, т.е. к тому, чтобы подчинить своей воле других?
  - а) да; б) когда как; в) нет.
2. Если в Вашем коллективе люди, которые Вас побаиваются, а возможно и ненавидят?
  - а) да; б) ответить затрудняюсь; в) нет.
3. Кто Вы в большей степени?
  - а) пацифист; б) принципиальный; в) предприимчивый.
4. Как часто Вам приходится выступать с критическими суждениями?
  - а) часто; б) периодически; в) редко.
5. Что для Вас было бы наиболее характерно, если бы Вы возглавили новый для Вас коллектив?
  - а) разработал бы программу работы коллектива на год вперед и убедил бы коллектив в ее целесообразности;
  - б) изучил бы, кто есть кто, и установил бы контакт с лидерами;
  - в) чаще бы советовался с людьми.

6. В случае неудач, какое состояние для Вас наиболее характерно?  
а) пессимизм; б) плохое настроение; в) обида на самого себя.
7. Характерно ли для Вас стремление отстаивать и соблюдать традиции вашего коллектива?  
а) да; б) скорее всего да; в) нет.
8. Относите ли Вы себя к людям, которым лучше сказать горькую правду в глаза, чем промолчать?  
а) да; б) скорее всего да; в) нет.
9. Из трех личностных качеств, с которыми Вы боретесь, чаще всего стараетесь изжить в себе:  
а) раздражительность; б) обидчивость; в) нетерпимость критики.
10. Кто Вы в большей степени?  
а) независимый; б) лидер; в) генератор идей.
11. Каким человеком считают Вас Ваши друзья?  
а) экстравагантным; б) оптимистом; в) настойчивым.
12. Против чего Вам чаще всего приходится бороться?  
а) с несправедливостью; б) бюрократизмом; в) с эгоизмом.
13. Что из Вас наиболее характерно:  
а) недооцениваю свои способности; б) оцениваю свои способности достаточно объективно; в) переоцениваю свои способности.
14. Что Вас приводит к столкновению и конфликту с людьми чаще всего?  
а) излишняя инициатива; б) излишняя критичность; в) излишняя прямолинейность.

### *Подсчет результатов*

Вопросы	Оценочные баллы ответов	Уровни развития конфликтности	Суммарное количество баллов
1	а) 1; б) 2; в) 3	1 – очень низкий	14–17
2	а) 3; б) 2; в) 1	2 – низкий	18–20
3	а) 1; б) 3; в) 2	3 – ниже среднего	21–23
4	а) 3; б) 2; в) 1	4 – чуть ниже среднего	24–26
5	а) 3; б) 2; в) 1	5 – средний	27–29
6	а) 2; б) 3; в) 1	6 – чуть выше среднего	30–32
7	а) 3; б) 2; в) 1	7 – выше среднего	33–35
8	а) 3; б) 2; в) 1	8 – высокий	36–38
9	а) 2; б) 1; в) 3	9 – очень высокий	39–42
10	а) 3; б) 1; в) 2		
11	а) 2; б) 1; в) 3		
12	а) 3; б) 2; в) 1		
13	а) 2; б) 1; в) 3		
14	а) 1; б) 2; в) 3		

### **3. Диагностика эмоциональных барьеров в межличностном общении (В.В. Бойко)**

*Цель:* определение «помех» в установлении эмоциональных контактов.

*Инструкция к тесту:* читайте суждения и отвечайте «да» или «нет».

*Тестовый материал*

1. Обычно к концу рабочего дня на моем лице заметна усталость.
2. Случается, что при первом знакомстве эмоции мешают мне произвести более благоприятное впечатление на партнеров (теряюсь, волнуюсь, замыкаюсь или, напротив, много говорю, перевозбуждаюсь, веду себя неестественно).
3. В общении мне часто недостает эмоциональности, выразительности.
4. Пожалуй, я кажусь окружающим слишком строгим.
5. Я в принципе, против того, чтобы изображать учтивость, если тебе не хочется.
6. Я обычно умею скрыть от партнеров вспышки эмоций.
7. Часто в общении с коллегами я продолжаю думать о чем-то своем.
8. Бывает, хочу выразить партнеру эмоциональную поддержку (внимание, сочувствие, сопереживание), но он этого не чувствует, не воспринимает.
9. Чаще всего в моих глазах или в выражении лица видна озабоченность.
10. В деловом общении я стараюсь скрывать свои симпатии к партнерам.
11. Все мои неприятные переживания обычно написаны на моем лице.
12. Если я увлекаюсь разговором, то мимика лица становится излишне выразительной, экспрессивной.
13. Пожалуй, я несколько эмоционально скован, зажат.
14. Я обычно нахожусь в состоянии нервного напряжения.
15. Обычно я чувствую дискомфорт, когда приходится обмениваться рукопожатиями в деловой обстановке.
16. Иногда близкие люди одергивают меня: расслабь мышцы лица, не криви губы, не морщи лицо и т.п.
17. Разговаривая, излишне жестикулирую.
18. Обычно в новой ситуации мне трудно быть раскованным, естественным.

19. Пожалуй, мое лицо часто выражает печаль или озабоченность, хотя на душе спокойно.

20. Мне затруднительно смотреть в глаза при общении с малознакомым человеком.

21. Если я хочу, то мне всегда удается скрыть вою неприязнь к плохому человеку.

22. Мне часто бывает почему-то весело без всякой причины.

23. Мне очень просто сделать по собственному желанию или по заказу разные выражения лица: изобразить печаль, радость, испуг, отчаяние и т.д.

24. Мне говорили, что мой взгляд трудно выдержать.

25. Мне что-то мешает выражать теплоту, симпатию человеку, даже если я испытываю эти чувства к нему.

### *Обработка данных.*

Подведите итоги самооценивания с помощью предложенного ключа.

«Помехи» в установлении эмоциональных контактов	Номера вопросов и ответы по «ключу»
1. Неумение управлять эмоциями, дозировать их	+1, -6, +11, +16, -21
2. Неадекватное проявление эмоций	-2, +7, +12, +17, +22
3. Негибкость, неразвитость, невыразительность эмоций	+3, +8, +13, +18, -23
4. Доминирование негативных эмоций	+4, +9, +14, +19, +24
5. Нежелание сближаться с людьми на эмоциональной основе	+5, +10, +15, +20, +25

### *Интерпретация*

Сумма набранных баллов может колебаться от 0 до 25. Чем больше баллов, тем очевиднее Ваша эмоциональная проблема в повседневном общении. Однако не следует обольщаться, если Вы набрали очень мало баллов (0–2). Либо Вы были неискренни в своих ответах, либо плохо видите себя со стороны. Если Вы набрали не более 5 баллов – эмоции обычно не мешают Вам общаться с партнерами; 6–8 баллов – у Вас есть некоторые эмоциональные проблемы в повседневном общении; 9–12 баллов – свидетельство того, что Ваши эмоции «на каждый день» в некоторой степени осложняют взаимодействие с партнерами; 13 баллов и больше – эмоция явно мешают устанавливать контакты с людьми, возможно, Вы подвержены каким-либо дезорганизующим реакциям или состояниям. Обратите внимание, нет ли конкретных «помех», которые отчетливо возникают у Вас, – это пункты, по которым Вы набрали 3 и более баллов.

#### 4. Тест «Мыслитель или художник?»

Ученые провели эксперимент, поочередно отключая оба полушария, и установили, что человек, у которого активно левое полушарие, становится смешливым, возбужденным и болтливым. Рассудок сохраняется, а творческие способности, если они, конечно, были, куда-то исчезают. Если левое полушарие отключить, творческие способности останутся, но пропадет хорошее настроение.

У большинства художников, скульпторов, музыкантов, актеров доминирует правое полушарие. Благодаря этому у них возникают яркие зрительные или слуховые образы, которые они передают нам в виде произведений искусства.

##### *Инструкция к тесту*

Прочитайте данные утверждения, оцените, насколько они точно отражают ваше поведение по десятибалльной шкале от 1 (совершенно не соответствует) до 10 (соответствует полностью) и обведите нужное число.

1. Я не вижу причин для печали	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
2. Прослушав мелодию, я могу точно воспроизвести ее	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
3. Я помню то, чему меня учили несколько лет назад	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
4. Когда я слышу чей-то рассказ, я будто вижу, как все происходит	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
5. Я считаю, что эмоции только мешают в разговоре	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
6. Мне трудно дается алгебра	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
7. Мне легко первому начать разговор	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
8. Я легко запоминаю незнакомые лица	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
9. Если кто-то выдвигает идеи, я требую аргументов	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
10. Я не вижу особых причин для радости	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10

##### *Обработка результатов*

Подсчитайте сумму баллов отдельно по нечетным и по четным пунктам утверждений.

Если первая сумма (Л) больше, чем на 5, превышает вторую (П), Вы принадлежите к логическому типу. Вы склонны действовать под влиянием разума, а не эмоций. При принятии решений чаще полагаетесь на расчет, чем на интуицию. Больше доверяете внешней информации, чем внутренним

впечатлениям. Ваша сильная сторона – логика. Вы оптимистичны, жизнерадостны и общительны. Вы можете стать математиком, преподавателем, программистом, конструктором, инженером.

Если вторая сумма (П) больше, чем на 5, превышает первую (Л), Вы – человек художественного типа. Вероятно, Вы принимаете решения на интуитивном уровне, больше полагаясь на эмоции, чем на рассудок, доверяете больше своим чувствам, чем внешней информации. Вы ранимы и впечатлительны, поэтому не испытываете потребности в широком круге общения, цените независимость. При наличии специальных способностей можете быть успешны в эстетических видах деятельности.

Чем больше разница между двумя суммами, тем сильнее доминирует соответствующее полушарие (Л – левое, П – правое). Если разница мала, значит, Вы в равной степени сочетаете характеристики «мыслителя» и «художника». Умение мыслить образно и логично, анализировать и синтезировать информацию, руководствоваться при принятии решений не только разумом, но и сердцем открывает перед Вами широкое поле деятельности.

Уточнить свою принадлежность к «мыслителям» или «художникам» можно с помощью простого теста:

1. Сцепите руки в замок, переплетя пальцы. Большой палец левой или правой руки оказался сверху?
2. Сделайте в листе бумаги отверстие размером с монету и посмотрите сквозь него на какой-нибудь предмет двумя глазами. Закройте поочередно левый и правый глаз. Предмет исчезает из поля зрения, если Вы смотрите на него левым или правым глазом?
3. Встаньте в позу Наполеона, скрестив руки на груди. Какая рука оказалась сверху – левая или правая?
4. Похлопайте в ладоши. Какая рука оказалась сверху – левая или правая?

Правое полушарие управляет левой частью тела, а левое полушарие – правой. Поэтому активность правой руки и правого глаза означает активность левого полушария, и наоборот – активность левой руки связана с доминированием правого полушария.

Можно определить ведущее полушарие, но «просчитать» творческие способности с помощью тестов нельзя – наличие у Вас способностей к музыке, живописи, литературе, науке можно выявить по результатам – музыкальным произведениям, рисункам, стихам, сочинениям, оригинальным решениям задач.



Когда семилетний Моцарт давал концерты во Франкфурте-на-Майне, к нему подошел мальчик лет четырнадцати.

– Как замечательно ты играешь! Мне никогда так не научиться.

– Отчего же? Ты ведь совсем большой. Попробуй, а если не получится, начни писать ноты.

– Да я пишу... Стихи ...

– Это ведь тоже интересно. Писать хорошие стихи, вероятно, еще труднее, чем сочинять музыку.

– Отчего же, совсем легко. Ты попробуй ...Собеседником Моцарта был Гете.

### **5. Опросник «Определение типов мышления и уровня креативности» по методике Дж. Брунера**

Мышление – это индивидуальный способ переработки поступающей информации, форма психического отражения человеком действительности, создавая взаимосвязи и отношения между изучаемыми понятиями, явлениями. Опросник «Определение типов мышления и уровня креативности (творческих способностей)» Дж. Брунера позволяет определить базовый тип мышления и измерить уровень креативности у взрослых. Зная свой тип мышления, можно уверенно сказать в какой области, профессии вы преуспеете. Выделяют четыре базовых типа мышления, каждый из которых обладает специфическими характеристиками: предметное, образное, знаковое и символическое.

Джером Брунер рассматривал мышление как перевод с одного языка на другой. Таким образом, при четырех базовых языках возникает шесть вариантов перевода: предметно-образный (практический), предметно-знаковый (гуманитарный), предметно-символический (операторный), образно-знаковый (художественный), образно-символический (технический), знаково-символический (теоретический).

Выделяются следующие факторы мышления: практичность – теоретичность; гуманитарность – техничность; художественность – операторность; конкретность – абстрактность.

#### *Инструкция к тесту*

У каждого человека преобладает определенный тип мышления. Данный опросник поможет Вам определить тип своего мышления. Если согласны с высказыванием, в бланке поставьте «+», нет – «-».

*Тестовый материал*

1. Мне легче что-либо сделать, чем объяснить, почему я так сделал(а).
2. Я люблю настраивать программы для компьютера.
3. Я люблю читать художественную литературу.
4. Я люблю живопись (скульптуру).
5. Я не предпочел(а) бы работу, в которой все четко определено.
6. Мне проще усвоить что-либо, если я имею возможность манипулировать предметами.
7. Я люблю шахматы, шашки.
8. Я легко излагаю свои мысли как в устной, так и в письменной форме.
9. Я хотел(а) бы заниматься коллекционированием.
10. Я люблю и понимаю абстрактную живопись.
11. Я скорее хотел(а) бы быть слесарем, чем инженером.
12. Для меня алгебра интереснее, чем геометрия.
13. В художественной литературе для меня важнее не что сказано, а как сказано.
14. Я люблю посещать зрелищные мероприятия.
15. Мне не нравится регламентированная работа.
16. Мне нравится что-либо делать своими руками.
17. В детстве я любил(а) создавать свою систему слов/знаков/шифр для переписки с друзьями.
18. Я придаю большое значение форме выражения мыслей.
19. Мне трудно передать содержание рассказа без его образного представления.
20. Не люблю посещать музеи, т.к. все они одинаковы.
21. Любую информацию я воспринимаю как руководство к действию.
22. Меня больше привлекает товарный знак фирмы, чем ее название.
23. Меня привлекает работа комментатора радио, телевидения.
24. Знакомые мелодии вызывают у меня в голове определенные картины.
25. Люблю фантазировать.
26. Когда я слушаю музыку, мне хочется танцевать.
27. Мне интересно разбираться в чертежах и схемах.
28. Мне нравятся художественная литература.
29. Знакомый запах вызывает всю картину событий, происшедших много лет назад.

30. Разнообразные увлечения делают жизнь человека богаче.
31. Истинно только то, что можно потрогать руками.
32. Я предпочитаю точные науки.
33. Я за словом в карман не лезу.
34. Люблю рисовать.
35. Один и тот же спектакль/фильм можно смотреть много раз, главное – игра актеров, новая интерпретация.
36. Мне нравилось в детстве собирать механизмы из деталей конструктора.
37. Мне кажется, что я смог(ла) бы изучить стенографию.
38. Мне нравится читать стихи вслух.
39. Я согласен(а) с утверждением, что красота спасет мир.
40. Я предпочел(а) бы быть закройщиком, а не портным.
41. Лучше сделать табуретку руками, чем заниматься ее проектированием.
42. Мне кажется, что я смог(ла) бы овладеть профессией программиста.
43. Люблю поэзию.
44. Прежде чем изготовить какую-то деталь, сначала я делаю чертеж.
45. Мне больше нравится процесс деятельности, чем ее конечный результат.
46. Для меня лучше поработать в мастерской, нежели изучать чертежи.
47. Мне интересно было бы расшифровать древние тайнописи.
48. Если мне нужно выступить, то я всегда готовлю свою речь, хотя уверен(а), что найду необходимые слова.
49. Больше люблю решать задачи по геометрии, чем по алгебре.
50. Даже в отлаженном деле пытаюсь творчески изменить что-то.
51. Я люблю дома заниматься рукоделием, мастерить.
52. Я смог(ла) бы овладеть языками программирования.
53. Мне нетрудно написать сочинение на заданную тему.
54. Мне легко представить образ несуществующего предмета или явления.
55. Я иногда сомневаюсь даже в том, что для других очевидно.
56. Я предпочел(а) бы сам(а) отремонтировать утюг, нежели нести его в мастерскую.
57. Я легко усваиваю грамматические конструкции языка.
58. Люблю писать письма.

59. Сюжет кинофильма могу представить как ряд образов.
60. Абстрактные картины дают большую пищу для размышлений.
61. В школе мне больше всего нравились уроки труда, домоводства.
62. У меня не вызывает затруднений изучение иностранного языка.
63. Я охотно что-то рассказываю, если меня просят друзья.
64. Я легко могу представить в образах содержание услышанного.
65. Я не хотел(а) бы подчинять свою жизнь определенной системе.
66. Я чаще сначала сделаю, а потом думаю о правильности решения.
67. Думаю, что смог(ла) бы изучить китайские иероглифы.
68. Не могу не поделиться только что услышанной новостью.
69. Мне кажется, что работа сценариста/писателя интересна.
70. Мне нравится работа дизайнера.
71. При решении какой-то проблемы мне легче идти методом проб и ошибок.
72. Изучение дорожных знаков не составило / не составит мне труда.
73. Я легко нахожу общий язык с незнакомыми людьми.
74. Меня привлекает работа художника-оформителя.
75. Не люблю ходить одним и тем же путем.

*Ключ к тесту*

Обработка и анализ данных проводится следующим образом: подсчитывается сумма «+» по каждому столбцу.

Мышление				Креативность
предметное	символическое	знаковое	образное	
1	2	3	4	5
6	7	8	9	10
11	12	13	14	15
16	17	18	19	20
21	22	23	24	25
26	27	28	29	30
31	32	33	34	35
36	37	38	39	40
41	42	43	44	45
46	47	48	49	50
51	52	52	54	55
56	57	58	59	60
61	62	63	64	65
66	67	68	69	70
71	72	73	74	75
сумма =	сумма =	сумма =	сумма =	сумма =

### *Интерпретация результатов*

Уровень креативности и базового типа мышления разбивается на три интервала:

- низкий уровень (от 0 до 5 баллов);
- средний уровень (от 6 до 9 баллов);
- высокий уровень (от 10 до 15 баллов).

*Предметное мышление.* Люди с практическим складом ума предпочитают предметное мышление, для которого характерны неразрывная связь с предметом в пространстве и времени, осуществление преобразования информации с помощью предметных действий, последовательное выполнение операций. Существуют физические ограничения на преобразование. Результатом такого типа мышления становится мысль, воплощенная в новой конструкции.

*Символическое мышление.* Люди с математическим складом ума отдают предпочтение символическому мышлению, когда происходит преобразование информации с помощью правил вывода (в частности, алгебраических правил или арифметических знаков и операций). Результатом является мысль, выраженная в виде структур и формул, фиксирующих существенные отношения между символами.

*Знаковое мышление.* Личности с гуманитарным складом ума предпочитают знаковое мышление. Оно характеризуется преобразованием информации с помощью умозаключений. Знаки объединяются в более крупные единицы по правилам единой грамматики. Результатом является мысль в форме понятия или высказывания, фиксирующего существенные отношения между обозначаемыми предметами.

