

ПСИХОЛОГІЧНЕ ВИВЧЕННЯ ХУДОЖНІХ ЗДІБНОСТЕЙ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ

Олег ТКАЧУК

Copyright © 2013

Постановка проблеми. Емпірична психологія, як відомо, описує й вивчає конкретні явища психічного життя (на відміну від раціональної психології, що займається “безсмертною” душею). Її завданням раніше вважалося спостереження за окремими психічними фактами і на цій основі їх класифікація та встановлення закономірного зв’язку, що перевіряється досвідним шляхом, між ними. Таке настановлення було властиве з найдавніших часів багатьом дослідникам, які вивчали поведінку людини із психологічного погляду. У зв’язку з цим Л. Х’елл і Д. Зіглер відзначають, що, мабуть, “...єдиним способом для науковця встановити причинно-наслідкові зв’язки... є проведення експерименту. Саме з цієї причини експериментальний метод можна вважати ідеальною стратегією для вивчення центральних питань, що стосуються особистостей” [5, с. 69].

Теоретико-методологічні засади дослідження. Незважаючи на популярність численних теорій особистості і творчості (Г. Айзенк, Г. Гельмгольц, Е. Еріксон, Р. Кеттел, А. Маслоу, В. Моляко, Г. Олпорт, В. Освальд, А. Пуанкаре, К. Роджерс, В. Роменець, З. Фройд, М. Холодна, К. Юнг та ін.), які “...визнавали важливість інтрапсихічних процесів, ніхто з них прямо не звертався до основного питання буття людини: як люди асимілюють інформацію із зовнішнього оточення, переробляють і зберігають її у пам’яті й потім витягають для того, щоб використовувати адаптивним чином” [5, с. 591].

Проблематика, яка хвилює сучасних психологів у процесі дослідження художніх здатностей засобами емпіричного підходу, характеризується тим, що: по-перше, такі поняття, як “здатність”, “талант”, “геніальність”, “креативність”, “емпатія”, “енергетичний потенціал”, “інтуїція”, “інсайт”, не визначені змістовно настільки чітко, щоб установити їхню емпіричну верифікацію; по-друге, використо-

вуючи емпіричний підхід, валідизація вимагає від дослідника широких лонгitudних досліджень, потрібних для оцінки вимірів, що відбуваються у процесі розвитку творчої особистості протягом усього творчого циклу; по-третє, відсутні точні критерії оцінювання того, наскільки така особистість повинна бути здібною, талановитою, геніальною, креативною, емпатійною, для того щоб установити, коли буде вона готова перейти на наступний етап творчого розвитку; по-четверте, сучасні дослідження художніх здатностей у періоді від народження до 15–17 років достатньо вивчені, тоді як менш розкриті ступені та етапи розвитку художніх здатностей у подальшому онтогенетичному розвитку особистості, їх взаємозв’язок із психофізіологічними станами особи, а також їх розгляд з гендерних індивідуально-психологічних позицій.

Художник почасти буває в особливому психологічному стані, який не дозволяє йому займатися безпосередньо самим творчим процесом. На допомогу приходять експериментування, схематизація, моделювання як окремі способи вирватися з “короткозорої свідомості” і “висмоктування з пальця”. У цьому разі для нього відкривається емпіричний або психодраматичний підхід до уможливлення власної художньої творчості. Скажімо, є художники, котрі беруть відро з фарбою й бризкають нею на полотно, а потім дивуються цьому експерименту; є й такі, хто здатний підійти до власної картини та увійти у роль психодраматично налаштованого глядача, тобто зайняти місце персонажу картини. Це – своєрідне кіно про нас самих, коли, ставши персонажем, якого бачимо на екрані, немов із середини дивимося на себе й на інших глядачів.

