

ЕЛЕГІЯ БОЛЮ (ДОСВІД ВИПРАВДАННЯ АНОМАЛЬНОЇ ДИТИНИ НА ПРИКЛАДІ ЖИТТЯ І ТВОРЧОСТІ ТУЛУЗ-ЛОТРЕКА)

Статья посвящена детским годам Тулуз-Лотрека, творчество которого стимулировалось преодолением физической неполноценности.

Ключевые слова: творчество, живопись, боль, компенсация.

The article is devoted to the childhood of Toulouse-Lotrec whose creative work was stimulated by the overcoming of physical inferiority.

Keywords: creative work, a painting, a pain, a compensation.

Проблеми визначення художньої функції духовної культури в процесі естетичного виховання дітей із вадами до цього часу слушно вважають складними, маловивченими, хоча вони становлять позасумнівний інтерес для теоретизування у сфері сучасного гуманістичного знання. Культурологічна наука має в своєму розпорядженні цілу низку конкретних функцій культури. Спираючись на них, ми сформулювали такі підходи до наукового дослідження культурного простору дитини із вадами:

- змістовий (коли культуру тлумачать як систему цінностей, норм та інстинктів, сукупність усіх механізмів, що зумовлюють поведінку людей (у нашому випадку дітей) у суспільстві);

- функціональний (найважливішим під кутом зору цього підходу є те, яких цілей дає змогу досягти культура та для чого вона потрібна людині. В аспекті функцій, виконуваних культурою, її розглядають як якість людини, розвиток її сил і можливостей (у нашому разі – потенціал аномальних дітей у духовному сенсі). Підґрунтя культури – «людський фактор», духовна інтенція (спрямованість), спосіб життєдіяльності);

- знаковий (трактування культури як сукупності знаків і знакових систем, що їх використовують люди в процесі взаємодії один із одним, під час осягнення природи та в практичній діяльності);

- системний (у синтетичних визначеннях культуру дитинства тлумачать як складне суспільне явище, що охоплює найрізноманітніші сторони духовної життєдіяльності соціуму й творчої самореалізації дитини. Культура дитинства постає як система створених людством матеріальних і духовних продуктів, норм, способів організації поведінки й спілкування, що розвиваються історично; процес творчої діяльності дитини).

Анрі Марі Раймон Тулуз-Лотрек (1864–1901) був відомим французьким графіком і живописцем. Його вважають творцем декоративно-ефектного плаката, що вмить приковує до себе погляд глядача несподіваною, зазвичай фрагментарною

композицією, яскравими фарбами, які контрастують із чорнотою різних, динамічних контурів. Писав Лотрек легкими довгими мазками, кольоровими, ніби рухливими штрихами. Йому вдалося одночасно передавати і світлові ефекти, й гостру характерність форми. Кожну фігуру маляр обводить експресивним контуром, ламаною лінією окреслює форму, штрихує її, майже зводячи до плоскості, однак ніколи не робить цього до кінця, прагнучи до максимального розмаїття кожного шматочка полотна, створюючи ефект миттєвості схопленого руху.

Багато картин Лотрека насичені різким блакитно-зеленим світлом: сині, зелені, жовті штрихи відтінків проникають у всі частини полотна. Це неприродне холодне світло своїм коливанням раптово перетворює, а часом і «з'їдає» кольори. Під його впливом видовище переноситься в ірреальну площину, набуває хворобливої привабливості. Людські обличчя стають безжиттєвими, нагадуючи маски. Лотрек перебільшує реальні контрасти кольорів, він віддає перевагу яскравим плямам чистого кольору, що раптово постають на темному тлі. Кольорова гама в художника відзначається багатством вишуканих, рідких відтінків. Почасти Лотрек зіставляє їдкі, ядучі кольори зі світлими, холодними, нібито мерехтливими.