*Образное мышление.* Люди с художественным складом ума предпочитают образный тип мышления. Это отделение от предмета в пространстве и времени, осуществление преобразования информации с помощью действий с образами. Нет физических ограничений на преобразование. Операции могут осуществляться как последовательно, так и одновременно. Результатом служит мысль, воплощенная в новом образе.

*Креативность* – творческие способности человека, характеризующиеся готовностью к созданию принципиально новых идей. По мнению П. Торренса, креативность включает в себя повышенную чувствительность к проблемам, дефициту или противоречивости знаний, действия по определению этих проблем, поиску их решений на основе выдвижения гипотез, проверке и изменению гипотез, формулированию результата решения. Для развития творческого мышления используются обучающие ситуации, которые характеризуются незавершенностью или открытостью для включения новых элементов, поощряется формулировка множества вопросов.

## 6. Тест-упражнение на развитие креативности

### *Инструкция*

На бланке нарисованы фигуры. Ваша задача состоит в том, чтобы нарисовать предметы и явления, используя их как основу. Рисовать можно как вне, так и внутри фигуры, использовать одну фигуру для рисунка, так и несколько. Подумайте, как использовать фигуры, чтобы получились оригинальные рисунки. Под каждым рисунком напишите, что нарисовано. Рисовать надо слева направо. На выполнение задания дается 5 минут.



Результаты работы оцениваются по степени оригинальности рисунков.

## **Практическое задание № 2**

Реферирование работы «Психология одаренности детей и подростков» (под ред. Н.С. Лейтеса. – М. : Академия, 1996. – 416 с.).

### **Чему и как учить маленького художника? Можно ли учить творчеству**

В преподавании изобразительного искусства издавна соперничают два основных подхода, которые можно для краткости определить как академическое обучение и свободное воспитание.

В первом случае детей учат изображать объекты в соответствии с требованиями профессионального реалистического искусства. При такой системе обучения дети могут приобрести некоторые изобразительные навыки (в массовой школе это, правда, редко удается), полезные во многих специальностях и житейских ситуациях. Но они не получают опыта решения художественных задач, не приобщаются к искусству. Это – обучение без творчества.

Во втором случае детям создают благоприятную среду и условия для творчества, не оказывая целенаправленного педагогического воздействия. Они обретают опыт свободного самовыражения, общения с художественными материалами и т.п. Но это – творчество без обучения. Оно поднимается на волне «возрастной талантливости», как бы помимо самого ребенка и вместе с ней сходит на нет. Маленький художник «не вступает во владение» собственным творческим потенциалом.

Очевидно, нужен третий путь целенаправленного руководства творческим развитием детей.

Нет ли в этом противоречия? Можно ли «учить творчеству»? Ведь научить в привычном смысле слова – значит передать другому то, что уже известно тебе самому. Да и как, в самом деле, учить тому, чего не знаешь и не умеешь? Так передаются правила и способы изобразительной деятельности, которые в свое время выработались как средство решения творческих задач и сохраняют свое значение на протяжении какого-то периода истории искусства. Так ученики приобретают «ЗУНы» – знания, умения и навыки, и в этой области педагогика не испытывает как будто принципиальных трудностей.

Но как только мы переносим внимание на творческие задачи искусства, все усложняется. Художественное творчество (на любом уровне – от ребенка до мастера) – это всегда не то, что уже делалось. Оно не может быть прямым следствием и повторением чего-то, преподанного другим человеком. Ведь художник видит мир «как первый человек на новой земле»

(Р.-М. Рильке), «своим собственным первым глазом» (М. Пришвин), как всегда «первый оценивающий» (М. Бахтин). И традиционная педагогика теряет контроль над процессом художественного развития ученика.

Как, например, «учить» творческому воображению? Ведь ученик создает образ, выражающий его замысел. Я знаю, что образ должен быть адекватен его переживанию. Но я не могу знать, каким именно родится на свет этот образ, ведь переживание – не мое. Я имею представление о том, какое отношение к жизни лежит в основе всех достижений в области искусства, но я не могу извне «вложить» в него это отношение, как не могу жить «за него».

### *Творческие задания*

Так можно или нельзя учить маленького художника? Или вопрос поставлен неправильно и надо говорить о том, чему можно, а чему нельзя учить? И как помочь развитию того, чему нельзя научить?

Первое, о чем надо помнить: ребенок – не пустой сосуд, который мы наполняем. Он субъект творчества, маленький художник. В нашей совместной работе главное исходит от него, хотя сам он пока не имеет об этом представления. Никто кроме него не даст «верного» решения стоящей перед ним творческой задачи. А дело учителя – вести занятия так, чтобы перед ребенком всегда стояла именно творческая задача, хотя бы и самая элементарная. Когда, например, ребенок ищет сочетание цветов, выражающее определенное чувство, он решает истинно художественную задачу.

Подобные творческие задания носят открытый характер, не имеют правильного ответа, заранее известного кому бы то ни было. Они не имеют также единственного ответа. Больше того – ответов столько, сколько разных людей их выполняют. Поэтому, предлагая всему классу одно задание – хотя бы на выразительность цвета, мы не нивелируем индивидуальность каждого ученика, а напротив, создаем условия для ее раскрытия.

Мальчик раскрашивает царство доброго волшебника яркими, контрастирующими цветами, потому что они «веселые», «радостные», «праздничные». А царство злого – бледными цветами: они «скучные» и «как будто неживые». А у его соседки по парте все наоборот, потому что для нее эти яркие краски никакие не радостные, а «громкие», «пестрые», «от них сразу устанешь». А бледные – совсем не скучные, а «ласковые», «спокойные», «самые подходящие для добрых фей».

Учитель должен быть готов не только понять и принять разнообразные решения, часто далекие от того, какое выбрал бы он сам, но и показать детям правомерность этих различий, иногда – даже защитить перед ними



нестандартную работу. И ни в коем случае не навязывать готовых представлений о том, какие именно цвета «должны» выражать добро или зло, печаль или радость. Подобные стереотипы были бы еще вреднее тех, о которых мы говорили выше. Пускай, создавая и сравнивая свои работы, дети задумаются о том, что и радость, и грусть бывают разными, что сами они разные люди и должны учиться понимать друг друга. В том числе и через свои рисунки.

Перед учителем может встать и более трудная проблема. Ребенок не понял задание, не вчувствовался в цвет, не справился с материалом (краски потекли), проявил свой негативизм, неприятие задания или учителя и т.п. – одним словом, его выбор цвета оказался явно неудачным или абсурдным. Что делать? Сказать: «Ты выбрал не те цвета, добро должно быть не таким, а таким»? Это было бы искажением самой сути творческого задания. Оставить работу без оценки? Поставить в один ряд с удачными? Все это непродуктивно для творческого развития ученика.

Конечно, опытный педагог в каждом конкретном случае найдет выход из положения. Выход может состоять, например, в том, чтобы прибегнуть к мнению всего класса, когда педагог незаметно направляет обсуждение, не высказывая прямо свое авторитетное мнение. Выставим на такое обсуждение две пары работ, в одной из которых «доброе» и «злое» (или «грустное» и «веселое») легко различимы, а в другой – нет. Пусть автор убедится, что одноклассники не могут угадать по его рисункам, где царство добра, а где – зла. Пусть поймет, что именно неадекватное цветовое решение сделало их неразличимыми. Может быть, он скажет, что его волшебники переоделись или что он нарочно решил всех запутать. Не будем уличать его в хитрости – ведь он понял, в чем была ошибка, а это – главное.

Итак, задача преподавателя – в том, чтобы перед детьми с первых шагов и в течение всего срока обучения стояли задачи «на выразительность», все более усложняющиеся по содержанию и касающиеся, конечно, не только цвета, но всей совокупности изобразительных средств. Решая такие задачи, ребенок делает на доступном ему уровне то же самое, что и настоящий художник. (Аналогия из области музыки. Пианист и педагог Г. Нейгауз считал, что от маленького ребенка нужно с самого начала добиваться, чтобы под его рукой простенькая грустная мелодия прозвучала грустно, радостная – радостно, торжественная – торжественно. Достигая этого единства чувства и звука, ребенок, по мысли Нейгауза, решает в принципе ту же задачу, что и большой пианист на своих концертах.)

К сожалению, традиционная педагогика лишена такого стержня, и не только в массовой, но и в специальной школе. Пожалуй, единственное

исключение в отечественной педагогике – программа «Изобразительное искусство и художественный труд», созданная под руководством художника Б. Йеменского, особенно в той части, которая касается начальной школы.

#### *Творческое развитие и навыки*

Приоритет творческих заданий – необходимое условие проявления и развития художественной одаренности детей в процессе обучения. А это заставляет по-новому поставить проблему пресловутых «ЗУНов». Навыки абсолютно необходимы как средство развития творческих возможностей ребенка. Но когда их осваивают независимо от каких-либо творческих задач, фактически – как самоцель, а не как средство, они могут заглушить ростки одаренности.

Иногда педагог видит свою задачу в том, чтобы передать ученику какую-то сумму специальных умений и навыков, которыми он потом сможет воспользоваться для творческой работы. На самом деле последовательность должна быть как раз обратной. Не нужно обременять ребенка «ЗУНами» «впрок», когда их не к чему приложить. Нужно, чтобы перед ним стояла конкретная творческая задача, а вот для ее решения понадобятся (самому ребенку понадобятся!) те или иные знания и умения, которых ему недостает. Тут-то и нужна помощь педагога, который оснащает ученика приемами и способами достижения привлекательной цели.

Известно множество случаев (особенно ярких – в музыкальной педагогике), когда ребенок упорно отторгал все попытки обучения даже простейшим навыкам. И тот же самый ребенок стремительно, самостоятельно и незаметно для самого себя овладевал настоящим мастерством, когда приобщался к музыкальному творчеству. Мы говорили выше, что творческие неудачи при определенных условиях могут служить показателем потенциальной одаренности ребенка. Может быть, острое неприятие формального натаскивания, навыков без творчества, техники без души может иногда говорить о том, что перед нами ребенок, «родившийся художником».

Итак, художественное развитие ребенка протекает нормально, когда он осваивает «технологии» искусства не в качестве самоцели, а в связи с решением конкретных художественных задач. Тогда приобретаемый навык становится не лишним грузом за плечами, а гибким инструментом в руках, средством воплощения собственных замыслов. Но, конечно, провозгласить приоритет творческой задачи над технической гораздо легче, чем реализовать этот подход в повседневной педагогической практике. Тем не менее, задача эта разрешима. Ее решает, сознательно или интуитивно, каждый успешно работающий педагог, ученики которого прогрессируют в творческом отношении.

Не в качестве рецепта, а в качестве примера поговорим о том, как можно решить эту задачу в той области, к которой мы обращались уже не раз, – в области работы с цветом.

Опытный художник обычно уже не замечает, как сложны сочетания цветов, которые он создает на палитре или предугадывает внутренним взором по ходу работы над картиной. Но когда-то и он был ребенком, только начинал заниматься живописью, и рождение новых оттенков при смешении красок поглощало его внимание, было ново, непредвидимо и, наверное, давалось с трудом. Слишком очевидно, что для занятий живописью навык смешения красок необходим. Но как не превратить эту задачу в чисто техническую, не разлучить даже на время мир цветовых оттенков и мир человеческих чувств?

Напомним: маленький ребенок эмоционально отзывчив на чувственные впечатления вообще, а на цветовые, может быть, особенно (и в этом одно из проявлений «возрастной талантливости»). Педагогу надо лишь найти язык и форму занятий, соответствующие возрасту.

Показываем детям 10–12 картонных квадратов, окрашенных в локальные цвета разного тона и насыщенности, и говорим: «Представим себе, что эти цвета, подобно нам самим, обладают характером, настроением (мы уже знаем, что такой подход для детей совершенно естественен). Какой был бы у них характер – разный или одинаковый?» Дети, конечно, отвечают:

- Разный!
- Давайте угадаем, какие из них добрые? сердитые? грустные? ласковые? беспокойные?..

Всякий раз дети указывают на те или иные цвета. В одних случаях мнение единодушно, в других – нет, и это не должно никого смущать. Важно только, чтобы дети начали устанавливать осознанные связи между миром цвета и миром собственных чувств.

После этого можно обратиться к смешению красок на палитре. Выложим у одного края две-три яркие краски из набора гуаши, у другого – две-три темные и глухие, отдельно от них – белую и черную. Начнем смешивать цвета в разных сочетаниях, обсуждая с детьми, что у нас получается, и постепенно вовлекая их в эту работу.

Надо только как можно меньше говорить о цветах в терминах привычных цветообозначений (красный, коричневый); тут речь должна идти о цветах как носителях чувства, характера, настроения. Вот, например, золотисто-желтый цвет, вливаясь в спокойный зеленый, все больше наполняет его радостью. А что делается с этими веселыми, шумными красками при добав-

лении белил? Они становятся более печальными? Или ласковыми? Мирными? Соединяясь с черным, цвет делается мрачнее? Строже? Может быть, таинственнее? Пусть ребенок попытается придать безмятежному синему оттенок тревоги или немного успокоить чрезмерное буйство оранжево-красного...

Но, как и в случае с раскрашиванием парных картинок, надо постоянно помнить, что язык цвета неоднозначен. Многое тут зависит от индивидуальности ребенка. Жесткие образцы, правила и рецепты принести бы только вред.

Обратим внимание: играя «характерами» и «настроениями» цветов, ребенок попутно овладевает навыками смешения красок, учится получать нужные оттенки, и этот навык с самого начала становится средством решения художественной задачи, создания эмоционально выразительных цветовых образов. А это быстро скажется и в собственных творческих работах ребенка.

#### *Мотивация и способности*

Теперь коснемся вопроса о мотивации занятия художественным творчеством. Упрощенное его решение состоит в том, что художественная одаренность как таковая – это одно, а мотивационно-потребностная сфера – другое, это как бы два разных «слагаемых успеха». Хорошо, когда ученик, с одной стороны, обладает данными для занятий искусством, а с другой – любит искусство, упорно стремится к совершенствованию. Если бы дело обстояло так, об одаренности или ее отсутствии можно было бы судить независимо от того, как ребенок относится к искусству, что оно для него значит в личностном плане. Это, однако, является глубоким заблуждением. Мы много раз убеждались, что личностная заинтересованность в художественном творчестве решительно меняет картину одаренности ребенка.

Здесь мы снова встречаемся с закономерностью, которая действует во всех областях искусства. Так, занятия литературой по развивающей программе Г.Н. Кудиной и З.Н. Новлянской показали: ребенок, ничем не проявлявший себя в литературном творчестве, может вдруг подняться до истинно художественного уровня, если тема сочинения окажется созвучной его основным жизненным интересам и ценностям. Музыкальный педагог А. Артоболевская утверждала: мы даже не можем представить себе, на что способен ребенок, пока музыка не стала ему нужна. В самом деле, история музыки изобилует примерами, когда ребенок, считавшийся «безнадежным», оказывался редкостно одаренным и даже превращался в большого музыканта, если музыка «становилась ему нужна».

С этой точки зрения, задача художника-педагога – пробудить у ребенка личностную заинтересованность в искусстве. Помимо неформализуемой стороны общения учителя с детьми, этому способствуют задания, требующие адекватного выражения собственного чувства, отношения, настроения, замысла ребенка. Тогда он входит в искусство как в «свой мир», где можно выразить то, что несешь в душе. Необходимо также, чтобы содержание занятий отвечало тому или иному возрастному этапу становления личности (о чем чаще всего не задумываются ни в общеобразовательной, ни в художественной школе) (См.: Новлянская, З.Н. *Возрастные особенности психического развития детей и практика художественного воспитания : метод. рекомендации.* – М., 1985). Но для того чтобы занятия искусством были, как говорят психологи, положительно мотивированы, не менее важно и другое: благоприятные условия, в особенности – отношение взрослого к маленькому художнику.

У 9-летней Кати никто в семье не предполагал художественных способностей. Все внимание было отдано музыкальным занятиям старшей сестры, а к Катиным рисункам серьезно не относились. Да они, по правде сказать, этого и не заслуживали. Но достаточно было расчистить ее стол, дать девочке краски и кисти, а самое главное – проявить доверие к ее возможностям, неподдельный доброжелательный интерес к тому, что и как она хотела бы нарисовать, – и в тот же день в ее рисунках появились и выразительность композиционных решений, и цветовые эффекты, и нешаблонные силуэты персонажей, и фантазия – чего вчера еще нельзя было предположить. Скоро Катя поступила в художественную школу, где проявила себя как одаренным колорист.

Это показывает, какую осторожность должны мы проявлять, отрицательно оценивая творческие возможности детей. Никто не знает, что они смогут делать в искусстве, если только захотят! К сожалению, бережное отношение к маленькому художнику не всегда свойственно взрослым. Дошкольница Нина занималась в изостудии и писала красивые пейзажи акварелью и гуашью. А потом пришла в школу, и первая учительница сказала ей: «Брось ты эту студию, у тебя же нет способностей. Только трапишь время, переводишь бумагу и портишь глаза». Учительница художницей не была и таких пейзажей, как Инна, никогда бы не написала. А послушная первоклассница пришла домой и объявила: «Я больше в студию не пойду».

И вот Нине уже девять. Она стоит передо мной с выражением сомнения и надежды в глазах: не может сразу поверить, что очень понравились ее старые работы, что ее просят показать и другие. Поверив, объяснила, что никаких «других» нет, но если так, она их напишет к завтрашнему утру.

И действительно, принесла три новые акварели, неплохие, хотя и похуже прежних. Трехлетний перерыв – дело нешуточное, это каждый художник знает. Кажется, в этом случае психологическая травма оказалась излечимой. А в сотнях и сотнях других?

Возможно, учительница Нины проявила непрофессионализм, не так уж часто встречающийся в педагогической среде. Зато среди родителей подобное отношение к маленькому художнику – обычное дело. «Он у нас, конечно, не Репин (не Рихтер, не Пушкин, не кто-нибудь еще)...» Сколько раз тем, кто занимается детским творчеством, приходилось выслушивать подобные истины! «Она у меня до того бездарная, прямую линию провести не может. Вот у соседей...» Почему-то эта безответственная и некомпетентная критика звучит обычно в присутствии ребенка, как будто он представляет собой неодушевленный предмет. Но встанем на его место: если он такой бездарный, если из него никогда не получится Репин (кто это – ребенок не знает, но от этого не легче), то зачем лепить, рисовать, сочинять? Никто же не заставляет.

Ребенку не нужен, даже вреден тщеславный ажиотаж вокруг его непритязательного творчества, но доброжелательное внимание может и должно быть ему обеспечено в каждой семье. И педагог должен использовать любую возможность, чтобы повлиять в этом отношении на родителей и близких своих учеников. Тогда семья, зачастую выступающая невольным противником учителя, сможет стать его сотрудником в развитии маленького художника. Итак, скажем еще раз: не каждый ребенок приходит в мир, чтобы стать художником.