За емпіричного зреалізування образотворче мистецтво радує, й насамперед, як певний досвід, пізнання, урок, захоплення від сприйняття прекрасного. Людині може щось і не

подобаеться, але вона терпить і дивиться, а потім щось відбувається – виникає чи не виникає естетична насолода. Відтак емпіричний підхід у художній творчості – це імпровізація, експериментування, метод спроб і помилок як спосіб діалогу художника зі світом прекрасного. Відомо, що К. Моне страждав катарактою (помутнінням кришталика), а тому бачив навколишній його світ із явним переважанням червоного кольору, що чітко виражено у його живописних полотнах. Після операції він бажав викинути ці “неадекватні картини”, адже спрацювала психофізика, що й позначилося на його творчості.

Нагадаємо, що психофізика вивчає відносини між величинами фізичних подразників тієї чи іншої модальності й між інтенсивністю викликаних ними відчуттів. Її засновником є Г. Вебер-Фехнер, котрий писав, що інтенсивність відчуття пропорційна алгоритму стимулу (подразника). Саме він увів у науковий обіг поняття про “ледь помітне розходження між відчуттями”, а психофізику розглядав як науку про функціональні співвідношення між свідомістю людини та її тілесним світом. У фундаментальній праці “Основи психофізики” приділив переважну увагу виміру відчуттів як сфери, де співвідношення між об’єктивним і суб’єктивним є найбільш доступне для експериментального дослідження, що мало виключно вагоме значення для розробки психології як самостійної емпіричної науки. В усіх повнелених лабораторіях визначення порогів і перевірка закону Г. Вебера-Фехнера стали згодом однією з головних тем, що уможливають математично точне визначення закономірних залежностей між психічним і фізичним. Водночас для нас важливо інше: поряд із психофізикою, цей відомий учений став творцем експериментальної естетики, адже загальний експериментально-математичний підхід застосував до порівняння об’єктів мистецтва, намагаючись знайти формулу, що дозволила б визначити, які саме об’єкти й завдяки яким властивостям сприймаються як приємні, а які не викликають відчуття краси. Тому Г. Вебер-Фехнер займався ретельним виміром книг, карт, вікон, безліччю предметів домашнього побуту, а також творів мистецтва (зокрема, зображень Мадонни), сподіваючись віднайти ті кількісні відносини між лініями, які викликають позитивні естетичні почуття [4, с. 253]. Л.С. Виготський пише про це так: на сьогодні “існують дві сфери сучасної естетики – психо-

логічна й непсихологічна, які охопили майже все, що є живого у цій науці, де дуже вдало розмежовані обидва ці напрямки, один з яких названий “естетикою зверху”, другий – “естетикою знизу” [2, с. 21].

Емпіричний підхід в образотворчому мистецтві найяскравіше виражений тоді, коли художник творить на підґрунті особистісного експерименту й повно зреалізовує готовність до імпровізації. Іншими словами, це той метод взаємодії з об’єктивною реальністю, який підказує митцю подальший алгоритм власних спонтанних дій, коли той починає бачити свої творчі здобутки зі сторони, пережити потойбічність власно створеного, і тільки після цього усвідомити побачене як наступний крок особистісно пристрасного розгортання творчого процесу.

Діалектико-матеріалістичний підхід у витлумаченні природи художньої творчості, вперше теоретично обґрунтував Л.С. Виготський у відомій роботі “Психологія мистецтва”. Важливо, що художній твір для нього – це сукупність естетичних знаків, спрямованих на те, щоб пробудити в людини позитивні й водночас естетичні емоції. І це логічно, тому що існує зовнішній об’єкт, у якому закладені якісь знаки, зв’язки, “вплітаються” своєрідні секрети, завдяки яким цей об’єкт (художній витвір) стає привабливим. На підставі цих знаків, що переповнюють витвір мистецтва, відомий науковець спробував побачити емоції, котрі виникають у суб’єкта, який сприймає конкретний художній твір. Отож він підходить до творів мистецтва як психолог, котрий відійшов від суб’єктивно зорієнтованої емпіричної психології, а тому заперечує традиційний психологізм у трактуванні мистецтва. Обраний ним метод є об’єктивним, аналітичним, не зводить мистецтво до пізнання. Якщо останнє й виконує пізнавальну функцію, то вона є особливою. І справа не просто в тім, що це – образне пізнання. Звертання до образу, символу самої собою ще не створює художнього твору. “Піктографічність” здобутку і його художність – різні речі. Сутність і функція мистецтва не полягають і в самій формі, тому що форма не існує самостійно й не є самокоштовною. Її дійсне значення відкривається лише тоді, коли розглядається стосовно того матеріалу, який вона перетворює, “перевтілює”, за висловом Л.С. Виготського, і дає йому нове життя у змісті художнього твору” [2, с. 7].