Із-поміж робіт Лотрека звертають на себе увагу етюди, виконані на картоні. Цим творам притаманна безпосередність і графічність начерку, виразність кольорів. Такі ескізи художник часто використовував як етап для переходу від живописних до суто графічних творів – літографій і плакатів. Саме своєю графікою Лотрек наближається до мистецтва модерну, представники якого чималого значення надавали плакату. Стилистична подібність мистецтва Лотрека та модерну помітна в примхливому русі гнучкої лінії, в розплюснутості форм, обов'язково обрамлених чіткими контурами.

Чимало уваги Лотрек приділяє й літографії, що має більш жанровий характер і часто зберігає саму безпосередність малюнка. Його перша літографія з'явилася ще 1885 року, однак основні роботи – уже в 1890-х роках. На початку 1890-х років Лотрек створює першу кольорову літографію. Прикметно, що характерна для перших кольорових літографій надмірна строкатість, розфарбованість й плакатна спрощеність форм із часом зникають. Вони поступаються місцем штрихуванню, переданню будь-яких форм однією лінією, градацією її товщини й тону; фарби дедалі більше стають м'якими, стриманими.

Основним жанром мистецтва Лотрека залишався портрет. Зберігалися тут і сцени розваг, що набували зловісного характеру. Захоплювався художник темою верхогонів, марно прагнув знайти спокій у зверненні до картин природи. Живописний стиль Лотрека згодом зазнає серйозних змін, утрачаючи свою легкість, графічність, лінійну віртуозність. Лінія грубує, розпливається в пляму, вона перестає бути засобом загострення образу. Саме колір починає відігравати провідну експресивну роль. Лотрек пише широкими пастозними мазками, прагнучи відтворити об'ємну форму; виникає ефект світіння фарб, посилюється контрастність кольорів, що спалахують за умови взаємозіставлення.

Перші малюнки Тулуз-Лотрека, що збереглися донині, з'явилися орієнтовно 1873 року. У зв'язку з цим, як на нашу думку, є підстави для висновку про наявність у дитинстві художника виявів креативності. Аналізуючи його дитячі малюнки,

Попович О. В. **ЕЛЕГІЯ БОЛЮ (ДОСВІД ВИПРАВДАННЯ АНОМАЛЬНОЇ ДИТИНИ НА ПРИКЛАДІ ЖИТТЯ І ТВОРЧОСТІ ТУЛУЗ-ЛОТРЕКА)**

простежуємо доволі високі показники цієї креативності. У літературі про митця не раз згадують про випадок, коли малий Лотрек укотре звернувся до своєї матері з проханням намалювати її знову. Здивована жінка запропонувала синові зробити етюд собаки, яка дрімала під столом. На це хлопець відповів: «У неї немає ніякого виразу обличчя. Ні, краще я намалюю тебе, та красивіша...». Підтримуємо точку зору Є. Щєбланової про те, що високі показники креативності в дітей не гарантують їх творчих досягнень у майбутньому, а лише збільшують вірогідність їх появи за наявності високої мотивації до творчості й оволодіння творчими вміннями [1, с. 248].

Загалом же ознайомлення з дитячою біографією видатного художника переконує в тому, що він уже тоді надзвичайно багато малював. Пов'язуємо це насамперед із тяжінням майбутнього митця до стійкого фантазування. Аналіз дитячих малюнків Лотрека, що дійшли до нас, переконує в наявності у його свідомості «уявного партнера» (здебільшого ним був батько хлопчика, спілкування з яким дитині повсякчас не вистачало; більше того, батько цурався власного сина як каліку, який не виправдав його надій). Сучасні дослідники, зокрема О. Чеснокова та М. Яремчук, небезпідставно твердять, що результатом взаємодії дитини й «уявного партнера» стають три функції – орієнтування, захисту та компенсаторно-заміщувальна [2]. Нас особливо цікавить остання із виокремлених функцій. Вона передбачає моделювання позитивних ситуацій спілкування у випадку реальних проблемних або збіднених соціальних контактів. При цьому дитина не абстрагується від реальної взаємодії, а, навпаки, об'єктивує, оформлює свою потребу в спілкуванні й розвиває власну ігрову та соціальну компетентність.