В этих условиях наиболее одаренные скорее найдут свой путь. А все остальные приобретут ценный опыт творческого воплощения собственных замыслов, станут глубже понимать и ценить искусство и, может быть, испытают то сопричастное, родственное отношение к жизни, которое лежит в основе всех искусств и которого так недостает едва ли не каждому современному человеку.

### **Практическое задание № 3**

Внимательно изучить профессиограмму «Дизайнер».

#### **Профессиограмма «Дизайнер»**

(по материалам <https://www.docme.ru/doc/98094>)

*История профессии.* Дизайнер – достаточно молодая профессия на рынке труда, хотя и имеющая свои древние исторические корни. Профессия дизайнера сформировалась в XX в. и стала активно развиваться благодаря бурному развитию промышленности и производства, компьютерных

и интернет-технологий. Исторически человеку было свойственно искать наиболее красивые и гармоничные варианты оформления своих изделий, места для жизни и работы. Данная деятельность является основной задачей дизайнера.

*Тип профессии* – человек – художественный образ.

*Класс профессии* – творческий.

*Профессиональная область* – дизайнерское искусство.

*Базовое образование* – среднее и высшее профессиональное образование.

*Условия труда.* Чаще всего представители данной профессии работают в помещениях. Работа происходит преимущественно сидя, с использованием компьютера либо специальных инструментов: бумаги, планшетов, изобразительных средств и т.п.

*Доминирующие виды деятельности:*

1) создание новых проектов предметного окружения современного человека для улучшения условий труда;

2) разработка художественно-конструкторских проектов изделий производственного и бытового назначения, оформление интерьера помещений, офисов;

3) разработка деталей внешнего оформления изделий, интерьера;

4) изучение требований заказчиков к проектируемым изделиям и технических возможностей их изготовления;

5) подбор материалов для изготовления изделий;

6) контроль за реализацией замысла на этапах проектирования, изготовления, испытания и презентации готового изделия заказчику;

7) разработка технической документации на проектируемые изделия (эскизные и рабочие чертежи, демонстрационные рисунки, схемы, рабочие проекты, модели);

8) работа, связанная с упаковкой и рекламой конструируемых изделий;

9) проектирование изделий и объектов с учетом имеющихся недостатков, следуя современным тенденциям;

10) оценка значимости создаваемых изделий для каждого потребителя в отдельности и для общества в целом;

11) оказание консультативной помощи предприятиям, организациям и частным лицам.

*Качества, обеспечивающие успешность выполнения профессиональной деятельности.* Способности: творческие способности; художественные способности; умение донести, передать основной замысел с помощью графического изображения, макета; аналитические способности; высокий

уровень развития воображения; развитое пространственно-образное мышление; хорошее зрение и глазомер; чувство гармонии и вкуса; способность воспринимать, различать широкий спектр цветов и их оттенков.

*Личностные качества, интересы, склонности:* открытость для восприятия нового; оригинальность, находчивость; независимость, самостоятельность; интуитивность; ответственность; реалистичность; наблюдательность; общительность.

*Качества, препятствующие эффективности профессиональной деятельности:* отсутствие вкуса; ригидность мышления; недостаточно развитое пространственно-образное мышление; отсутствие воображения.

*Области применения профессиональных знаний:* сфера культуры и быта; моделирующие и производственные организации; конструкторские бюро при министерствах и ведомствах; исследовательские, проектные институты; художественно-конструкторские подразделения на промышленных предприятиях; театры, дворцы культуры; образовательные учреждения (колледжи, техникумы, вузы).

*Преимущества профессии:* большое количество вариантов специализации и областей применения, самостоятельность в принятии решений, разнообразие деятельности.

*Ограничения профессии:* высокая конкуренция во многих отраслях, необходимость постоянно развивать свои навыки и умения.

*Некоторые профессии, которые могут подойти человеку с данным типом личности (артистический и предпринимательский):* критик; декоратор; актер; хореограф; дирижер; писатель; иллюстратор; библиотекарь; фотограф; певец.

## **Тема 4**

### **ЗАКОНОМЕРНОСТИ И СВОЙСТВА ВОСПРИЯТИЯ**

#### **Темы для обсуждения**

1. Закономерности восприятия. Устойчивость образов. Свойства восприятия, определяющие его продуктивность.
2. Иллюзии. Причины возникновения иллюзий при зрительном восприятии. Группы иллюзий.
3. Восприятие величины, формы и объемности предметов. Линейная и воздушная перспективы.
4. Восприятие глубины. Процессы аккомодации и конвергенции.
5. Восприятие движения. Стробоскопический эффект.



6. Общие закономерности восприятия художественного произведения.
7. Индивидуальные особенности людей при восприятии.

### **Практическое задание № 1**

Самостоятельно изучить материал.

#### **Общее представление о восприятии**

Восприятие вместе с процессами ощущения обеспечивает непосредственно чувственную ориентировку в окружающем мире. Обе эти формы представляют звенья единого процесса чувственного познания. Они неразрывно взаимосвязаны, но каждая имеет свои отличительные особенности.

*Восприятие* – это целостное отражение предметов и явлений объективного мира при их непосредственном воздействии на наши органы чувств.

Восприятие является результатом деятельности системы анализаторов и возникает на основе ощущений. По сравнению с ощущениями восприятие – более сложный процесс отражения действительности и предполагает выделение из комплекса воздействующих признаков основных и наиболее существенных с одновременным отвлечением от несущественных. Восприятие делает возможным создание интегральной картины действительности в отличие от ощущений, отражающих отдельные качества реальности. Восприятие зависит от определенных отношений между ощущениями, взаимосвязь которых, в свою очередь, зависит от связей и отношений между качествами и свойствами, различными частями, входящими в состав предмета или явления. Например, взяв предмет в руки, мы получаем от него одновременно несколько ощущений: зрительное, тактильное, температурное, ощущение тяжести и пр.

*Стадии приема и обработки информации.* Ощущение – это только первичный материал, в нем отсутствует целостное представление о том явлении, которое вызвало ощущение. Формирование психического образа происходит на уровне восприятия. Восприятие, или *перцепция*, – это процесс обработки сенсорной информации.

Таким образом, в процессе любой познавательной деятельности отправной точкой является ощущение, а ведущим процессом – восприятие.

Выделение двух стадий обработки информации – *сенсорного* и *перцептивного* – во многом является абстрактным. Сенсорные и перцептивные процессы трудно отделить друг от друга. Например: проходя по ночной улице, мы воспринимаем здания, тротуар, фонари и автомобили, а не просто ощущаем шорохи, блики, шумы и вибрации.

Анализ сенсорных и перцептивных процессов, участвующих в приеме информации, раскрытие их природы и закономерностей необходимы

человеку для решения задачи оптимального построения информационной модели реальной обстановки.

Интересным представляется *подход когнитивной психологии*, как человек в процессе наблюдения собирает информацию об окружающем мире. Так, человеческое познание начинается с обнаружения сенсорных сигналов – начального этапа обработки информации. Элементы этого этапа относительно конкретны, осязаемы и поэтому их легче понять. Мы видим, слышим, обоняем, чувствуем вкус, ощущаем явления мира, и все это – первое звено в цепи событий, к которым далее относятся кодирование информации, ее хранение и преобразование, мышление и, наконец, ответная реакция на эту информацию. Последняя, в свою очередь, приводит к появлению новых сенсорных признаков, что может вновь запустить указанный цикл.

Таким образом, физическая энергия, попадая в ограниченную зону обнаружения человека, воздействует на органы чувств. Затем она преобразуется (конвертируется в нервную энергию), задерживается ненадолго в сенсорном хранилище, а потом может передаваться системам памяти для обработки, результаты которой могут вызвать ответные реакции, которые затем станут частью стимульного поля, подлежащего дальнейшей обработке.

Данная модель удобна в качестве наглядного представления различных этапов обработки информации, постулируемых в когнитивной психологии.

*Стадии формирования перцептивного образа.* Прием информации человеком в основном рассматривается как процесс формирования перцептивного (чувственного) образа. Под последним понимается субъективное отражение в сознании человека свойств действующего на него объекта. Исследования, проведенные в психологии, показывают, что формирование перцептивного образа является фазным процессом и включает несколько стадий: обнаружение, различение и опознание (Б.Ф. Ломов).

*Обнаружение* – стадия восприятия, на которой наблюдатель выделяет объект из фона, но еще не может судить о его форме и признаках.

*Различение* – стадия восприятия, на которой человек способен различно воспринимать два объекта, расположенных рядом (либо два состояния одного объекта), а также выделять детали объектов.

*Опознание* – стадия восприятия, на которой человек выделяет существенные признаки объекта и относит его к определенному классу.

При этом они не являются изначальными свойствами перцептивного образа, а формируются в процессе его становления. Длительность отдельных стадий зависит от сложности воспринимаемого сигнала. Знание последовательности различения признаков сигнала и динамики становления его

образа важно для решения многочисленных практических задач (например, определения числа строк в телевизионном изображении, скорости передачи сигналов и смены кадров в проекционных системах отображения и т.п.). В этой связи возникает также проблема «помехоустойчивости» восприятия, т.е. возможности человека восстанавливать сигналы, частично разрушенные помехами. Этот факт также имеет большое значение для правильного построения, например, различных информационных систем и средств отображения информации.

Итак, восприятие – это активный процесс отражения окружающего мира, тесно связанный с деятельностью, выполняемой человеком. Важной составной частью восприятия являются движения: движения глаз, рассматривающих предмет; движение руки, ощупывающей предмет или манипулирующей с ним; движения гортани, воспроизводящие слышимый звук, и т.д.

Таким образом, *восприятие представляет собой систему перцептивных действий*, овладение которыми требует специального обучения и практики.

*Классификация и виды восприятия.* В основу классификации восприятия положены следующие критерии:

- ведущий анализатор в восприятии;
- цель восприятия;
- степень организации;
- направленность восприятия;
- форма отражения.

В соответствии с тем, какой анализатор играет в данном восприятии ведущую роль, различают *зрительные, слуховые, осязательные, кинестезические, обонятельные, вкусовые* восприятия.

При этом любое восприятие определено деятельностью перцептивной системы, т.е. не одного, а нескольких анализаторов. Значение каждого из них может быть неравнозначно: какой-то из анализаторов является ведущим, другие дополняют восприятие предмета или явления. Так, при слушании лекции ведущим является слуховой анализатор, через который воспринимается основная часть информации, но одновременно студент видит преподавателя, следит за его работой на доске, ведет записи в конспект.

В зависимости от *цели* восприятие бывает преднамеренное и непреднамеренное.

*Преднамеренное* восприятие характеризуется тем, что в его основе лежит сознательно поставленная цель. Оно связано с известными волевыми усилиями. Например, преднамеренным восприятием будет слушание доклада, просмотр тематической выставки. Оно может быть включено

в трудовую деятельность (рассматривание электрической схемы для определения возможной неисправности), а также может выступать как самостоятельная деятельность – *наблюдение*.

*Наблюдение* – это произвольное целенаправленное восприятие какого-то объекта, проводимое по определенному плану с последующим анализом и обобщением полученных данных.

*Непреднамеренное* восприятие – это такое восприятие, при котором предметы окружающей действительности воспринимаются без специально поставленной задачи. Отсутствует в нем и волевая активность, почему оно и называется произвольным. Например, идя по улице, мы слышим шум машин, видим их, воспринимаем окружающих людей и многое другое.

По *степени организации* восприятие может быть организованным и неорганизованным.

*Организованное* восприятие – это организованное, планомерное восприятие предметов или явлений окружающего мира. Организованное восприятие особенно проявляется при наблюдении. *Неорганизованное* восприятие – это обычное непреднамеренное восприятие окружающей действительности.

По *направленности* восприятие бывает внешненаправленным и внутренненаправленным. *Внешненаправленное* восприятие – это восприятие предметов и явлений внешнего мира, а *внутренненаправленное* – восприятие собственных мыслей и чувств.

По *форме* существования отражаемой в восприятии материи выделяют:

- восприятие пространства, предметов, явлений окружающего мира;
- восприятие человека человеком;
- восприятие времени;
- восприятие движений.

## **Практическое задание № 2**

Представить к защите графическое решение подачи выбранного объекта:

1. Дизайнерское решение, вызывающее симпатию к объекту.
2. Дизайнерское решение, вызывающее антипатию к объекту

## Тема 5 ВОСПРИЯТИЕ СВЕТА И ЦВЕТА

### Темы для обсуждения

1. Ощущение света и цвета. Ахроматические и хроматические цвета. Светлота, цветовой тон, насыщенность.
2. Факторы, влияющие на восприятие цвета: освещенность; отражение соседних цветов; противопоставление цветов; положение в пространстве; относительные величины; форма; цвет фона.
3. Воздействие различных цветов на человека.
4. Цвет и восприятие окружающей среды. Цветовая среда рабочего места.

### Практическое задание № 1

Представить к защите проект интерьера с акцентом на психологическое восприятие объекта:

1. Решение образа интерьера, создающее возбужденное состояние зрителя.
2. Решение образа интерьера, создающее умиротворенное состояние зрителя.

### Экспресс-коллоквиум

*Примерные вопросы к коллоквиуму*

1. Назовите и опишите группы зрительных ощущений.
2. Назовите основные свойства характеристики цвета.
3. Дайте понятие насыщенности цвета.
4. Каким основным законам подчиняется смешение цветов?
5. Какой вывод представляет сущность трехкомпонентной теории зрения?
6. В чем заключается явление цветового контраста?
7. Дайте понятие среднего (общего) тона и тональности.
8. Какой образ называется последовательным положительным?
9. Какой образ называется последовательным отрицательным?
10. Каковы физиологические основы последовательного образа?
11. Каково психологическое воздействие цвета на человека?
12. Что называют порогом узнавания?
13. Что называют порогом различения?
14. Какой процесс называют аккомодацией и чем он отличается от конвергенции?

15. Объясните причину зрительных иллюзий.
16. Чем обусловлено явление апперцепции?
17. Подберите примеры апперцепции из области изобразительного искусства.
18. Объясните разницу между рисованием по памяти и рисованием по представлению.
19. Что определяет целостность художественного образа?

Коллоквиум проходит в быстром темпе в режиме вопрос – ответ. За каждый ответ студент может получить 1 или 0,5 балла (за существенные дополнения или поправки в случае неправильного ответа). Чтобы коллоквиум был зачтен, необходимо набрать, как минимум, 5 очков. Набравшие меньшее число баллов представляют ответы на все вопросы коллоквиума письменно (зачитывается как домашнее задание).

## **Практическое задание № 2**

Реферирование работы Р. Арнхейма «Искусство и визуальное восприятие» (М. : Прогресс, 1974. – 392 с.).

### **Рационализация цвета**

Настоящий очерк представляет собой своеобразную прелюдию к сложной и крайне запутанной проблеме – прелюдию, сыгранную на цветовом органе. Мы до сих пор то и дело встречаемся с появлением таких органов, первый из которых был построен в тридцатых годах восемнадцатого века математиком, монахом-иезуитом из Парижа Р. Кастелом (Впервые очерк был опубликован в «Journal of Aesthetics and Art Criticism, v. 33, зима, 1974). В приложении к книге Кастела «L'Optique des couleurs» («Оптика цвета») содержится французский перевод письма немецкого музыканта, который впоследствии оказался великим Георгом Филиппом Телеманом (Георг Филипп Телеман – крупный немецкий композитор, капельмейстер и органист конца XVII – начала XVIII века). Во время визита в Париж в 1737 году Телеману представился случай лично познакомиться с проектом Кастела; по описанию Телемана, «цветовой орган» (или «цветовая цимбала») Кастела соединял цвет и звук таким образом, что всякий раз, когда исполнитель нажимал на одну из клавиш, на световом щите или фонаре появлялся определенный цвет одновременно со звуком, издаваемым трубой органа. Как и звуки, цвета воспроизводились последовательно друг за другом, словно в слитных аккордах.

Инструмент, созданный Кастелом, был первой попыткой того, что я называю «рационализация цвета». Этот инструмент был построен

на колористической системе, заимствованной из «Оптики» Ньютона, где были описаны семь основных цветов, соответствующих семи звукам на диатонической шкале. В качестве основного тона Кастел использовал синий цвет, а трезвучие было представлено тремя другими основными цветами – синим, желтым и красным. Ньютон считал, что пространство, занимаемое его семью цветами солнечного спектра, совпадает с размерами интервалов между звуками музыкальной шкалы. Пять полных цветовых тонов – синий, зеленый, желтый, красный и фиолетовый – в определенных местах перемежались двумя полутонами – оранжевым и индиго, или пурпурным. Ссылка на музыкальную шкалу здесь существенна, поскольку еще со времен пифагорейцев она служила показательным примером логически обоснованного порядка в сфере сенсорики, и это при том, что сами цвета и их названия достаточно беспорядочно порождаются из органических и неорганических веществ, являющихся непосредственным материалом для производства красок. В начале своего небольшого по объему трактата «De Coloribus» Аристотель пишет, что простейшие цвета связаны с первичными субстанциями – огнем, воздухом, водой и землей. Это еще одно, косвенное, определение простейших цветов, основанное на космическом упорядочивании четырех элементов. Такое объяснение происхождения рационального порядка цветов продолжает сохраняться в эпоху Возрождения, однако, здесь оно уже сочетается с более «земными» указаниями, как следует получать и применять различные краски.

Открытое Ньютоном и Кастелом соответствие между цветами и музыкальными звуками опиралось на сходство двух физических сред, на будто бы существующую количественную корреляцию между музыкальными интервалами и углами преломления, отличающими световые волны с их разными длинами.

Такая физическая аналогия – лишь одна из четырех разновидностей отношения, которые можно установить между цветами и звуками, и она никогда не казалась убедительной. Хотя ученые восемнадцатого и девятнадцатого веков многого ожидали от открытия законов цветового органа и даже обещали, что «увиденные с философского клавесина сонаты Рамо и Корелли доставят точно такое же удовольствие глазам, какое они доставляют уху», оказалось, что до тех пор, пока подобие физических стимулов используется лишь как *tertium comparationis* (*Tertium comparationis* (лат.) – третий член сравнения), человек способен воспринять одни лишь простые аналогии между зрительными и слуховыми ритмами, а также и некоторые устойчивые соотношения между яркостью цвета и высотой звука. Современной технологии также не удалось преодолеть разочарований от несбывшихся надежд. Наблюдаем мы за фотоэлектрической звуковой дорожкой

музыкального произведения или воспринимаем синтетические звуки, цвета или формы, порождаемые одним и тем же множеством операций на щите управления, – результирующие связи представляются глазу и уху произвольными и случайными.

Имеются, однако, убедительные с точки зрения восприятия соотношения между цветами и звуками, опирающиеся на общие для них экспрессивные характеристики, такие, как холод или тепло, сила или мягкость. Эти характеристики непосредственно наблюдаемы, хотя, как было показано в работе, язык должен был дожидаться прихода поэтов-романтиков, чтобы те в своих метафорических речевых образах отразили подобные, сомнительные с точки зрения интеллекта, соотношения. Такие легко воспринимаемые взаимозависимости нужно отличать от еще одного, третьего отношения между цветом и звуком. Речь идет о синестезии, или «цветовом слухе», как называют это отношение психологи. Явление синестезии представляет собой любопытный синтез физиологических взаимосвязей и определенных психологических ассоциаций. У некоторых людей при восприятии звуков возникают цветовые переживания. Эти переживания возникают произвольно, спонтанно, их появлению трудно воспрепятствовать, но они не всегда последовательны, а изоморфизм цвета и звука внутренне ничем не мотивирован. Более того, синестезия зачастую мешает воспринимать музыку.