Крім того, Л.С. Виготський стверджує, що існує багато праць із психології мистецтва, але

жодна з них не поєднує все живе у ціле. Виявляється, що образотворче мистецтво може бути предметом наукового вивчення тільки тоді, коли розглядається як одна із життєвих функцій суспільства, що неподільно пов'язана з усіма іншими сферами соціального повсякдення, з його конкретикою історичного моменту. Вочевидь це і є матеріалістична діалектика, відповідно до якої мистецтво – продукт суспільства. І хоча за такого погляду мистецтво немов би редукується, спрощується до рівня того, що це всього лише продукт суспільного виробництва, усе ж, більше того, і художнє мислення – це також своєрідний продукт еволюції людства. Водночас, створюючи щось таке, що не виходило із суспільства, а джерело із внутрішніх потреб, інстинктів, виражаючи як свідомі, так і несвідомі рівні у творчому акті, набувала розвою справжня художня творчість як, скажімо творчість К. Малевича, В. Кандинського, Ф. Марка. Ці та інші художники не тільки створювали свої художні полотна, а й відкривали нові напрямки і стилі, плани, перебуваючи в конкретному соціумі, що задавало певні горизонти їхнього світобачення.

Для об'єктивної психології важливим є питання методу, що до того часу в дослідженнях мистецтва завжди вирішувалося в одному з двох напрямків: або вивчалася психологія творця за тим, як вона віддзеркалюється в тому чи іншому творчому добутку, або вивчалася переживання глядача, котрий сприймає цей художній твір. Об'єктивно-аналітичний метод психології мистецтва за класифікацією Р. Мюллера-Фрейєнфельса [2, с. 39], обстоює таку формулу: від форми художнього твору через функціональний аналіз її елементів і структури до відтворення естетичної реакції й до встановлення загальних законів психології художньої творчості. Тоді психолог розглядає не тільки процес створення нових художніх образів, які викликають у художника естетичні й духовні переживання, але й аналізує психологічні підходи у вивченні художньої творчості особистості, методи аналізу основних психологічних закономірностей діяльності митця, долученого до творчого процесу.

Таким чином, психологія художньої творчості є частиною психології мистецтва, себто гілкою психології, яка вивчає закономірності процесу сприйняття і розуміння людьми творів мистецтва, з одного боку, а з іншого – безпосередній процес психодуховного творення мистецьких полотен художником, а також розробляє пси-

хологічні питання художнього виховання й естетичного розвитку особистості.

Через розмитість критеріїв і параметрів визначення нового й оригінального у життєдіяльності людини психологія творчості зосереджує увагу на поділі психічних функцій на почуттєву, біодинамічну і афективну тканини, котрі, переплітаючись і взаємодіючи одна з одною, перетворюються у відповідні невербальні й вербальні значеннєві й значущі форми, якими оперує мислення. Інакше кажучи, думка й мислення – гетерогенні, багаторазово опосередковані й охоплюють переживання, волю, дії, образи. Творчий акт художника над продуктом мистецтва нагадує духовний та інтелектуальний тигель, у якому змішуються, переплавляються внутрішні форми образу і дії. Тому в психології художньої творчості значну частину посідає психологія сприйняття творів мистецтва, що вивчає внутрішньоособистісні процеси, які наповнюють творчу працю художника і котрі змінюють його життя та ділове професійне довкілля. Існує безліч психологічних факторів, від яких залежить творчість особистості, її креативний потенціал як у процесі створення, так і під час сприйняття продуктів образотворчого мистецтва.