Следует, наконец, упомянуть и о четвертом отношении, потому что его иногда смешивают с другими. Это одновременное использование сразу нескольких чувственных модальностей в художественных произведениях или описаниях. Романисту, отсылающему своего читателя к цветам и звукам, а также, возможно, к запахам и прикосновениям, обычно удается достичь большего понимания сюжета целого произведения или описываемого эпизода. Здесь соединение разных ощущений основывается не на сходстве цвета и звука, а на их принадлежности к одной ситуации. В результате описание выглядит скорее конкретным, чем абстрактным, порождаемым метафорическим столкновением модальностей.

Обращаясь к какой-либо иной модальности, едва ли можно добиться рационального упорядочивания цветов. Если же перейти к теории цвета, то легко заметить, что наш век достиг значительного прогресса в распознавании и систематической каталогизации множества цветовых оттенков. Однако, если под рационализацией понимать осмысление структурных связей между элементами зрительно воспринимаемой цветовой системы, то придется признать, что мы все еще находимся на самых первых ступенях понимания этого процесса. Чтобы совершать постоянные набег в эту совершенно неизведанную область теории цвета, нужны были поистине



особое мужество и неустанное стремление к открытиям. Основная причина, по которой исследователь, сталкиваясь с различными загадками, нередко испытывал разочарование, заключается в том, что цвет представляет собой самый капризный и прихотливый параметр изображения. Мы можем с абсолютной уверенностью сказать, какими именно формами пользовался более двух тысяч лет назад греческий художник, украшая свою вазу, но наше знание о цвете на протяжении всей истории искусства опирается, главным образом, на косвенную информацию, на разного рода догадки, домыслы и предположения. Даже в работах, выполненных несколько десятков лет назад, оригинальные краски начинают изменяться и обесцвечиваться. Более того, если вынести какую-нибудь картину или модель стандартных цветов с дневного света на вечерний, то она изменится столь разительно, что будет представлять собою не просто транспозицию, оставляющую все отношения на полотне нетронутыми, но также часто неизбежную модификацию всей структуры изобразительного произведения. Уже по одной этой причине не должно вызывать удивления, что мы раз в пятьдесят больше можем сказать о форме, нежели о цвете.

Еще более важным свойством цветов, чем их ненадежность и неустойчивость, является их зависимость друг от друга. Хотя с физической точки зрения цветовой тон и яркость определяются длиной световой волны и освещенностью, объективного постоянства цвета при восприятии мы не наблюдаем (Говоря о «постоянстве цвета», психологи главным образом имеют в виду влияние цветного света на цветные объекты, влияние в лучшем случае лишь частично эффективное). В зависимости от того, какие у цвета непосредственные соседи, он может коренным образом меняться. Так, на картине Матисса густой багровый цвет одежды своей чрезвычайной насыщенностью красным, видимо, в значительной степени обязан зеленой стене или идущей вдоль нее полосе, между тем как в другом, противоположном, углу картины та же одежда отдает часть своего красного цвета розовой подушке и даже на фоне ярко-желтого угла кажется голубоватой. Таким образом, в зависимости от фона, на котором рассматривается данный цвет, можно вместо него увидеть совершенно другие цвета.

Попытки систематического использования на практике такого эффекта предпринимались еще в XVIII веке, когда считалось, что трех признаков – тона, яркости и насыщенности – достаточно для задания произвольного цвета, и следовательно, чтобы определить место конкретного цвета в цветовой системе, достаточно иметь модель, построенную исходя из этих, и только этих, трех признаков. В то же время всем этим геометрически четким и правильным формам, таким, как сфера, двойной конус или пирамида,

изученным и понятым еще на начальных этапах анализа, предстояло открыть дорогу к исследованию искривленных и прочих неправильных форм с их более сложными характеристиками, типичных для сегодняшнего дня. Разнообразные цветные тела, в особенности те, что были изучены Манселом и Оствальдом, являют собой компромисс между идеальными в платоновском смысле трехмерными системами и различными оптическими, физиологическими и технологическими возможностями. В частности, поскольку разные цвета достигают максимума насыщенности при разных уровнях яркости, приятная для глаз симметрия сферы или двойного конуса вынуждена отступить перед телом, форма которого искажена наклонными линиями и гранями; модель же Мансела напоминает взъерошенное дерево, потому что она вынуждена была обходиться только теми красками, которые вырабатывает современный завод.

Хотя такого рода модели предназначены в основном для идентификации цветов, они чуть ли не автоматически предлагают ряд правил для их сочетания. Какова роль этих правил? Всякая сколько-нибудь разумная теория, например, теория музыкальной гармонии, не может ограничиваться описанием того, какие комбинации звуков приятны на слух, а какие раздражают. Учащемуся, который изучает структуру музыкальной гармонии, мало что может дать совет избегать, например, тритона. Он справедливо поинтересуется, почему надо обходиться без целого интервала, если на то нет никаких причин лучше той, что еще тысячу лет назад называл Гвидо дель Ареццо, попросту говоривший, что так нужно. Только когда ученик поймет особый характер и роль расширенной кварты в строении диатонической шкалы, он начнет разбираться в назначении интервалов и в том, какие законы он нарушает. Аналогичная ситуация и с комбинацией цветов: то, что еще несколько лет назад считалось неприятным для глаз, ныне свободно используется, а проблема, какие из цветов воспринимаются как гармонирующие друг с другом, а какие диссонируют, отнесена к разряду вторичных и считается подчиненной требованиям композиции.

Для чего вообще нужны цвета? По-настоящему любопытным этот вопрос становится лишь в случае, если мы не удовлетворимся ответом, что краски помогают опознавать и отождествлять объекты (что, впрочем, они и на самом деле делают) или что краски даны нам для большей радости жизни, которая создается возбуждением и гармонией. Если же мы, напротив, убеждены в том, что визуальные образы, будь то предметы искусства или что-то еще, служат для передачи когнитивных суждений об основных фактах, относящихся к человеческой деятельности, то вопрос, что же именно сообщают нам цвета, становится крайне актуальным.

На самом элементарном уровне различные цвета имеют в разных культурах свои определенные, строго зафиксированные смыслы. Леви-Стросс, в частности, отмечает, что во многих австралийских и родезийских племенах во время церемоний по случаю похорон родственники умершего по материнской линии мажут лицо и тело красно-желтой краской и подходят к покойнику, тогда как родственники с другой стороны в тех же целях используют белую глину и держатся от тела умершего на некотором расстоянии. Такая социально значимая цветовая трансляция связана со специфической цветовой символикой; например, красный цвет ассоциируется с жизнью или смертью и т.п. Историкам искусства хорошо известны стандартные цветовые коды в религиозных, светских или космологических представлениях, и даже сейчас, в современных условиях, вполне осмыслен вопрос, что значил для Винсента Ван Гога желтый цвет в 1889 году или какое значение имел голубой цвет для Пикассо в 1903. В известной мере подобные словари цветов строятся на особом рода соглашениях, варьирующих от культуры к культуре, однако, видимо, есть также определенные внутренние свойства цветов, выводимые из различных реакций нервной системы человека на световые волны различной длины. Об этих филологических механизмах нам почти ничего не известно, а потому до тех пор, пока нам не удастся узнать о них побольше, мы можем лишь регистрировать и описывать те или иные реакции на цвет, но не объяснять их.

Более плодотворным представляется анализ отношений между цветами в изобразительных композициях. Когда, например, Тициан рисует охотника Актеона, увидевшего купающуюся Диану, он соединяет две центральные фигуры своей композиции с помощью двух ярко-красных пятен, отделив тем самым главные персонажи от сложных второстепенных деталей ландшафта и от фигур прислуги, перебрасывая связь к ним через большой пространственный промежуток.

Сходство в качестве противочлена предполагает различие, и тут цвет имеет преимущество благодаря своей способности самым радикальным образом передавать исключительность и своеобразие объекта. Никакие две формы, даже круг и треугольник, не могут, по-видимому, столь резко отличаться друг от друга, как чисто красный цвет от чисто синего или желтого. Пит Мондриан в своих зрелых работах пользовался исключительно этими основными цветами, чтобы выразить полную независимость и исключительность форм; при этом отсутствии каких-либо связей между объектами на его картине доминирует полное пренебрежение динамикой. Динамизм отношений он резервировал для показа взаимодействующих форм. В ряде

работ Пуссена та же триада основных цветов служит для передачи доминантной темы классической гармонии; составные цвета при этом не исключаются, а вводят «живые» связи на зависимом, подчиненном уровне.

Исключительность цвета может быть ограничена какой-либо областью цветового универсума. Желтый и синий цвета могут пренебрегать связью с красным и передавать таким образом особые свойства данного фрагмента реального мира, скажем, его световую холодность. Аналогично, сочетание красных и желтых тонов ограничено сферой приятной теплоты.

Говоря о контрасте, мы обычно ссылаемся на отношение между двумя полюсами – эксклюзией и инклюзией. Под этим отношением я имею в виду способность к максимально допустимому варьированию на шкале, включающей все три основных параметра цвета, от одного полюса до другого. В своей элементарной форме цветовой контраст передает резкое отличие одного цвета от комбинации двух других; так, синий противопоставлен оранжевому, красный – зеленому, желтый – пурпурному. В то же самое время контраст обеспечивает полноту самыми экономными средствами. Именно это мы имеем в виду, когда говорим, что цвета контрастирующей пары тонов являются дополнительными, или дополняющими друг друга: один требует другого.

В царстве форм нет аналогов этому явлению. Можно попытаться построить мир физических тел во всей его сложности из пяти правильных многогранников, как это предложил сделать Платон в диалоге «Тимей», однако неясно, как отдельные элементы формы складываются в целое. Круг, треугольник и квадраты в одних отношениях похожи друг на друга, а в других – различны. Единственную аналогию основным цветам можно найти в трех измерениях пространства, которые в «чистых» ориентациях, задаваемых декартовой системой координат, исключают друг друга, а взятые вместе образуют полную пространственную систему.

Только привлекая психологическую аналогию физической природе цвета, которую открыл нам Ньютон, можно понять его основные свойства. Речь идет о том, что для понимания цвета необходимо рассматривать отдельные цвета как элементы индивидуального опыта, динамичные в силу своей несовершенности и постоянно нуждающиеся в объединении.

Такая взаимозависимость ведет к тому, что дополняющие друг Друга цвета не могут обойтись один без другого и, кроме того, меняются каждый раз, когда меняются соседние цвета. Гете, этот самый умный из всех специалистов по теории цвета, но часто заблуждавшийся, видел все это и писал: «Цвет сам по себе, независимо от других цветов, воздействует на нас, так сказать, патологически, уводя в область определенных ощущений.

Временами цвета нас облагораживают, делая великодушными, временами заставляют опускаться до грубости и вульгарности, вызывают бурный поток устремлений или спокойное течение желаний.

Однако внутреннее свойственное нашему органу стремление к тотальности выводит нас за пределы установленных границ. Освобождаясь от навязанных ограничений путем создания дополнительных цветов, мы таким образом приходим к удовлетворяющей нас полноте».

Ссылаясь на «наш орган», Гете, однако, оказался именно тем человеком, кому мы обязаны недоразумением, до сих пор продолжающим сопровождать все дискуссии по проблемам контраста. Почти повсеместно ученые-колористы выводили основные свойства и действия цветового контраста при восприятии из физиологических по своей природе явлений возникновения и взаимодействия цветовых тонов при помощи симультанного контраста или остаточных, последовательных изображений. Аналогично, цвета определяли как дополнительные, если при наложении они давали монохроматический серый на вращающемся диске или при каком-то другом аддитивном смешении световых стимулов. Закон этот, однако, ложен. Физиологические цветовые контрасты и дополнительные цвета не соответствуют тем, что управляют нашим восприятием цветовых отношений в живописи или где-то еще. Достаточно привести лишь один пример. При симультанном контрасте или остаточном изображении синий цвет вызывает в памяти желтый, желтый – синий, а при аддитивном смешении эти цвета порождают серый или белый. Между тем данные два цвета не являются ни контрастными, ни дополнительными в цветовой системе, служащей ориентиром для художника, упорядочивающего объекты на пространстве картины. При спонтанном видении, к которому в своей практике приспосабливается художник, желтый и синий взаимоисключают друг друга, но лишь в пределах ограниченной палитры. Напротив, желтый, с точки зрения живописца, является дополнительным к пурпурному, а синий противопоставлен оранжевому.

Причина расхождения физиологических и перцептуальных отношений между различными цветами нам неизвестна, однако я полагаю, что причину, по которой художник отдает предпочтение системе, представленной в виде треугольника из трех основных цветов: синего, красного и желтого, – назвать можно. В этом треугольнике впервые, если судить по документальным свидетельствам, приведенным в 1832 году Эженом Делакруа в альбоме, хранящемся ныне в музее Конде в Шантильи, три основных цвета встречаются три побочных – оранжевый, зеленый и фиолетовый – так, что каждый из них дополнен своим побочным же оппонентом. Всей системой управляет простой порядок, обеспечивающий дополнение произвольной комбинации из двух компонентов оставшимся третьим.



Этот порядок обычно рекомендуют художнику, как нотную шкалу музыканту, поскольку он воспроизводит сеть родственных отношений, внутри которой цвета исключают или поглощают друг друга; кроме того, здесь есть контрасты, взаимные влечения, завершенность, есть конфликты и переходы. Такие цветовые модели не просто соответствуют отношениям между формами; они часто противопоставлены им и нейтрализуют их действие. В результате возникает сложная система соответствий между формами и цветовыми излучениями, с помощью которой художник передает символически зрительно воспринимаемые связи между объектами реального мира, их близость и удаленность друг от друга, их структуру, соединенность и разделенность, необходимость друг в друге и взаимное пренебрежение. Именно это имел я в виду, когда утверждал, что цвета помогают выразить когнитивные суждения об основных фактах человеческого опыта.

Поскольку свой рассказ я начал с указания на немотивированное поведение цветовых излучений, мне хотелось бы закончить его ответом на вопрос, каким образом такое иррациональное средство, как цвет, способно создавать устойчивые изображения. Если цвет все время меняется в зависимости от окружения, в котором он появляется, то спрашивается, как можно построить убедительную композицию из таких переменчивых, нестабильных элементов? Эта проблема возникает всякий раз, когда мы сталкиваемся с целым, не являющимся суммой своих частей, хотя даже гештальтпсихологов, к коим отношусь и я, может озадачить ситуация, когда внутренние границы оказываются столь проницаемыми, как в случае с многообразием воспринимаемых цветов. Ответ на данный вопрос, тем не менее, таков, что даже если каждый элемент может изменяться под воздействием любого другого элемента, их удачное объединение при согласованном взаимодействии всех релевантных факторов придает системе стабильный характер, подобно тому, как за счет натяжения проволочных тросов прочно удерживаются в вертикальном положении шест или мачта. Но если активные физические напряжения в тросах обычно невидимы человеческому

глазу и потому придают хрупкому равновесию прямо стоящего шеста вид устойчивой гармонии, то толчки и растяжения, управляющие отношениями между цветами, происходят внутри самого зрителя; они представляют собой силы, возникающие в его нервной системе, и следовательно, переживаемые чувствующим разумом.

Взаимный поиск зеленого и красного цветов воспринимается как активное влечение их друг к другу, и такого рода динамическое поведение цветов является непосредственно данным свойством перцептуального опыта, наподобие того, которое дает нам цвет и яркость. Аналогично, когда два цвета, будто в музыкальном диссонансе, раздражающе действуют друг на друга, их трение предстает как динамическое отношение между силами, внутренне присущими цветовым излучениям. То же можно сказать и о способе, каковым уравниваются связи между цветами в композиции в целом. Неверно было бы думать, что динамическое взаимодействие перцептуальных сил просто-напросто дано зрителю в картинах, которые тот рассматривает; не фиксирует он его и в своем разуме, как это делает физик, наблюдающий за поведением магнита и рассыпанными в магнитном поле железными опилками, находящимися под его воздействием. Скорее, все эти согласованные напряжения, в особенности в искусстве, по сути дела должны получить отражение в визуальном опыте – если, конечно, символические сообщения, передаваемые различными цветами и формами, сделаны с надеждой вызвать у зрителя живой отклик.

## **Тема 6**

### **ПРОЕКТИРОВАНИЕ ПРЕДМЕТНО-ПРОСТРАНСТВЕННОЙ СРЕДЫ. ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ ПОДХОД**

#### **Темы для обсуждения**

1. Культурная обусловленность проектирования предметно-пространственной среды. Культура и личность. Культуральные системы координат.
2. Психодизайн как наука об адаптации предметно-пространственной среды к требованиям жизнедеятельности человека.
3. Психологический подход к оформлению интерьера. Экодизайн.
4. Ландшафтный дизайн.
5. Фитодизайн
6. Аквадизайн
7. Дизайн интерьера

## **Практическое задание № 1**

Подготовить сообщения:

Психологические особенности предметно-пространственной среды в стилях:

- 1) модерн;
- 2) барокко;
- 3) рококо;
- 4) классицизм;
- 5) конструктивизм;
- 6) готика;
- 7) постмодернизм;
- 8) хайтек;
- 9) эклектика.

## **Практическое задание № 2**

Самостоятельно изучить материал:

Хессайон, Д.Г. «Все о комнатных растениях» (пер. с англ. – М. : Кладезь-Букс, 2008. – С. 15–30.).

### **Расположение комнатных растений**

Существуют *два принципиальных подхода* к тому, как можно использовать комнатные растения.

В рамках первого подхода к растениям рекомендуют относиться как к зеленым домашним животным и располагать их по отдельности в условиях, наиболее отвечающих их потребностям. За этими «домашними животными» нежно ухаживают при их жизни и оплакивают после кончины.

В рамках второго подхода комнатные растения рассматривают как живое украшение, призванное сделать комнату более уютной. Для этой цели подбирают подходящие к обстановке растения, которые затем расставляют поодиночке или группируют для достижения максимального эффекта. Временные растения, например, цветущие горшечные, при таком отношении жалеют не больше, чем поначалу красивый, но затем увядший букет.

Существует всего несколько правил расположения растений. Они должны соответствовать окружающей обстановке: крупные растения следует помещать в просторные комнаты, маленькие горшочки – на крохотных подоконниках. Эффектное растение может стоять особняком, однако, невзрачные всегда следует собирать в группу.

Большинство обычных растений требуется сгруппировать, чтобы они привлекали внимание. Но некоторые растения лучше выглядят, если их расположить отдельно от других на видном месте. Это растения-солитеры.



Безусловно, самое важное – правильно выбрать такое растение, но следует обратить внимание и на емкость, в которую оно высажено, и на место, где оно будет находиться, на освещенность и фон.

Отдельно стоящее растение часто используют для привлечения внимания как элемент, который конкурировал бы в этом отношении с другими предметами в комнате. В просторной комнате наибольшее внимание привлекает к себе крупное отдельно стоящее растение.

Растения будут выглядеть совершенно иначе, если попробовать составить несколько горшков вместе. В пользу такого композиционного решения можно привести три соображения:

- композиция из растений производит более сильное впечатление, чем каждое из растений по отдельности. Задние растения можно приподнять, чтобы увеличить высоту композиции;
- растения с мелкими листьями, такие как фикус карликовый, адиянтум, хелксина или традесканция, по отдельности выглядят довольно невзрачно и неинтересно, но очень эффектны рядом с растениями с крупными листьями и оказываются просто необходимы в композиции;
- безукоризненный внешний вид, обязательный для отдельно стоящего растения, в композиции не столь важен. Оголенные стволы, односторонний рост, поврежденные листья легко скрыть, если составить несколько горшков вместе.

Помимо более интересного внешнего вида, композиция из горшечных растений обладает еще рядом преимуществ. Растения легче поливать, когда они собраны вместе, чем когда они расставлены по всей комнате. Обильная листва и испарения с большой площади почвы увеличивают влажность воздуха, что жизненно необходимо для наиболее нежных растений.

Строгих правил для составления композиций нет, кроме, пожалуй, одного: следует по возможности собирать вместе растения с одинаковыми требованиями к освещенности и температуре.

*Стандартная композиция.* От четырех до двенадцати глиняных или пластиковых горшков с растениями, различающимися по оттенкам и по облику, составляют в приятную для глаза группу. Обычно декоративнолистные растения используют для придания композиции определенных очертаний, а цветущие добавляют в нее цветочные пятна. На заднем плане помещают более высокие растения, либо растения с более темными или более крупными листьями.

Было бы грубой ошибкой считать, что «профессионально» выглядят только композиции, создающие впечатление буйства красок и форм.

Опытный декоратор подчас использует только декоративнолистные растения, добиваясь декоративного эффекта в результате сочетания разных по очертанию листьев и их пестрой окраски у некоторых растений.



*Профессиональная композиция.* Этот тип композиции, очень почитаемый декораторами-профессионалами, является старшим «братом» стандартной композиции, описанной выше. Обычно такие композиции устраивают в общественных зданиях, но их уменьшенные варианты вполне могут подойти для пустующего угла в комнате. Важной составной частью профессиональной композиции являются кашпо – они должны быть разной высоты и привлекательно выглядеть. Самое заднее должно быть самым высоким или его нужно установить на подставку, чтобы растущее в нем высокое растение было видно наилучшим образом. В кашпо на переднем плане помещают цветущее растение, которое по мере отцветания заменяют на другое. В средней части группы помещают ампельное растение, которое красиво оплетает сосуд, в котором растет.

*Поддон с галькой.* При содержании в помещении с центральным отоплением растений, нуждающихся в высокой влажности воздуха, полезно размещать их на низком поддоне, в который насыпан слой гальки. Поддон может быть сделан из любого водонепроницаемого материала. Глубина поддона около 5 см, длина и ширина могут быть любые.

Насыпьте на дно поддона слой мелкой гальки толщиной в 2–2.5 см. Налейте столько воды, чтобы нижние камешки были мокрыми. Вода не должна покрывать камешки целиком. Сверху на камни поставьте горшки с растениями

Лучшим местом для поддона с галькой является полка над батареей центрального отопления. При таком размещении влажность воздуха вокруг

растений увеличивается во много раз. Поливать растения очень легко – избыток воды будет выливаться из горшков прямо на поддон.



*Вертикальное расположение.* Композиция из растений почти всегда является горизонтальной, хотя горшки могут быть размещены на разных высотах. Вертикальное расположение и удобно, и красиво. Традиционно для вертикальной расстановки используют угловую подставку, на каждую полку которой ставят по горшку – при этом лучше использовать один вид ампельного растения, которое образует колонну из листьев или цветов. Несколько подвешенных одна под другой корзинок создадут такой же эффект, в то время как металлическая или бамбуковая подставка с кольцами, в которые на разной высоте вставляют горшки, имеет то преимущество, что ее легко перенести с места на место.



*Комнатный садик.* Комнатный садик – это контейнер, заполненный несколькими растениями. Горшки при таком способе размещения не видны: они могут быть скрыты от глаз внутри контейнера или растения могут быть высажены прямо в контейнер, без горшков.

Выращивание растений таким образом (в виде комнатных садиков) до сих пор не получило широкого распространения, возможно, потому, что многие все еще предпочитают выращивать растения поодиночке, а не

в группе. Такие живописные растения, как бегония вечноцветущая или колеус, можно и в домашних условиях выращивать так же, как в саду на клумбе – группами, однако их почти всегда содержат в комнатных условиях в виде единичных экземпляров в отдельных горшках.

Выберите контейнер, в который поместятся несколько комнатных растений. Он должен быть декоративным, приятного цвета и интересной формы. Теперь высадите в заполненный землей контейнер разные растения или расставьте в нем небольшие горшки с растениями поверх слоя торфа, песка, гальки или гравия, заполните промежутки между горшками влажным торфом – так, чтобы края горшков были не видны. Комнатный садик готов!

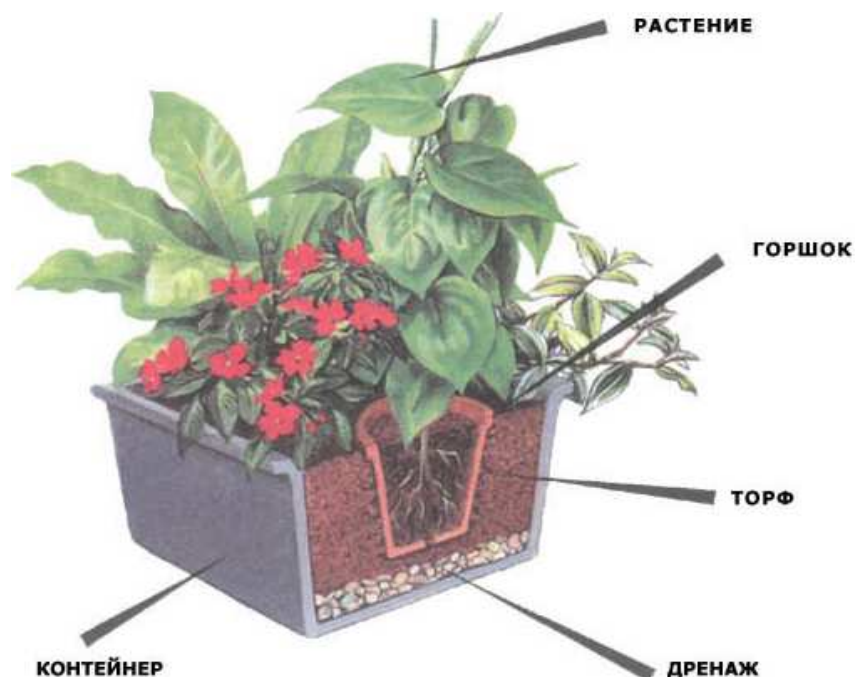
Садик может представлять собой миску с пятью маленькими растениями или быть большой цветочницей с целым лесом из растений, но в любом случае преимущества и принципы композиции остаются одинаковыми. Некоторые преимущества комнатного сада те же, что у композиции из горшечных растений – создание сильного визуального эффекта, использование цветущих и невзрачных на вид декоративнолистных растений, прикрытие уродливых оголенных стеблей и поврежденных листьев, облегчение полива и повышение влажности вокруг крон. Но самое главное – то, что в данном случае вы действительно разбиваете сад.

Большинство растений лучше растут в комнатном саду, чем в отдельных горшках, по нескольким причинам. В числе важнейших – более высокая влажность, защищенность корней от резких температурных колебаний, вода под каждым горшком. Есть и опасности. Теснота означает плохую вентиляцию, что увеличивает опасность заболеваний или заражения вредителями. Прищипывайте или прореживайте растения, чтобы они не мешали друг другу, и своевременно удаляйте загнившие листья или цветы.

### **Элементы комнатного садика**

*Растение.* Все растения будут получать примерно одинаковое количество влаги и тепла. В маленьком садике все растения будут освещены примерно одинаково, но растения в центре большой емкости получают меньше света, чем растущие по краям. Обычно принято высаживать несколько цветущих растений на фоне декоративнолистных.

*Горшок.* Гораздо лучше оставить растения в горшках чем высаживать их прямо в заполненный землей контейнер. Это позволит вам время от времени поворачивать горшки, чтобы растения не наклонялись в одну сторону. Растения можно легко удалить после окончания цветения или для пересадки. Горшки должны иметь дренажные отверстия.



*Торф.* Следите, чтобы торф доходил до самых краев горшков и поддерживайте его во влажном состоянии, не заливайте. Влажный торф обеспечивает запас влаги для каждого растения, а значит, растения в комнатном садике гораздо лучше перенесут кратковременный перерыв в поливе во время вашего отпуска.

*Контейнер.* Выбор водонепроницаемых контейнеров практически неограничен – пластмассовые ящики, узорчатые жардиньерки, старые медные тазы, самодельные деревянные ящики и т.п. У деревянного ящика обработайте внутреннюю поверхность, чтобы сделать его водонепроницаемым. Не применяйте для этих целей креозот.

*Дренаж.* Дренаж не обязателен, но неплохо положить на дно контейнера тонкий слой гальки, мелких камешков или крупного песка, прежде чем насыпать торф.

*Цветочница.* Одиночные цветочницы – самый распространенный вид комнатного сада. До недавнего времени в основном для этого использовали продолговатые ящики из металла, дерева или пластмассы, но в последнее время появился широкий выбор разноцветных цилиндрических и кубических контейнеров из жесткого пластика. Для современной обстановки рекомендуют цветочницы белого или черного цвета. Будьте осторожны при поливе, чтобы окружающий горшки торф не вобрал слишком много влаги. Если слой торфа под горшками достаточно толстый, корни растений могут прорасти сквозь дренажные отверстия в торф и получать влагу из него. В том случае, если горшки стоят на слое гальки или слой торфа под ними

тонок, рекомендуется время от времени поднимать и поворачивать горшки, чтобы не допускать прорастания корней.

Цветочницы могут быть самых разных размеров. Крошечные суккуленты высаживают в подставки для яиц, в то время как в некоторых богатых домах устраивают зимние сады, дренаж которых соединен с дренажной системой дома.

Каков бы ни был размер вашего комнатного сада, впечатление от него должен подчеркивать фон, который вы для него выберете. Чистое дерево, зеркало или зеркальные плитки идеально подходят для этого.

*Сложная цветочница.* Простейший тип такой сложной цветочницы изготавливают из двух или более обычных контейнеров, составленных вместе. Наиболее привлекательная – сделанная по заказу для размещения в конкретном месте. Любой, умеющий держать в руках молоток и гвозди, может изготовить сложную цветочницу из оклеенных пластиком досок. Для достижения большего эффекта секции, в которых размещают растения, следует расположить на разных уровнях. Щели между досками должны быть зашпаклеваны. Каждый элемент цветочницы представляет собой отдельное целое с учетом растений, которые в него высажены, и с точки зрения его декоративной роли.



*Композиция в миске.* Это один из простейших видов комнатного сада, для создания которого несколько декоративнолистных и одно – два цветущих растения вынимают из горшков и пересаживают в торфяную почву. Традиционно в таком садике вертикально-растущее растение помещают в задней части миски, несколько компактных кустистых растений – в средней части, и вьющееся растение – впереди. В качестве контейнера обычно используют миску

для выгонки луковичных, но подойдет и любая другая водонепроницаемая миска. Такая миска – желанный подарок, но ее нельзя считать долговременным комнатным садиком.

Когда цветы отцветут, лучше всего нарушить композицию и пересадить растения в отдельные горшки, прежде чем их корни безнадежно переплетутся. Объясните подарившему вам эту композицию, что вы не разрушаете его подарок – вы его спасаете.

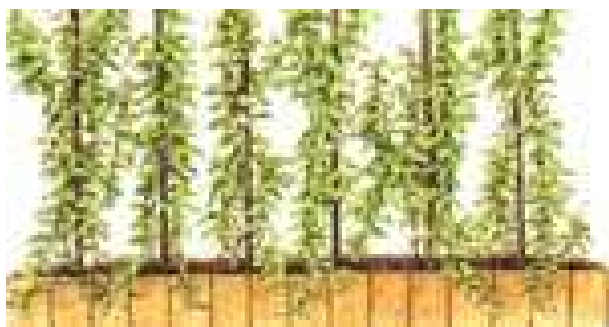
*Миниатюрный сад.* Особым видом комнатного сада являются ландшафтные композиции, воспроизводящие в миниатюре настоящий сад. Для украшения используют дорожки, водоемы, различные фигурки, а для создания разнообразного ландшафта – мхи и растения с крошечными листьями. Распространены японские садики, а всю композицию обычно размещают на столике с колесами, чтобы в хорошую погоду ее можно было вывозить на улицу и перевозить в кухню для полива. За ландшафтными композициями трудно ухаживать, а их создание требует настоящей увлеченности и известных способностей, без которых миниатюрный сад будет выглядеть как творение дилетанта.



*Сад в плошке.* Маленький комнатный садик составлен в плошке из тщательно подобранных суккулентов. В отличие от других контейнеров, используемых при создании комнатных садиков, в плошке обычно имеются дренажные отверстия.



*Зеленая стена.* Существует много способов отделить зону столовой в комнате, которую используют и как гостиную, и как столовую. Иногда для этого достаточно деревянной перегородки, несколько горшков с растениями, расставленные в открытых местах, оживят ее. Но многие любители цветов предпочитают в таком случае зеленую стену. На пол устанавливают глубокий и достаточно широкий прямоугольный ящик, к которому прикрепляют доходящую до потолка шпалеру, либо декоративные шесты (также достигающие потолка) закрепляют прямо в земле. В землю затем заглубляют горшки, подходящие растения циссус, сингониум, плющ, фикус Бенджамина, сциндапус, филоден дронлазящий и фикус карликовый.



### **Предложения, как оформить комнатный садик**

Перед вами богатый выбор растений. Старайтесь подбирать такие, которым нужно примерно одинаковое освещение, полив и температурный режим. Затем вам следует убедиться, что высота и облик растений соответствуют размеру контейнера. Старайтесь добиться разнообразия по высоте, облику растений и текстуре листьев, обратите внимание на сочетание окраски растений. Прежде всего, о высоких растениях, которые задают высоту всей композиции. Будьте осторожны, чтобы не выбрать для небольшого комнатного сада раскидистого гиганта. Сансевиерия – высокое растение с вертикально расположенными листьями. Гревиллея и дизиготека не затеняют расположенные по соседству растения. Выбрать высокое растение для большой цветочницы, безусловно, легче – тут широко используют пальмы, драцены, фикусы, монстеру и филодендроны.

В большинстве композиций общее впечатление создают растения среднего плана. Если вы не хотите полагаться для создания цветочных пятен на цветущие горшечные растения, можно использовать декоративнолистные растения с ярко окрашенными листьями – кордилину верхушечную, у которой красные листья, желтый сциндапус, пестролистные хлорофитум и плющ, разноцветные кротон, колеус и бегонию королевскую.



Наконец, не забудьте о лианах, которые нужны, чтобы смягчить резкие линии края контейнера. Самые распространенные из таких растений - плющ, традесканция, фикус карликовый и зебрина.

*Пот-э-флер (цветущий горшок).* Пот-э-флер по существу маленькая цветочница, в которую высаживают несколько декоративнолистных комнатных растений. При создании композиции в торфяной субстрат между горшками вставляют стеклянную или металлическую пробирку. Пробирку затем наполняют водой и в нее помещают срезанные цветы. Таким образом цветы из вашего сада или покупные цветы можно использовать для создания постоянно изменяющихся и пестрых композиции. В начале года очень привлекательно выглядят на живом зеленом фоне 3–4 желтых нарцисса. В середине лета можно использовав садовые цветы или цветущий кустарник, великолепно выглядят розы. Не стремитесь создать произведение искусства просто добавьте несколько пятен цвета, чтобы оттенить группу комнатных растений. В рождественские недели безусловным фаворитом являются веточки падуба или остролиста с ягодами. Удивительно, но пот-э-флер никогда не был особенно распространен – цветоводы считают, что он слишком ограничивает их возможности. Они ошибаются, считая пот-э-флер чем-то средним между горшечной композицией и аранжировкой из срезки. На самом деле это способ несколько оживить композицию из комнатных растений.



*Террариум.* Террариум – это контейнер из стекла или прозрачного пластика, внутри которого посажены растения. Отверстие контейнера заужено или закрыто прозрачным материалом.

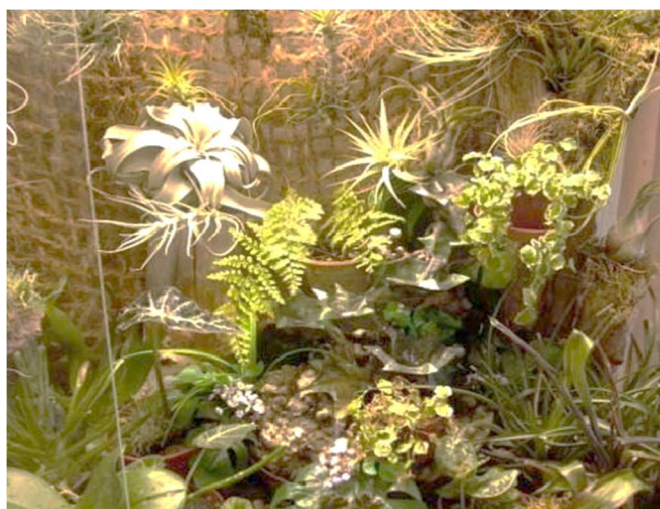
Террариум имеет две особенности. Растения в нем полностью или практически полностью укрыты стеклом или другим прозрачным материалом, так что доступ наружного воздуха ограничен или вовсе перекрыт. В результате растения не страдают от сквозняков, а воздух внутри контейнера всегда влажный, чем в комнате. Поэтому в террариуме можно выращивать многие нежные растения, которые в условиях комнаты было бы невозможно выводить.

Какие виды будут расти в террариуме, зависит, конечно, от того, куда вы его поставите. Если его поместить вдали от источника света, в него можно посадить папоротники и другие растения с зелеными листьями.

Когда террариум является частью окна, в нем прекрасно растут орхидеи, бромелиевые, экзотические декоративнолистные растения и все, потрясающие воображение, декоративноцветущие растения.