Загалом вивчення творчості художника відбувається шляхом аналізу його творчого шляху й, передусім, розгляду пошукових етюдів, ескізів, нарисів і пошуку композиційних та колористичних рішень, впливу творчості видатних художників різних плінів і напрямків в образотворчому мистецтві у виборі ним авторського стилю, розповіді знайомих і близьких митця. Звідси очевидно, що психологія мистецтва – сфера психології, що вивчає закономірності процесу сприйняття й розуміння людьми творів мистецтва, досліджує особливості психічної діяльності, які мають місце у повсякденні графіків, живописців, скульпторів, архітекторів, у створенні задуманих ними образів і тематизмів, а також розробляє психологічні питання художнього виховання й естетичного розвитку, що тісно пов'язано із психологією творчості й естетикою.

Художня творчість – особливий, найчастіше непередбачений акт, де все залежить від індивідуальних особливостей особистості митця. Антипсихологісти говорять, що художник не творить, він просто відкриває щось те, що вже є, тобто він немов підключається до якоїсь субстанції, як до того банку, в якому зберігаються всі твори. Та й самі митці визнавали,

що їм приходили бачення і своєрідні синестезії, які використовувалися у продукуванні художніх образів. Тоді виникає питання: а хто керує діями художника у створенні картини на етапах вибору композиційної схеми, прийняття колористичного, площинного чи об'ємного рішення, формату зображення, художнього матеріалу, структури й фактури поверхні тощо?

І справді, мистецтво й творчість вирізняються відкритою універсальністю, а тому перебувають немов би поза індивідуальною свідомістю, повторюючись у багатьох країнах, народах і культурах, де діти різних країн слухають ті самі казки. Є форми, які не залежать від національності, вони універсальні й однакові для всіх, функціонують за загальними законами, хоча й містять непередбачуваність, а відтак і не прогнозованість психотехнік геніальних творів мистецтва. Примітно, що саме на стику передбачуваного й непередбаченого в актуалізованому образотворчому процесі й виникає проблема: що ж є істинним мистецтвом, а що – псевдомистецтвом чи “квазімистецтвом”? (за Д.О. Леонтьєвим) [3, с. 42–49].

Вивчаючи дану проблему, Л.С. Виготський поставив питання інакше. Йому концепт естетики зверху й знизу виявився не потрібним, тому що він шукав середину: “Закон естетичної реакції містить у собі афект, котрий розвивається у двох протилежних напрямках, які в завершальній точці, немов у короткому замиканні, знаходять своє знищення” [1].

Естетична насолода – це передчуття, конфлікт цілого й одиничного, форми і змісту, деяке позитивне напруження, стрес, який знаходить розрядку наприкінці творчого акту. Художник завжди своєю творчою манерою, формою вираження, подачею свого авторського бачення духовно переборює свій зміст. Живопис, графіка, скульптура, архітектура, твори декоративно-прикладного мистецтва неодмінно охоплюють афективну суперечність, викликають взаємно протилежні гірлянди почуттів, котрі призводять до катарсису. І це не дивно, адже з будь-якої речі можна зробити цінність, якщо має місце зіткнення двох суперечливих афектів і наявний момент самоподолання. У результаті виникає естетична насолода або навіть катарсис як вища точка, у котрій відбувається розрядка протилежних один одному афектів. До того ж у новий твір мистецтва завжди вкраплені старі елементи, які скомпоновані по-новому. Часто цей процес протікає несвідомо, тобто на підсвідомому рівні формуються образні чи

мисленнєві елементи, які колись були сприйняті, але тепер формуються в іншому контексті й компонуванні.