*Зеленая витрина.* Зеленая витрина из всех видов террариумов пользуется наибольшим успехом. Это, по сути, окно с дополнительной наружной рамой или рамами (с двойным остеклением для зимы) и внутренней дверью из цельного стекла, которая открывается и обеспечивает доступ внутрь витрины. В нижней части витрины помещают поддон, в который насыпаны камешки. На камни устанавливают горшки, пространство между которыми затем засыпают влажным торфом. Зеленые витрины можно увидеть во многих домах в Германии, Скандинавии, Голландии и некоторых районах США, редко в Великобритании. Как правило, такие витрины делают одновременно с постройкой дома – в старом доме ее устроить очень сложно. Ширина основания у зеленой витрины обычно составляет 45–80 см, и кроме того, существует еще ряд технических требований, которые должны быть соблюдены. Для южного окна потребуется какое-то притенение, обычно бывает необходим вентилятор. Есть еще некоторые дополнительные элементы: лампы дневного света, водяной насос, подогрев пола, автоматически управляемые увлажнители и вентиляторы и т.д. Зеленая витрина может быть необычайно красива. Тропические растения чувствуют себя в ней даже лучше, чем в теплице. Здесь можно вырастить великолепные экземпляры орхидей, антуриумов, бугенвиллий, колумней, каладиумов и акалиф, но это требует большого труда. Необходим выверенный полив и вентиляция, чтобы стекла не запотевали. Растения следует содержать в чистоте, стекло надо регулярно мыть.



*Сад в бутылке.* Любопытно, что до недавнего времени единственным популярным в Великобритании типом террариумов был «бутылочный сад». Создать его нелегко, для этого требуются специальные инструменты и известная ловкость. Прежде всего, бутылка должна быть чистой и сухой. Сверните фунтик из бумаги и осторожно насыпьте в бутылку примерно пятисантиметровый слой мелких камешков. Сверху добавьте тонкий слой древесного угля, и, наконец, толстый слой почвы с высоким содержанием песка. Примните почву тампоном (для этого обмотайте конец палочки ватой), а затем приподнимите почву в задней части садика. Теперь высаживайте растения. Нам потребуется около шести растений, включая одно древовидное и по крайней мере одно стелющееся. Инструменты, используемые для посадки: десертная ложка, прикрепленная к концу одной палочки и вилка на конце другой. Уплотните землю вокруг каждого растения тампоном. Теперь ваш сад готов и нуждается к поливу. Используйте лейку с длинным носиком и поливайте тонкой струйкой. Вливайте совсем немного воды – только чтобы промыть стекло и увлажнить поверхность. Вставьте пробку. Если после этого стекло запотело, то вытащите ее, пока сконденсировавшаяся влага не исчезнет. Вставьте пробку снова – вероятно, вам больше никогда не придется заниматься поливкой.

*Сад в аквариуме.* Сад в стеклянной емкости со съёмной крышкой известен как аквариумный сад; разнообразные привлекательные стеклянные емкости, открывающиеся сбоку, продаются под названием «террариум». Различий в оформлении между ними нет. Сначала насыпьте на дно емкости слой мелких камешков и древесного угля, затем слой земли с песком толщиной 2 см. Можно создать «холмы» и «долины», используя при этом, если хочется, мелкие и более крупные камешки, но не дерево. В аквариумный

садик или покупной террариум можно высаживать многие растения. В нем будут хорошо расти нежные папоротники, кротоны, фиопония, маранта, криптантус, калатея, селлагинелла и рео. Добавьте к декоративнолиственным растениям цветковые пятна – для этого идеально подходят узамбарские фиалки и маленькие орхидеи. Два предостережения: никогда не используйте кактусы и другие суккуленты и высаживайте растения просторно, чтобы они могли разрастаться, не тесня друг друга.



После посадки закройте емкость стеклом с зашлифованными краями. Если у стандартного террариума есть дверца, закройте ее. Поставьте емкость на хорошо освещенное место вдали от прямых солнечных лучей. Если появляется конденсат, приоткройте на несколько часов крышку или дверцу, но в остальное время держите их закрытыми. Теперь остается время от времени удалять отмершие или заболевшие листья и раз в несколько месяцев поливать. Эти переносные мини-джунгли – самый простой способ выращивать экзотические растения.

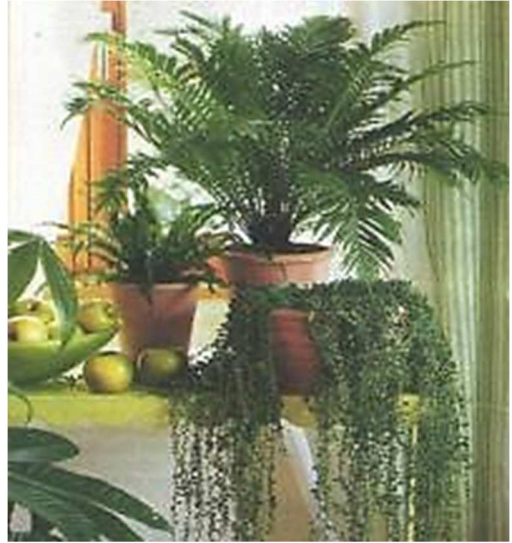
### **Размещение растений**

Чтобы добиться наибольшего визуального эффекта от растения, можно прежде всего посоветовать еще до его покупки присмотреться к помещению, где оно будет стоять. Возможно, растение приобретается, чтобы оживить скучную комнату ярким цветковым пятном или зеленью. Когда вы принесете растения домой, попробуйте разные способы расстановки горшков, чтобы посмотреть, где они производят лучшее впечатление.

В других случаях, когда растения нужны для конкретных целей, ваш выбор уже: например, желательно закрыть пустой камин, или разделить разные зоны в комнате. Место размещения растений в таком случае определено

заранее, так что вам нужно трезво оценить окружающую обстановку, прежде чем принимать решение.

Все эти советы ориентированы на идеальные случаи. По крайней мере 50% комнатных растений покупаются «под настроение»: вы видите растение в магазине, оно вам нравится, а уже придя домой, вы начинаете выяснять, как за ним ухаживать. В этом случае следует найти для растения место, где оно получало бы столько света и тепла, сколько ему требуется, и позаботиться, чтобы окружающая обстановка и освещение оттеняли его красоту.



Для большинства растений наилучшим фоном является простая, без узора, стена любого светлого пастельного тона. В особенности это относится к зеленым декоративнолиственным растениям и к растениям с яркими цветками.



Пестролистные или цветущие растения с многочисленными бледными цветками на светлом фоне будут плохо видны; им больше подходит темный фон.



Маленькие листья теряются на фоне обоев с крупным рисунком. Размещайте растения с такими листьями на фоне гладкой, без рисунка, стены; перед стеной, оклеенной узорчатыми обоями, размещайте растения с крупными листьями.



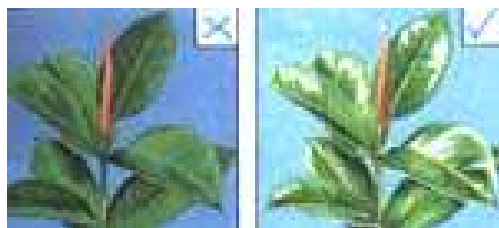
Для достижения более смелого эффекта старайтесь добиться контраста по цвету и форме. Раскидистое растение может сгладить впечатление от вертикального рисунка обоев.



### Освещение

Необходимое растениям освещение может быть естественным или искусственным. Свет обычной лампочки, направленный вечером на отдельно стоящее декоративнолиственное или цветущее растение, многократно усиливает его привлекательность. Лучше всего пользоваться лампами с точечным источником света или софитами, однако они дают много тепла. Включите лампу и подержите ладонь над ближайшим к лампе листом. Если вы почувствуете тепло, значит, растение находится слишком близко от лампы.

*Направленный свет.* Свет от лампы или нескольких ламп (обычно ламп с точечным источником света, закрепленных в потолке или в специальном шарнире), находящихся сверху над растением или группой растений. Этот способ освещения имеет два преимущества: от группы освещаемых растений создает впечатление единого целого и позволяет выделить отдельные части растений.



*Подсветка.* Лампу или несколько ламп устанавливают на уровне пола перед растением. Освещаются листья, но основная цель подсветки – создать

тень на стене позади растения. Размещайте лампы таким образом, чтобы добиться наибольшего эффекта.

*Освещение сзади.* Лампа или лампы размещают на уровне пола позади растения. Основная цель – добиться, чтобы растение воспринималось в виде силуэта. Так можно освещать только крупные растения и для этого нужно много места.

## **Размещение растений в комнате**

*Подвешивание к потолку.* Нет лучшего способа разместить вьющееся растение, чем посадить его в контейнер, подвешенный к потолку или на кронштейн в стене. Ничто не мешает спадающим каскадом стеблям, а вид висящих в воздухе живых растений особенно притягивает взгляд. Мы обращаем внимание на растения в висячей корзинке на стене дома, в то время как на такие же растения на клумбе внизу даже не смотрим. Подвешенное одиночное растение может зрительно увеличить высоту композиции из стоящих на полу растений или оживит скучную стену или глубокое окно. К сожалению, висячие корзинки имеют свои недостатки. Их нельзя вешать в тех местах, где под ними будут ходить – проходу ничто не должно мешать. Внимательно относитесь к выбору контейнера и убедитесь, что он надежно подвешен – крепление должно выдерживать тяжесть контейнера с землей после полива. Растение в висячей корзинке должно быть в хорошем состоянии: жалкий плющ или болтающийся стволик филодендрона лозящего могут только обезобразить комнату. Ухаживать за растениями в висячей корзинке нелегко – очевидно, что поливать их гораздо труднее, чем стоящие на полу или на подоконнике.



*Расположение на подоконнике.* На подоконнике обычно располагают растения люди, которые относятся к ним, как к домашним животным.

Это не значит, что профессиональный декоратор не стал бы использовать подоконники для размещения растений, но аккуратный ряд расставленных по подоконнику горшков захватывающим зрелищем не назовешь.

С точки зрения внешнего эффекта лучше использовать одиночное растение низкое и кустистое, если оно располагается посередине окна или высокое и узкое при асимметричном размещении. Выберите такое растение,

у которого красота листьев подчеркивалась бы падающим на них или просвечивающим сквозь них светом, например, гипозестес или ирезину. Безусловно, следует подобрать такой вид, который гармонировал бы с окружающей обстановкой маленькое невзрачное растение на большом окне вряд ли будет красиво выглядеть. Южное окно летом необходимо притенять. Чаше проверяйте, не пересохла ли земля: солнце летом и батареи центрального отопления зимой могут вынудить вас без конца поливать растение. Если вид из окна для вас не важен и вам не нужно много света, подумайте, не повесить ли над растением, стоящим на подоконнике, еще и висячее кашпо.



*Расположение на полу.* Место для крупного одиночного растения – на



полу, большой горшок на столе будет выглядеть громоздко. Обычно в качестве таких берут растения с привлекательной формой кроны, но можно прибегнуть и к другим видам растений. Хорошо выглядят при одиночном расположении высокие цветущие растения или высокие лианы с крупными листьями (филодендрон, монстера и т.п.). Дизайнеры обожают такие высокие одиночные растения. Два одинаковых растения по обеим сторонам двери придают просторной комнате симметричность; цветочный горшок, стоящий возле двери в сад, как бы продолжает сад в комнате. Тщательно подбирайте одиночное растение.

Высокие узкие растения зрительно приподнимут потолки, низкие распростертые создадут противоположный эффект. Имейте в виду, что емкость



с растением может повредить ковер поэтому подложите под нее дощечку или пробковую пластину.

*Размещение на стене.* На стенах обычно размещают декоративноцветущие растения (чтобы оживить цветом гладкую светлую стену) и лианы (для оформления картин окон и т.п.).



Горшки при этом, как правило, используются маленькие, поэтому растения надо чаще поливать, но когда они расположены так высоко, трудно определить, когда им нужен полив. При таком способе размещения растений выбирайте прочные не слишком пестрые емкости с достаточно большим и глубоким поддоном.

*Размещение на подставке.* Некоторые комнатные растения с длинными дуговидными стеблями выглядят непривлекательно, если расположены на тумбочке или на подоконнике. Такие растения следует установить на специальную высокую подставку пьедестал или поместить в висячую корзинку. Если в вашем доме старинная мебель, можно приобрести антикварную или стилизованную под антикварную подставку, но если у вас современная мебель – очень просто изготовить деревянную подставку с прямыми стенками. Можно купить металлическую или бамбуковую подставку и разместить на ней несколько горшков.



## Тема 7 ВОСПРИЯТИЕ ЧЕЛОВЕКА ЧЕЛОВЕКОМ

### Темы для обсуждения

1. Понятие социальной перцепции. Механизмы взаимопонимания.
2. Эффекты восприятия.
3. Пространственные пороги различения различных элементов внешности человека. Топонимика и физиогномика лица.
4. Восприятие выражения лица. Паттерны экспрессий лица.
5. Оценка выражений лица с помощью графических эталонов.

### Практическое задание

Подготовить сообщения на предложенные темы:

1. Формы межличностной аттракции.
2. Восприятие человека в условиях стресса. (Шум и теснота как источники стресса)
3. Особенности формирования первого впечатления.
4. Влияние имиджа на восприятие человека.
5. Факторы восприятия и оценки партнера.
6. Влияние окружающей среды на восприятие человека: экологический аспект.

## Тема 8 ДИЗАЙН-ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ И ПСИХОЛОГИЧЕСКОЕ ВЛИЯНИЕ

### Темы для обсуждения

1. Психологическое влияние и его роль в психологии дизайна. Виды психологического влияния. Классификация видов влияния по признаку психологической конструктивности – неконструктивности.
2. «Технические» средства влияния.
3. Психологические процессы в условиях индивидуальной и совместной деятельности дизайнеров. Особенности индивидуальной и совместной деятельности дизайнеров.
4. Лидерство и дизайнерское творчество. Руководитель коллектива дизайнеров. Управление коллективом дизайнеров
5. Основные стратегии и подходы в переговорном процессе.
6. Конфликты в деятельности дизайнера. Причины конфликтов. Проблемные клиенты. Типы проблемных клиентов.

## **Практическое задание № 1**

Реферирование работы Д.Г. Скотта «Способы разрешения конфликтов» (Киев, 1991. – С. 105–199).

### **Как общаться с трудными людьми**

Описанные в этой книге подходы к разрешению конфликтов рассчитаны на общение с обычными людьми, встречающимися в жизни ежедневно. Однако бывают люди, которые не пойдут вам навстречу, какие бы усилия для примирения вы ни прилагали. Что делать при столкновении с особенно трудным человеком, обладающим определенными личностными характеристиками, который стоит на пути разрешения проблемы или «подкладывает вам кнопки» и приводит в ярость?

Существуют некоторые общие принципы, которыми вы можете руководствоваться в таких ситуациях, не забывая о тех, которые уже описаны в этой книге. В дополнение к этому вы можете использовать специальные подходы к общению с трудными людьми общеизвестных категорий.

### **Кого относить к трудным людям?**

Каждый человек может иметь собственную классификацию трудных людей, основанную на его личных качествах и жизненном опыте. Например, женщина, которая долгие годы страдала в качестве дочери властной тиранической матери, отнесет каждого, кто проявляет аналогичные качества, особенно если это женщина, к категории трудных в общении людей. Или мужчина, разведшийся с изводившей его женой и ненавидящий болтливость, может отнести человека, которому не свойственна лаконичность, к категории людей, общение с которыми затруднительно.

Но, помимо таких специфических случаев классификации, существуют определенные типы людей, признанных трудными теми, кто постоянно сталкивается с разными людьми в силу своих профессиональных интересов – консультантами, работниками сферы услуг, врачами и т.п. Обозначение и описание таких типов облегчает работу с ними: после идентификации вы уже будете знать, как общаться с человеком данного типа.

В ставшей классической книге «Общение с трудными людьми» Роберт М. Бремсон различает около дюжины разных типов, исходя из тридцатилетнего опыта работы с людьми в частных фирмах. Они включают:

– Агрессивистов, которые подразделяются на следующие категории: «черменовские танки», «снайперы» и «взрыватели». Это люди, которые задирают других, говорят колкости и раздражаются, если их не слушают.

– Жалобщиков, у которых всегда найдется что-нибудь, на что сетовать. Обычно они ничего не делают для решения проблемы, потому что считают себя не способными ни на что или не хотят брать на себя ответственность.

– Молчунов, которые спокойны и немногословны. Вы не знаете, о чем они в действительности думают или чего хотят.

– Сверхпокладистых, которые скажут вам «да» по любому поводу и пообещают поддержку. Тем не менее, слова у таких людей расходятся с делом: они не выполняют своих обещаний и не оправдывают возложенных на них надежд.

– Вечных пессимистов, которые всегда предвидят неудачи. Поскольку они обычно считают, что из затеваемого ничего не получится, такие люди всегда стараются сказать «нет» или постоянно испытывают беспокойство, сказав «да».

– Всезнаек, которые считают себя выше других, потому что они, как они сами полагают, знают все на свете; при этом они хотят, чтобы об этом «превосходстве» знали другие. Они могут действовать как «бульдозеры», расталкивающие всех на своем пути со своими «знаниями». Они могут также вести себя как «пузыри», переполненные осведомленностью и сознанием собственной важности. Часто оказывается, что они ошибаются, поскольку в основном только играют роль.

– Нерешительных или «стопоров» – людей, которые не решаются принять то или иное решение, потому что боятся ошибиться. Они тянут и тянут, пока это решение не будет принято без них или пока необходимость принятия решения отпадет вообще.

Трудные люди иного типа порождают в других надежды, а потом действуют вопреки ожиданиям. Д-р Георг Р. Бах, психиатр, называет таких людей «с-ума-сводящими», потому что они сводят других с ума тем, что не оправдывают возложенных на них надежд. Таким образом, их поведение подрывает основы доверия людей друг к другу, которое должно смягчать человеческие взаимоотношения. Вы можете столкнуться с «с-ума-сводящими» другого типа, которые подают противоречивые надежды или выражают противоречивые желания и ждут от вас их удовлетворения. Иногда «с-ума-сводящий» может попросить вас о чем-то, а потом создаст обстановку, в которой выполнение его просьбы становится для вас невозможным и вы не можете сдержать свое слово.

Вероятно, вам встречались и другие люди, стиль общения и поведения которых затрудняет взаимоотношения с ними, например:

– «Максималисты», которые хотят чего-то прямо сейчас, даже если в этом нет необходимости.

– «Скрытные», которые держат все в себе, не говорят о своих обидах, а потом внезапно набрасываются на вас, когда вы считаете, что все идет прекрасно.

– «Невинные лгуны», которые заматают следы ложью или серией обманов, так что вы перестаете понимать, во что верить, а во что – нет.

– «Ложные альтруисты», которые якобы делают вам добро, но в глубине души сожалеют об этом. Вы можете почувствовать это в иных обстоятельствах или это может неожиданно проявиться в виде саботажа, востребования подаренного или требования компенсации.

Встречаются «игроки» различных типов, например, такие люди, которые говорят и поступают в стиле «да, но...», описанные Эриком Берном в его книге «Игры, в которые играют люди». Внешне они поступают так, а думают совсем иначе. Вы не будете знать, что происходит, пока не попадете в их ловушку.

В вашем собственном списке может быть и больше типов трудных людей. Однако одной идентификации недостаточно. Вы должны знать, как поступать в тех случаях, когда вы вынуждены вступать в контакт с такими личностями.

### **Некоторые общие принципы общения с трудными людьми**

Хороший общий принцип общения с трудными людьми любого типа состоит в том, чтобы отдавать себе отчет в существовании некоторых скрытых интересов или нужд, которые они удовлетворяют, действуя таким образом. Например, сверхагрессивный человек может действовать, как паровой каток, потому что в глубине души он боится иметь дело с другими людьми или потому что не хочет испытать страх перед возможностью ошибки; спокойный молчун может замыкаться в себе, боясь открыться другим людям; вечный пессимист может всегда пророчить неудачи, потому что ему удобнее жить с уверенностью в неудаче, чем с уверенностью в удаче. Следовательно, если вы решили вступить в общение с трудным человеком, то вам следует выявить его скрытые нужды и интересы, а также подумать над тем, как их удовлетворить. То есть, этот подход аналогичен тому, который вы используете при разрешении обычных конфликтов, возникающих ежедневно.

Действительно, вы можете просмотреть различные принципы и подходы, описанные в этой книге, и примерить их к той конкретной ситуации, в которой вы оказались. Эти принципы, а также те, которые будут представлены ниже, вы можете применить на практике для общения с трудными людьми различных типов.

## **Преодоление отрицательных эмоций, возникающих при общении с трудными людьми**

Контакт с трудным человеком может вызвать в вас огорчение, гнев, растерянность, подавленность и другие чувства, выбивающие из колеи. Такой человек сам по себе может нести эмоциональный заряд, как, например, «динамит», который «взрывается», когда что-то происходит вопреки его желанию.

Таким образом, один из первых шагов должен состоять в том, чтобы взять под контроль свои эмоции или дать выход эмоциям другого человека, если вы решили продолжать общение для разрешения конфликта. Вы можете вернуться к предыдущим главам, в которых подробно описано, как это делается. Ниже приведены некоторые дополнительные установки, которые следует запомнить:

- Стараться не принимать на свой счет слова и поведение другого человека. Для удовлетворения своих нужд трудный человек ведет себя аналогичным образом со всеми. Напомните себе об этом, чтобы избежать отрицательных эмоций.

- Установить, не отнесли ли вы этого человека к категории трудных людей потому, что он напоминает вам кого-то, с кем у вас в прошлом были затруднения при общении (например, не напоминает ли этот человек вашу деспотичную мать или старшего брата, который всегда одерживал над вами верх, и т.п.). Если это так, то постарайтесь отделить ваше восприятие этого человека от тех чувств, которые вы испытывали к тому, кого он вам напоминает.

- Использовать творческую визуализацию или иной способ успокоения для овладения эмоциями, которые вы испытываете.

- Использовать те приемы общения, которые позволяют дать выход эмоциям другого человека.

- Если чувствуете, что все больше попадаете под влияние трудного человека (например, общаясь с вечным пессимистом, вы и сами начинаете терять надежду на успех или начинаете чувствовать враждебность, контактируя с агрессивным человеком, и т. п.), то отметьте этот факт, и тогда вы сможете остановиться. Напомните себе, что вы позволили самому себе взглянуть на ситуацию с точки зрения другого человека только для того, чтобы понять эту точку зрения, и что вы — совсем другой человек с иной позицией. Таким образом, отделите себя от этого человека; повторяйте самому себе снова и снова: «Я – не тот человек. У меня свой собственный взгляд на мир» или что-нибудь подобное. Затем сделайте выдох и мысленно махните на это рукой. Вы избавитесь от точки зрения другого человека и вернете себе собственную.

### **Размышление над тем, почему этот человек труден в общении**

Ключевой момент в данном случае состоит в том, чтобы понять, какие желания и интересы человека делают его трудным в общении с ним. В чем заключаются его цели и как помочь ему в их достижении? Оценив нужды этого человека, вам будет легче решить, стоит ли вступать с ним в контакт. Может оказаться, что вы не можете этого избежать, потому что он занимает по отношению к вам более высокое положение (например, он является вашим начальником), а вы не хотите в настоящее время отходить от собственной позиции. Или эта оценка нужд и интересов может отбить у вас желание быть вовлеченным в конфликтную ситуацию. Вы можете тогда более осознанно уйти от конфликта, чем если бы вы просто решили не связываться с трудным человеком.

Представьте, например, что у вас возник конфликт с тихим молчуном, с которым вы дружили, но вдруг почувствовали отчуждение с его стороны. Вы чувствуете, что что-то случилось, но не уверены в том, что именно. Когда вы встречаетесь, создается впечатление, что этот человек не хочет разговаривать с вами. Но почему? Вы не знаете этого и начинаете чувствовать все большее раздражение. Один из вариантов может состоять в том, чтобы забыть этого человека и не быть вовлеченным в конфликт. Если он не говорит о том, что произошло, то тем хуже для него. Вы не собираетесь становиться телепатом, чтобы угадать его мысли на расстоянии, и вы можете просто уйти и жить своей жизнью. Может быть, это будет удобно для вас.

Однако, с другой стороны, дружбой с этим человеком вы можете дорожить. Может быть, этот человек поступает таким образом, потому что он обижен или стеснен чем-то, чему вы не придали никакого значения. Или, может быть, этот человек просто боится вступить в конфронтацию с вами, пожаловавшись на то, что его действительно беспокоит, потому что чувствует, что ему будет трудно справиться с гневом или иными чувствами, которые будут сопровождать объяснение. Возможно, стоит попытаться выявить его скрытые нужды, показав, что вы готовы оказать поддержку и не будете его ни в чем осуждать, и побудив его выговориться. Это не дает гарантию тому, что человек раскроется. Однако такой подход вполне разумен.

Этот метод может оказаться полезным при общении с людьми любых типов, однако особенно эффективен он при общении с трудными людьми. В конце концов трудным человека делают его особые нужды. Конечно же, нужды, которые мотивируют обычные конфликты, есть и у обычных людей. Но чаще всего эти нужды являются ситуационными, то есть связанными с соображениями престижа, социальной принадлежности, финансовой выгоды и т.п. (например, более высокого рейтинга или более высокого

положения на службе). В случае трудных людей нужды обычно больше связаны с прошлыми потерями и разочарованиями (например, сверхагрессивный человек своей агрессивностью пытается подавить собственную пугливость и малодушие). Может быть, вы не сможете быть тонким психологом или не захотите быть им. Но если вы, по крайней мере, предоставите этому человеку в своем лице внимательного и доброжелательного слушателя, вы можете далеко продвинуться по пути помощи человеку, понять его собственные нужды... Вы даже можете внезапно обнаружить, что этот человек перестал быть трудным, найдя в вас поддержку и понимание.

### **Использование общения для того, чтобы понять, почему этот человек относится к типу трудных людей**

Часто люди трудны в этом отношении, потому что недостаток общения порождает ложные представления и непонимание. Такие проблемы возникают у людей, которые обычно избегают общения, что и ведет к конфликтам. Однако в случае трудных людей проблемы общения становятся еще более серьезными; они увеличиваются тогда, когда человек старается справиться с этим, но препятствие становится непреодолимым.

Подобные проблемы, связанные с недостатком общения, возникают иногда на работе. Допустим, в результате различных обращений рабочий думает, что служащий старается саботировать его усилия и выставить его в невыгодном свете перед контролером. Приходит время полугодового отчета и рабочий считает, что служащий хочет повысить свои шансы на продвижение. В обычном случае рабочий мог бы рассердиться, открыто высказать свои подозрения или ответить на саботаж саботажем.

Однако, если в такой ситуации участвует трудный человек, то он может быть намного более чувствительным к предполагаемому пренебрежению или ущемлению в правах, его реакция может быть намного сильнее, а создаваемая им ситуация – намного более взрывоопасная. Действительно, трудный человек для достижения желаемого может даже использовать свою репутацию «трудного», вынуждая других людей уступать ему. Например, человек, относящийся к типу агрессивно-враждебных, может ответить вспышкой гнева, оскорблениями, страшными пророчествами, обвинениями и т.п., желая просто смутить и подавить другого человека. А молчун может еще больше замкнуться в своей раковине, показывая, что он не собирается снисходить до разговора с человеком, которого считает источником своих проблем.

Таким образом, наладить общение с трудным человеком может быть особенно важным. Это может оказаться трудным делом, и вам потребуется



приложить больше усилий, чем при контакте с обычными людьми (например, будет необходимо проявить больше настойчивости, уравновешенности или уважительности). Однако, если вы действительно хотите разрешить конфликт, а не уйти от него совсем, то попробовать стоит. Возможно, вы обнаружите, что способны пробиться сквозь броню эмоций, недоверия и страха. И если эта вам удастся, то может оказаться, что этот трудный человек совсем не является трудным, по крайней мере с вами.

### **Ловушка ответственности в случае с трудным человеком**

Трудные люди могут быть особенно чувствительны в вопросах вины и ответственности. Они могут в большей мере стараться обвинять других или высказывать обвинения в более резкой форме. Или они могут уходить в более глубокую защиту, чувствуя, что кто-то их обвиняет; и они могут поступать таким образом, просто чувствуя свою неправоту и не желая признать ее ни перед другими людьми, ни перед собой. Бывают люди типа «хронических обвинителей», которые всегда выискивают ошибки других и обличают виновных. Как будто они считают, что обвинение может решить проблему. Оно может унижить человека – предполагаемого виновника, создать для него атмосферу дискомфорта.

Он может начать оправдываться (например, говорить: «Я этого не делал» или «Может быть, я и сделал это, но я только выполнял распоряжения»). Вам может встретиться также человек, принадлежащий к типу «мучеников», который хочет, чтобы во всем обвиняли его, и создает тем самым много проблем. Принимая обвинения в том, чего он не делал, или выставляя свои ошибки в самом невыгодном свете, «мученик» действует так, как будто его самоунижение может сгладить или решить проблему. Он может надеяться на то, что его станут больше любить и уважать за его роль козла отпущения. Однако это вовсе не способствует решению проблемы.

Проблема и с «мучениками», и с «хроническими обвинителями» состоит в том, что они стараются драматизировать и, следовательно, вызывать эскалацию конфликта.

Например, обвинитель обычно считает, что он всегда прав, создавая в ходе конфликта впечатление, что неправы другие. Мученик, напротив, отчаянно хочет понравиться людям, для чего берет на себя роль козла отпущения, считая, что тем самым он облегчит жизнь другим и они будут ему за это благодарны. Вы можете обнаружить, что такие люди объединяют в себе и другие качества, усложняющие общение с ними, что еще больше усложняет дело. Например, враждебно-агрессивный «паровой коток» может легко стать «обвинителем», а спокойный молчун может превратиться в страдальца («мученика»), давая свалить на себя вину.

Таким образом, при контакте со сложным человеком особенно важно не попасть в ловушку ответственности. Старайтесь не дать дискуссии сосредоточиться на вопросе ответственности за ту или иную проблему. Это можно сделать, уводя обсуждение от прошлого и концентрируя внимание на будущем с целью разрешения конфликта. Вы можете сказать: да, это случилось и вы (или другой человек, или кто-то еще) несете определенную ответственность за это. Но сейчас это уже не так важно. Что действительно имеет в настоящий момент основное значение, так это то, что вам следует делать для решения возникшей проблемы.

Иными словами, вам следует нейтрализовать беспокойство трудного человека по поводу прошлой ответственности и взять инициативу в свои руки для ориентации процесса в направлении разрешения конфликта на будущее. Эта стратегия, может показаться, вытекает из необходимости склонить людей к признанию своей ответственности, если они в чем-то виноваты, чтобы они предприняли некоторые действия для исправления ошибки. Может также показаться, что это не отвечает важности признания вами собственной ответственности, если в возникновение конфликта вы внесли и свой вклад. Однако, когда вы имеете дело с трудным человеком, который склонен к чрезмерному обвинению других или самого себя, то лучше подавить такие побуждения. Следует сосредоточить внимание на том, что теперь делать с конфликтом, несмотря на то, кто виновен в его возникновении.

### **Выбор подхода к разрешению конфликта, который соответствовал бы характеру трудного человека**

При выборе подходящего стиля действия в конфликтной ситуации с трудным человеком вам следует учитывать, к какому типу людей он относится. Существует пять основных стилей: соперничество, приспособление, компромисс, сотрудничество и уклонение.

Столкнувшись с трудным человеком, вам может захотеться вовсе уклониться от общения с ним. Вы захотите уклониться от конфликта с «обвинителем», «паровым катком», «вечным пессимистом», «жалобщиком» или трудным человеком, относящимся к иным типам. Однако бывают случаи, когда вы не можете сделать это. Вы можете работать вместе с таким человеком или на такого человека, или может оказаться, что трудный человек обладает чем-то, в чем вы испытываете необходимость. Например, однажды я составляла один проект вместе с особенно трудным человеком, которого я бы охарактеризовала как комбинацию «обвинителя», «жалобщика» и «пессимиста». В значительной мере эти типы поведения проявились из-за новизны проекта, поскольку этот человек до этого не писал ничего подобного. Он постоянно беспокоился, считая, что все будет плохо, не доверял

мне, издателю, а также книжному издательству в целом, хотя страстно желал стать автором книги. Какой бы ни была причина, человек был очень труден в общении с ним; мне казалось, что я все время хожу по лезвию бритвы, потому что на него практически ничто не действовало. Но я уже взяла обязательство закончить книгу, рассчитывала на оплату, и проект книги уже был одобрен издательством. Таким образом, я нашла пути успокоить своего трудного соавтора, убедить его в успехе. Следовательно, я использовала стиль приспособления. Любые попытки добиться компромисса только разжигали его скрытые подозрения и страхи в отношении того, что в неизвестной для него области деятельности его права и интересы могут быть ущемлены. О сотрудничестве не могло быть и речи, потому что его эмоции были так близки к выходу на поверхность, что было бы неразумно рассчитывать на спокойное обсуждение проблемы. Таким образом, кроме полного уклонения от решения проблемы, исходя из практических соображений, приспособление было единственно возможным вариантом. Его я и выбрала, так как закончить книгу для меня было намного важнее.

Вы можете обнаружить, что чаще всего, сталкиваясь с трудным человеком, вы выбираете один из этих двух подходов – уклонение или приспособление. Трудный же человек старается для достижения своих целей использовать отличительные особенности своего поведения. «Паровой каток» идет напролом, «жалобщик» жалуется, «взрывоопасный» взрывается и т.п., потому что предполагает, что другие люди с целью уклонения от конфликта не захотят противодействовать. Если предмет конфликта не очень важен для вас, то, может быть, лучше уклониться от него или уступить. Такой подход позволит вам, по крайней мере, сохранить мир и спокойствие.

С другой стороны, если у вас есть время и возникшая проблема достаточно важна для вас, вы можете попытаться использовать для удовлетворения своих интересов в большей степени другие подходы – скорее всего компромисс или сотрудничество. Но тогда вам уже будет необходимо принимать во внимание особые нужды и интересы, которые делают человека трудным в общении, чтобы в рамках компромисса или сотрудничества выработать такие варианты решения, которые в определенной мере удовлетворяли бы эти нужды и интересы. Представьте, например, что вы работаете в фирме, один из сотрудников которой все время ищет повода унижить вас. Критикует вашу работу в присутствии других людей, говорит шефу, что вы чего-то не сделали, хотя работа выполнена вами в полном объеме, и вы даже подозреваете, что этот человек специально вносит беспорядок в ваши документы и почту, в то время как вы ничего не можете доказать и боитесь высказать необоснованные обвинения. Вы можете стараться избегать контактов с этим человеком, уклоняться от личных встреч, чтобы избежать

открытой ссоры, которая может еще больше отравить атмосферу. Однако, если вы затратите некоторое время для того, чтобы заглянуть глубже, вы можете обнаружить истинную причину такого поведения и найти некоторое мирное решение в рамках компромисса или сотрудничества.

Вы даже можете превратить этого трудного человека в союзника или друга. Например, если этот человек поступает с вами таким образом из-за ревности, то вам следует действовать в направлении разубеждения; если вы просто напоминаете этому человеку кого-то, кто в прошлом нанес ему обиду, то вам следует действовать в этом направлении. Один из вариантов решения таких проблем – найти время для их обсуждения. Если вы чувствуете, что человек не хочет с вами говорить, начните с подготовки почвы для дружеского разговора, расположите его к себе небольшими знаками внимания или мелкими услугами. Короче говоря, постарайтесь устранить скрытые причины того, что этот человек труден в общении. С этой целью необходимо быть покладистым, сочувствующим и доброжелательным, чтобы побудить его к аналогичному отношению к вам. Разумеется, вы можете иметь все основания уклониться от контакта с таким человеком или заставить его убраться с вашей дороги. Трудные люди всегда возбуждают в нас такие желания. Но если вы не соблазнитесь таким упрощенным решением, то у вас есть шанс найти корень проблемы. И тогда, разрядив атмосферу, устранив причины «трудности» человека, вы можете приступить к поиску решения, которое удовлетворит вас обоих.

### **Как вести себя с трудными людьми различных типов**

Описанные выше общие принципы можно с успехом использовать при контактах с трудными людьми всех типов, но наиболее эффективными могут быть специальные подходы, учитывающие особенности каждого типа в отдельности. Ниже приведены их примеры с учетом того, что трудный человек может объединять в себе несколько характерных особенностей (скажем, взрывоопасный человек может в некоторых случаях вести себя как спокойный молчун). Ключевой момент состоит в том, чтобы сохранять гибкость, применять к конкретному человеку соответствующий подход, учитывая его скрытые нужды и интересы, а также ваши собственные приоритеты в сложившейся ситуации.

**Тип «паровой каток»/«шермановский танк».** Это люди грубые и бесцеремонные, считающие, что все вокруг должны уступать им дорогу. Они могут вести себя так потому, что убеждены в своей правоте и хотят, чтобы о ней знали все окружающие. В то же время, некоторые из таких людей могут бояться раскрытия своей неправоты. Для «парового катка»

подрыв его имиджа – ужасная перспектива. Если предмет конфликта не особенно важен для вас, то лучше уклониться от него или приспособиться. Уйдите с дороги или уступите этому человеку в малом, чтобы успокоить его. Если же вы избрали иной подход, то лучше начать с того, чтобы дать такому человеку «спустить пар». Затем спокойно и уверенно выскажите собственную точку зрения, но старайтесь не ставить под сомнение его правоту, поскольку в результате вы неизбежно столкнетесь с враждебной реакцией. Определите свою роль как роль миротворца, который стоит над конфликтом. Подавите ярость человека собственным спокойствием; это поможет ему справиться со своей агрессивностью, и вы сможете прийти к общему решению.

**Тип «скрытый агрессор»/«снайпер».** Человек, относящийся к этому типу трудных людей, старается причинять людям неприятности с помощью закулисных махинаций, колкостей и других скрытых проявлений агрессии. Обычно он полагает, что такое его поведение полностью оправдано; кто-то другой поступил неправильно, а он выполняет роль тайного мстителя, восстанавливая справедливость. Он может также вести себя таким образом потому, что не обладает достаточной властью, чтобы действовать открыто.

Опять же, если вы решили, что уклониться или терпеть такого человека – это не для вас, то наилучший способ состоит в том, чтобы выявить конкретный факт причинения зла и затем выявить скрытые причины. Дайте понять атакующему вас человеку, что вы выше этого, сказав что-нибудь наподобие: «Чего вы добиваетесь этим?». Если он начнет отрицать факты, приведите доказательства. При этом вам следует сохранять спокойствие, чтобы человеку не показалось, что вы агрессивно настроены по отношению к нему, так как это может только привести к открытой стычке. Если вы приведете еще несколько разоблачительных примеров, то человек поймет, что маска с него сорвана. Теперь ему следует либо прекратить нападки на вас, либо открыто признать их. Когда же все будет извлечено на поверхность, вы сможете выявить истинные причины «трудности» человека и найти решение проблемы.