Діалектико-матеріалістичний підхід до витлумачення творчості й мистецтва характерний тим, що причиною психодуховної активності митця визнається суперечність між складовими його психіки – емоціями, мотивуванням, мисленням, поведінкою, рефлексією. Скажімо, інколи мислення випереджає у ситуаційному розвитку емоції, і тому виникає конфлікт, що знімається розвитком емоцій до рівня мислення. Тут немає зв'язку з минулим (принаймні це не фрейдівський конфлікт свідомості й несвідомого, а більш загальний, екзистенційний). Тут усе пов'язане із сьогоденням і розвивається за допомогою діалектики і суперечностей, що цілісно актуалізують психодуховну сферу особистості митця.

Теорія діяльності, так само як теорія відображення, добре описує перебіг психологічних процесів сприйняття творів образотворчого мистецтва: художник творить у конфлікті не тільки свідомого з несвідомим, а й у зіткненні складових самої свідомості, причому продукує на підставі засвоєного, досвідного, раніше пережитого. Так, розглядаючи концепцію К. Юнга на предмет співвідношення аналітичної психології й мистецтва, відмітимо, що “зв'язок цей полягає у тому факті, що процес створення духовного продукту являє собою психологічну діяльність, а тому може бути розглянутий психологією”. “Тільки той аспект мистецтва, що стосується процесу такого створення, може стати об'єктом психологічного дослідження, але не як його специфічна сутність” [6, с. 9]. І далі: “Мистецтво, за самою своєю природою не є наукою, а наука – це не мистецтво; обидві ці сфери поєднуються лише їх внутрішньою логікою” [6, с. 10].

На початку ХХ століття З. Фрейд наявність художніх здатностей трактував як один із проявів лібідо. К. Юнг розширив це розуміння феномену лібідо, витлумачуючи його як увесь комплекс психологічної енергії людини. Тому й художні здібності обґрунтовуються через наявність психологічних типів та архетипної свідомості. Мовиться про те, що людина, котра наділена логічним складом розуму й вважає мистецтво свого роду забавою й безглуздою витратою часу, вже в дозрілих літах, раптом, до свого подиву, виявляє у собі гостру й ні чим не мотивовану потребу в художній творчості. У цьому випадку К. Юнг підкреслює нагальність гармонійного розвитку особистості,

спрямовану також на реалізацію її художньо-творчого потенціалу. Крім того, художня творчість не спричинена соціально-історичним середовищем, а навпаки, історична пам'ять художника підтримується у новій формі. А у випадку успішної реалізації творчого потенціалу його діяльність стає елементом не тільки соціальної, а й родової (архетипної) пам'яті. Це означає, що для успішної самореалізації художникові не варто орієнтуватися винятково ні на зовнішній, соціальний запит, ані на внутрішні, особистісні "самокопання". Тільки симбіоз цих двох настановлень уможливує повноцінну продуктивну реалізацію художньо-творчого потенціалу.

Вивчаючи психологію художньої творчості П. Пікассо, К. Юнг пише, що: "необ'єктне мистецтво бере свій зміст безпосередньо із "внутрішнього" [6, с. 85-90]. Це "внутрішнє" не відповідає свідомості, оскільки та містить образи об'єктів у тому вигляді, як ми його звичайно бачимо і який збігається з очікуваним. Об'єкт П. Пікассо, проте, відрізняється від очікуваного, причому настільки, що здається взагалі невідповідним ніякому об'єкту з нашого досвіду. Його роботи, якщо розглядати їх хронологічно, демонструють зростаючу тенденцію до відхилення від емпіричних об'єктів і від збільшення набору тих елементів, які не відповідають ніякому зовнішньому досвіду й походять із "внутрішнього", розташованого за свідомістю, або принаймні є надбудовою над п'ятьма почуттями. За свідомістю лежить не абсолютна порожнеча, а несвідома психіка, котра впливає на неї зсередини, до того ж так само, як зовнішній світ впливає на психіку всередині й зовні. Таким чином, ті психодуховні елементи, які не знаходять ніякої "зовнішньої" відповідності, мають "внутрішнє джерело" [6, с. 86].

К. Юнг підкреслює, що П. Пікассо починає з усе ще об'єктного живопису "Блакитного періоду" – блакитні ночі, майоріння місячного світла й води, мерехтіння мертвенної блакиті потойбічного Єгипту. Він умирає, і його душа несеться в позамежове. Після того, як символіка божевілля пережита у період дезінтеграції, з'являються символи, які становлять поєднання протилежностей: світло – п'ятьма, низ – верх, біле – чорне, чоловіче – жіноче та ін. В роботах останнього періоду життя П. Пікассо чітко протиставляє ці протилежності. Одна картина (хоча й висічена лінійними фракціями) навіть містить поєднання темної й світлої

аніми. Прямолинійні, безкомпромісні, грубі фарби пізнього періоду відображають тенденцію несвідомого до силового дозволу конфлікту, у якому колір – це почуття [6, с. 90].

Отже, архетипний підхід у психології мистецтва виявляє себе в естетичності, котра резонує або накладається на архетипи глядача. Для художника цього амплуа існує матриця, тобто шлях творення, яким він рухається. Саме ця психічна модель чи психічна матриця і становить архетипи, у форматі яких той творить.

ВИСНОВКИ

1. Емпіричний підхід в образотворчому мистецтві реалізується тоді, коли художник творить на підставі особистісного досвіду та виявляє готовність до творчої імпровізації; саме у такий спосіб взаємодії з об'єктивною реальністю він уможливує алгоритмізований поступ особистісних мистецьких дій.

2. У художній творчості діалектико-матеріалістичний підхід виявляється перш за все у практичному спрямуванні намірів художника, який створивши об'єктивний твір, усе ж залишається суб'єктом його сприйняття; тому, або відбувається боротьба протилежностей чи наявний конфлікт, що є причиною або творчого розвитку особистості художника, або її деградація.

3. Теорія діяльності, так само як і теорія відображення, добре описує психологічні процеси сприйняття творів образотворчого мистецтва, коли художник у конфлікті творить художні образи не тільки свідомо, а й підсвідомо, а й завдяки уконфліктненню структурних нашарувань психіки – відчуттям, емоціям, мисленню та ін.

4. Архетипний підхід у психології мистецтва виявляє себе у такому погляді на його психологічну природу, коли твір мистецтва естетично радує людину, тому що внутрішньо резонує і водночас віддзеркалює її архетипи як глядача.

1. *Выготский Л.С.* Мышление и речь: [сборник] / Л.С. Выготский. – М.: АСТ; АСТ Москва; Хранитель, 2008. – 668 с.

2. *Выготский Л.С.* Психология искусства. – [изд. 2-е]; общ. ред. В.С. Иванова / Л.С. Выготский. – М.: Искусство, 1969. – 576 с.

3. *Леонтьев Д.А.* Введение в психологию искусства / Д.А. Леонтьев. – М.: Изд. МГУ, 1998. – 111 с.

4. *Марцинковская Г.Д.* 100 выдающихся психологов мира / Г.Д. Марцинковская, М.Г. Ярошевский. – М.:

Изд. “Институт практ. психологии”, Воронеж: НПО “МОДЭК”, 1996. – 320 с.

5. Хьелл Л. Теория личности / Л. Хьелл, Д. Зиглер. – [3-е изд.]. – СПб.: Питер, 2010. – 607 с.

6. Юнг К. Психологический анализ и искусство: [пер. с англ.] / К. Юнг, Э. Нойман. – М.: REFL-book, К.: Ваклер, 1996. – 304 с.

7. Юнг К.Г. Архетип и символ / сост. и вступ. ст. А.М. Руткевича. – М.: Ренессанс, 1991. – 304 с.