**Тип «разгневанный ребенок»/«взрывной человек».** Человек, относящийся к этому типу людей, не является злым по своей природе; он взрывается, как ребенок, у которого плохое настроение. Обычно человек, который ведет себя подобным образом, испуган и беспомощен, а взрыв эмоций отражает его желание взять ситуацию под контроль. Так, например, муж может взорваться, ревнуя свою жену, боясь потерять ее и опасаясь утратить контроль; или начальник может вспылить, чувствуя, что подчиненные совсем отбились от рук.

Если тирада взорвавшегося человека обрушивается на вас, основной принцип, которому необходимо следовать для того, чтобы избежать эскалации конфликта (если вы решили не уклоняться от него совсем), заключается в том, чтобы дать человеку накричаться, дать выход его эмоциям. Или убедить человека в том, что вы слушаете его. Необходимо дать ему понять, что он контролирует ситуацию, и тем самым успокоить его. Затем, когда он успокоится, ведите себя с ним, как с обычным, разумным человеком; как будто и не было никакого взрыва с его стороны. Дипломатично и доброжелательно предложите ему обсудить возникшую проблему. Вы можете обнаружить, что человек несколько смущен после такой вспышки. Примите его извинения, если они последуют, и он будет чувствовать себя лучше. Но еще лучше отвлечь внимание от случившегося, и тогда человеку будет легче об этом забыть. Почувствовав, что он снова контролирует ситуацию, такой человек снова будет казаться спокойным и рассудительным.

**«Жалобщик».** В действительности жалобщики бывают двух типов: реалистичные и параноидные, которые жалуются на воображаемые обстоятельства. Жалобщики обоих типов часто бывают охвачены некоторой идеей и обвиняют других — кого-то конкретно или весь мир в целом — во всех грехах. В некоторых случаях вы можете столкнуться с жалобщиком только как благодатный слушатель. В других — как предмет его жалоб и обвинений.

Если жалобщик завел с вами разговор о каком-то третьем лице, то лучше всего поддакивать ему. В ином варианте вы можете возразить и сказать, что он не прав. Однако ни один из этих подходов не поможет решить исходную проблему. В первом случае жалобщик найдет еще один повод для сетований: ваше нежелание выслушать его. А во втором случае он начнет защищаться, поскольку вы начали наступать на него, не согласившись с обоснованностью его жалоб.

Вместо этого, начните с того, чтобы выслушать жалобщика. Не важно, прав он или нет. Он страстно желает быть услышанным. Это одна из причин того, что он постоянно недоволен — он считает, что никто не хочет его слушать или относиться к его словам серьезно. Его жалобы обычно возникают на почве разочарования и сознания собственного бессилия. Выслушивая его, вы возвращаете ему ощущение собственной значимости и предоставляете возможность выразить свои чувства.

Вам следует признать или оценить этого человека, показав, что вы поняли сказанное им; возможно, повторив это иными словами. Затем, после высказывания сути его основной жалобы, необходимо искать способ прекращения или перевода разговора на иную тему. Если человек начнет

повторяться, что характерно для жалобщиков, вам следует спокойно и уважительно прервать его. Постарайтесь переключить его внимание на решение проблемы. Что он собирается делать в сложившейся ситуации? Есть ли другие, кто мог бы помочь разрешить конфликт? Если он обвиняет в чем-то вас, то что вы могли бы сделать вместе для выработки удовлетворительного для обоих решения? Короче говоря, вам следует признать сказанное этим человеком, а затем двигаться дальше.

Вы не обязаны, тем не менее, во всех случаях признавать жалобу справедливой. Если она обоснована, разумеется, согласитесь. Если же нет, то покажите, что вы поняли сказанное, и займите нейтральную позицию. Сделайте ударение на том, что теперь, когда суть вопроса ясна, необходимо определить, что же делать дальше. Вам может потребоваться не один раз направлять разговор в сторону решения проблемы. А если вам удастся прервать этот поток повторяющихся жалоб, то вы сможете заняться самим конфликтом, обсуждая его, и подумать над тем, существуют ли реальные варианты его разрешения. Если же этот человек обвиняет кого-то или что-то необоснованно, вы можете помочь ему увидеть свою ошибку. Конечно, если вы чувствуете, что поток жалоб превратился в непреодолимый замкнутый круг и разговор уже невозможно направить в конструктивное русло, вы всегда можете махнуть рукой на это. По крайней мере, вы сделали все, что могли.

**Тип «молчун» / «тихоня».** Люди этого типа могут быть скрытными по многим причинам, и чем особенно разочаровывает общение с ними, так это тем, что причины их скрытности вам неизвестны. Ключом к разрешению конфликта, если только вы не хотите уклониться от него, является преодоление этой замкнутости. Вы можете иметь некоторые предположения (например, этот человек расстроен чем-то, но не хочет признаваться вам в этом), но исходить из них – это не лучший вариант. Если вы ошибетесь, то это может только усложнить ситуацию.

Для того, чтобы вскрыть суть проблемы, вам следует Задать несколько вопросов в такой форме, которая не позволит выразить ответы только словами «да» или «нет» либо просто кивком головы. Если вы не хотите получить односложные ответы, то задавайте следующие вопросы: «Что вы думаете по этому поводу?» или «Что послужило причиной вашей замкнутости?» При этом, если у вас есть некоторые предположения, а человек не собирается давать вам информацию, вы можете поделиться ими, чтобы узнать, правильны ли они (например: «Мне кажется, вы избегаете моего общества, так как вам кажется, что я уделял вам недостаточное внимание на прошлой вечеринке»). Перебирайте возможные причины или побуждайте человека к

разговору, признайте даже, что ему может быть трудно поделиться своими чувствами (скажите, например: «Я знаю, что вам может быть не по душе разговор на эту тему, но если бы мы могли обсудить эту ситуацию открыто, то могли бы найти приемлемое для обоих решение»).

Покажите, что вы отнесетесь к человеку сочувственно и доброжелательно, что бы он ни сказал. Часто такие люди замыкаются в себе потому, что не хотят оскорбить чувства других, научены горьким опытом не делиться ни с кем своими, чувствами, хотят избежать конфронтации, считают, что их мнение не принимают во внимание, или потому, что они просто пугливы. Таким образом, особенно важно оценить, поддержать и признать такого человека. Покажите, что бы он ни сказал, вы не будете сердиться, обижаться, обвинять его и т.п.

С такими людьми легко потерять терпение, потому что от них так трудно добиться ответа. Но если предмет разговора важен для вас, доведите дело до конца. Замкнутый человек может и раскрыться перед вами, как раковина, отдающая жемчуг. Когда это время придет, окажите поддержку этому процессу. Покажите, что вы благодарны человеку за то, что он разговаривает с вами, независимо от того, согласны вы с ним или нет. Если он вдруг сделает паузу, не торопите его, дайте ему время выговориться. Если вы начнете говорить сами, чтобы заполнить эту паузу, человек может опять замкнуться. Сохраняйте напряженность ожидания его слов. Если в этом наблюдается какой-то прогресс, поощряйте и побуждайте человека к продолжению разговора.

В то же время сохраняйте чувство меры. Если вы видите, что человек внезапно замолчал и все больше сопротивляется вашим попыткам продолжить беседу, не настаивайте на этом. Поблагодарите его и, если это необходимо, попытайтесь договориться о новой встрече. Может быть, вам не все удастся с первой попытки, но если вы добились какой-то открытости, то процесс, по крайней мере, начался. В дальнейшем ваша настойчивость поможет решить проблему в целом.

**Тип «сверхпокладистый».** Такие люди могут казаться приятными во всех отношениях и не создающими трудностей в общении с ними, потому что они всегда уступают, чтобы помочь и тем самым понравиться другим людям. Но время от времени они создают проблемы: вы полагаетесь на такого человека, который соглашается с вами во всем, а потом оказывается, что его слова расходятся с делом. Сотрудник берет на себя какую-то работу — и не выполняет ее; друг соглашается сделать что-то для вас, но в последнюю минуту находит причину для отказа.



Если вы считаете необходимым продолжать общение с таким человеком, то ключ к решению проблемы состоит в том, чтобы показать ему, что вы хотите правдивости с его стороны. Настаивайте на том, что вы хотите знать, что в действительности думает этот человек, и хотите, чтобы он сделал только то, что он в состоянии или что он хочет сделать. Сделайте ударение на том, что вас беспокоит не то, согласится он с вами или нет, а его непоследовательность.

Вы должны настаивать на том, чтобы человек говорил правду, неважно – какую. Его следует убедить в том, что ваше отношение к нему будет определяться не тем, что он во всем с вами соглашается, а тем, насколько он будет правдив с вами и насколько последовательно он будет поступать в дальнейшем.

### **Общение с трудными людьми других типов**

А как же быть с людьми других различных типов? Как и во многих уже описанных ситуациях, ключ к решению проблемы состоит в открытом обсуждении причин «трудного» поведения человека. Самостоятельно или совместно постарайтесь выявить скрытые нужды и интересы, обуславливающие такое поведение. После того, как они определены, легче найти способ их удовлетворения и, таким образом, разрешения конфликта. В идеале, вы сможете преодолевать проблему «трудного» поведения и разрешать любые конфликты беспрепятственно.

### **Резюме**

Когда вы сталкиваетесь с трудным в общении человеком, следует использовать такой подход, который соответствовал бы конкретному характеру поведения. Эти подходы различаются для разных типов людей, но все они построены на следующих основных принципах:

- 1) Осознайте, что человек труден в общении, и определите, к какому типу людей он относится.
- 2) Не попадите под влияние этого человека, его точки зрения, мироощущения; сохраняйте спокойствие и нейтралитет.
- 3) Если вы не хотите уклониться от общения с таким человеком, постарайтесь поговорить с ним, и выявить причины его «трудности».
- 4) Постарайтесь найти способ удовлетворения его скрытых интересов и нужд.
- 5) Используйте совместный подход к разрешению конфликтов, которые начинают вырисовываться после отнесения поведения трудного человека к определенному типу, его нейтрализации или взятия под контроль.

## **Практическое задание № 2**

Подготовить сообщения:

- Работа с возражениями.
- Переговоры с агрессивно настроенным собеседником.
- Конфликты в деятельности дизайнера. Причины конфликтов.
- Способы поведения в конфликте.
- Варианты разрешения конфликтов.

## **Практическое задание № 3**

Продумать способы разрешения проблемных психологических ситуаций, возникающих в работе дизайнера:

- нереалистичные ожидания со стороны клиента (пользователя);
- нарушение сроков исполнения заказа дизайнера в сторону их увеличения;
- плохо оговорены условия выполнения заказа;
- разное видение результата работы дизайнером и пользователем;
- отсутствие технических возможностей для реализации всех нюансов заказа (неадекватная оценка дизайнером своих возможностей);
- другие конфликтные ситуации.

## **Тема 9**

### **ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ ПОДХОД В ДИЗАЙНЕРСКОМ ПРОЕКТИРОВАНИИ СРЕДСТВ МАССОВОЙ КОММУНИКАЦИИ**

#### **Вопросы для обсуждения**

1. Психология рекламы как сфера деятельности.
2. Реклама как средство психологического воздействия.
3. Поведенческий компонент рекламного воздействия. Психологические теории поведения потребителей.
4. Мотивация рекламы.
5. Основные этапы психологического воздействия в рекламе.
6. Проблема психологической безопасности рекламы.
7. Психология восприятия рекламы.

### **Практическое задание № 1**

Используя все имеющиеся психологические знания, проанализировать музыкальный клип или рекламный ролик, заинтересовавший Вас. Обратит внимание на следующие элементы: изображение, монтаж, освещение, использование цвета, угол съемки, способ, с помощью съемки женских/мужских персонажей, текст и т.д. Какие элементы делают рекламный ролик (музыкальный клип) привлекательным,

### **Практическое задание № 2**

Подобрать пример удачного и неудачного печатного оформления рекламируемой продукции. Назвать позитивные (негативные) качества графического дизайна и печатного оформления.

Для подготовки рекомендуется использовать книгу А. Бергера «Видеть – значит верить. Введение в зрительную коммуникацию» (пер. с англ. – 2-е изд. – М. : Изд. Дом Вильямс, 2005. – 288 с.).

### **Экспресс-коллоквиум**

*Примерные вопросы к коллоквиуму*

1. Назовите основные этапы психологического воздействия рекламы на аудиторию.
2. С чего начинается психологическое воздействие рекламы на потенциального потребителя?
3. Перечислите основные методы привлечения внимания к рекламе.
4. Укажите характерные особенности произвольного и непроизвольного внимания.
5. Какие приемы можно использовать для перевода непроизвольного внимания к рекламному сообщению в произвольное (для закрепления интереса к рекламе)?
6. Различаются ли понятия «мотив» и «мотивация»?
7. Какие виды «ай-стопперов» («ловушек для глаз») вы знаете?
8. Как различаются средства логического и психологического убеждения в рекламе?
9. Перечислите основные правила использования средств психологического убеждения в рекламе.
10. Дайте характеристики «правилу Сократа», «правилу Паскаля» и «правилу Гомера». Как они используются в рекламной практике?
11. Охарактеризуйте механизм манипулятивного воздействия рекламы на сознание потребителя.

12. Какие способы внушения вы знаете?
13. Охарактеризуйте механизм нейролингвистического программирования (НЛП).
14. Какие методы гипнабельного воздействия вы знаете?
15. Перечислите возможные средства побуждения к действию в рекламном сообщении.

### **Практическое задание № 3**

Подготовить реферат на одну из предложенных тем:

1. Эксплуатация биогенных и социально-психологических мотивов в рекламе.
2. Средства убеждения в рекламе.
3. Средства эмоционального воздействия в рекламе.
4. Роль психоанализа в рекламной деятельности.
5. Реклама как метод управления людьми: социально-психологический аспект.
6. Основные психологические принципы рекламной деятельности.
7. Механизм и средства манипулятивного воздействия в рекламе.
8. Мотивация потребителей как психологическая проблема.
9. Мотив и мотивация в рекламе.
10. Ассоциации и их виды в рекламе.
11. Цвет как средство психологического воздействия в рекламном сообщении.
12. Воздействие звуко сочетаниями в рекламном тексте.
13. Методы привлечения внимания к рекламе.
14. Виды ай-стопперов (ловушек для глаз) в рекламе.
15. Юмор как средство удержания внимания к рекламе.
16. Шокирующая ситуация в рекламе: ее достоинства и недостатки.
17. Реклама и архетипы.
18. Эмоции в рекламе: их функции и средства выражения в рекламном тексте.
19. Свет, цвет и форма в рекламе.
20. Психографика рекламного текста.
21. Психология слогана и заголовка в рекламном тексте.
22. Средства побуждения к действию в рекламном сообщении.
23. Роль рекламы в современном обществе.
24. Национальные особенности восприятия рекламы.
25. Гендерные особенности восприятия рекламы.

26. Эффект суггестии в рекламе. Психологические проблемы дизайна рекламы.
27. Психологические проблемы массовых информационных процессов.
28. Теория информации и ее связь с дизайнерским творчеством. Элементы коммуникационной цепи.

## Литература

1. Арнхейм, Р. Искусство и визуальное восприятие / Р. Арнхейм. – М. : Прогресс, 1974. – 392 с.
2. Бурлачук, Л.Ф. Психодиагностика / Л.Ф. Бурлачук. – СПб. : Питер, 2002. – 351 с.
3. Вайнштейн, Л.А. Психология восприятия / Л.А. Вайнштейн. – Минск : Тесей, 2007. – 223 с.
4. Выготский, Л.С. Психология искусства / Л.С. Выготский. – М. : Лабиринт, 1998. – 352 с.
5. Грузенберг, С.О. Психология творчества [Электронный ресурс] / С.О. Грузенберг. – Режим доступа: <http://e-heritage.ru/ras/view/publication/general.html?id=47399743>. – Дата доступа: 21.01.2016.
6. Ермолаева-Томина, Л.Б. Психология художественного творчества / Л.Б. Ермолаева-Томина – М. : Акад. проект, 2003. – 304 с.
7. Замятин, Е.И. Психология творчества. Художественное творчество и психология : сб. / Е.И. Замятин. – М. : Наука, 1991.
8. Ильин, Е.П. Психология творчества, креативности, одаренности / Е.П. Ильин. – СПб. : Питер, 2009. – 448 с. : ил. – (Мастера психологии).
9. Психология одаренности детей и подростков / под ред. Н.С. Лейтеса. – М. : Академия, 1996. – 416 с.
10. Панов, Д.А. Личность как субъект предметно-пространственной среды дома: дизайнер и пользователь : автореф дис. ... канд. психол. наук : 19.00.01 / Д.А. Панов. – Краснодар, 2005. – 25 с.
11. Пономарев, Я.А. Психология творчества / Я.А. Пономарев. – М. : Наука, 1976. – 304 с.
12. Психология дизайна : учеб.-метод. комплекс / сост. Я.Ю. Ленсу. – Минск : МИУ, 2010. – 172 с.
13. Психология художественного творчества : хрестоматия / сост. К.В. Сельченко. – Минск : Харвест, 1999. – 752 с.
14. Психология : слов. / В.В. Абраменкова [и др.] ; сост. Л.А. Карпенко ; под общ. ред. А.В. Петровского, М.Г. Ярошевского. – Изд. 2-е, испр. и доп. – М. : Политиздат, 1990. – 494 с.
15. Резапкина, Г.В. Методический кабинет: Профорентация [Электронный ресурс] / Г.В. Резапкина // Время выбирать профессию. – Режим доступа: [http://metodkabi.net.ru/index.php?id=spos\\_6](http://metodkabi.net.ru/index.php?id=spos_6). – Дата доступа: 21.01.2016.
16. Опросник «Определение типов мышления и уровня креативности» : диагностика по методике Дж. Брунера. [Электронный ресурс] / Гарри реорле. – Режим доступа: <http://psycabi.net/testy/355-test-na-myshlenie-i-kreativnost-oprosnik-opredelenie-tipov-myshleniya-i-urovnya-kreativnosti-diagnostika-po-metodu-dzh-brunera>. – Дата доступа: 21.01.2016.
17. Фетискин, Н.П. Социально-психологическая диагностика развития личности и малых групп / Н.П. Фетискин, В.В. Козлов, Г.М. Мануйлов. – М. : Изд-во Ин-та психотерапии, 2002. – 544 с.
18. Бергер, А. Видеть – значит верить. Введение в зрительную коммуникацию : [пер с англ.] / А. Бергер. – 2-е изд. – М. : Вильямс, 2005. – 288 с.
19. Скотт, Джини Г. Способы разрешения конфликтов : [пер с англ.] / Джини Г. Скотт. – Киев : Верзилин и К, 1991. – 208 с.
20. Хессайон, Д.Г. Все о комнатных растениях : [пер с англ.] / Д.Г. Хессайон. – М. : Кладезь-Букс, 2008. – 256 с.