8. Юнг К.Г. Аналитическая психология / К.Г. Юнг. – СПб.: Палантин, 1994. – 132 с.

АНОТАЦІЯ

Ткачук Олег Володимирович.

Психологічне вивчення художніх здібностей творчої особистості.

З погляду найвідоміших психологічних підходів, у статті розглядаються художні здатності, вивчення яких дозволяє більш чітко окреслити проблему психодуховної природи людини, способів її актуалізації як з допомогою ресурсів свідомості, так і підсвідомого, архетипних матеріалів психіки у творчості.

Ключові слова: емпірична психологія, психофізика, діалектико-матеріалістичний підхід, свідомість, підсвідомість, архетип, художня творчість, катарсис.

АННОТАЦИЯ

Ткачук Олег Владимирович.

Психологическое изучение художественных способностей творческой личности.

С точки зрения наиболее известных психологических подходов, в статье рассматриваются художественные способности, изучение которых позволяет более отчетливо очертить проблему психодуховной природы человека, способов её актуализации как с помощью ресурсов сознания, так и подсознательного, архетипных материалов психики в творчестве.

Ключевые слова: эмпирическая психология, психофизика, диалектико-материалистический подход, сознание, подсознание, архетип, художественное творчество, катарсис.

ANNOTATION

Tkachuk Oleh.

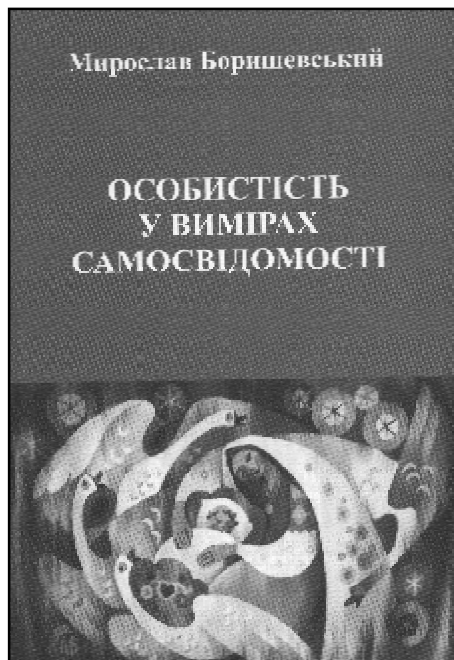
Psychological Studying of the Artistic Abilities of Creative Persons.

From the view of the most famous psychological approaches the article considers artistic abilities, which allows to more properly outline the problem of psycho-spiritual nature of a human, ways if its actualization with the help of resources of consciousness as well as sub-conscious, archetypical materials of psychic in creative work.

Key words: empiric psychology, psycho-physics, dialectical-materialistic approach, consciousness, sub-consciousness, archetypal, artistic creativity, Catharsis.

Надійшла до редакції 10.10.2012.

КНИЖКОВА ПОЛИЦЯ



Борішевський М.Й.

Особистість у вимірах самосвідомості: [монографія] / М.Й. Борішевський. – Суми : Еллада, 2012. – 608 с.

Самосвідомість – нитка Аріадни, яка веде людину шляхами особистісного становлення, скорочуючи тривалість блукання лабіринтами невідомості, незнання себе, інших людей, складних життєвих обставин, – і людина виходить на дорогу пізнання, самопізнання, самотворення, самореалізації. Для цього необхідно збагнути істину, що найголовніше в людині – її духовні чесноти, завдяки яким і з благословення Всевишнього вона може стати володарем своєї долі.

Автор сподівається, що, ознайомившись із представленими у книзі ідеями, міркуваннями, спостереженнями, висновками, читач замислиться над складними питаннями сенсу людського життя, над проблемами особистісного становлення та розвитку людини.

Книга адресована психологам, педагогам, соціологам, усім, кого цікавить людина як феномен світу і процес становлення її як унікальної, самодостатньої особистості.