У нашому разі слід вести мову і про компенсацію як культурологічний феномен. Йдеться про один із засобів подолання тих дефектів у розвитку, що виникли в дитинстві особистості, про культуру, яка дає людині можливість зробити зусилля над собою, щоб стати, власне, людиною і бути нею (за М. Мамардашвілі). Досліджуючи естетичну культуру, приходимо до глибокого усвідомлення того, що вона виявляється посередником компенсаторно-креативної функції насамперед. І одне зі свідчень цього – буттєва біографія Тулуз-Лотрека.

Загалом же Лотрек залишив шістсот живописних робіт, кількасот літографій, тридцять один плакат, дев'ять гравюр сухою голкою, три монотипії, тисячі малюнків. Окрім того, він увів до сфери художньої творчості рекламу, зумовивши основні напрями її розвитку в ХХ столітті.

Творчість Тулуз-Лотрека багато в чому випередила мистецтво минулого століття. Його вплив помітний, скажімо, в полотнах Пікассо, що віддзеркалювали згорьований світ знедолених, у розвитку фонізму, кубізму, експресіонізму в західноєвропейському мистецтві. Мистецтвознавці небезпідставно атрибуують полотна Лотрека як постімпресіонізм. Йдеться про спільну назву різних течій французького живопису ХІХ століття, що склалися після імпресіонізму як перехідні. Принагідно зауважимо, що імпресіонізм є суто французьким явищем. Попри наявність опозиції до академізму, імпресіоністи були прямими продовжувачами ясного й світлого світовідчуття французького класицизму ХVІІ сторіччя. Значення хворобливого загостреного мистецтва художника не обмежується історико-

художніми вимірами. Він безжально фіксував існування пороку й приречених, викривав той світ, не моралізуючи й не прощаючи його. Його мистецтво – це стихійний протест проти світу, який брутально зневажав людину, це обстоювання думки про те, що ніхто й ніколи не має права викреслювати з життя. Ще тільки ступаючи на шлях мистецтва, юний художник задекларував: «Я прагну писати лише правду, а не ідеал». Цей принцип він сповідував усе життя.

Цей доволі розлогий мистецтвознавчий екскурс потрібен нам передусім для того, щоб наголосити на надзвичайно високому рівні креативності творчого складу французького живописця, який з дитинства був калікою. У п'єсі Тетяни Горкунової «Танець життя» читаємо: «Щоранку біля майстерні... зупинявся фіакр, на якому приїздив Лотрек. Із допомогою коротенької палиці з загнутою ручкою, яку він жартома називав „гачком для черевиків”, Лотрек незграбно, з великими зусиллями вибирався з екіпажу. Важко переводячи подих, він силкувався втримати рівновагу, потім качиною ходою квапливо йшов у майстерню; шмигнувши в куток, до свого табурету, спирався на нього величезними долонями, підстрибував і зрештою всаджувався. Ноги його теліпалися в повітрі... Його доля – мистецтво. Лише мистецтво допоможе йому добитися права, про яке він мріяв, – права дихати одним повітрям із усіма людьми».

Анрі де Тулуз-Лотрек – представник давнього аристократичного роду. Він здобув добру домашню освіту й з дитинства гарно малював. Та доля хлопця виявилася трагічною: після перелому обох ніг він перетворився на карлика з короткими ніжками й великою головою. За цілий рік Лотрек підріс усього на один сантиметр. Поїздки з матір'ю дорогими курортами виявилися марними...

Із часом талановитий художник стає постійним відвідувачем розважальних закладів Парижа, кочуючи по кафе, кабаре, публічних будинках. Альбом завжди був із ними. Малярові із задоволенням позували, скрізь приймаючи його за свого. Лотрек детально відтворив атмосферу нічного міста, буття його мешканців. Неважко помітити, однак, що навіть у побіжних начерках йому вдалося віддзеркалити людську долю, характер людини, а за розв'язністю повії – помітити втому та самотність («Салон на вулиці Мулен», «Ці прекрасні дами», «Танок у Мулен-Руж» та ін.). Є підстави вважати аналогічні замальовки, як і всю творчість, креатив, саме життя художника, результатом дії компенсаторно-креативної функції в напрямку дедрамотизування витіснених дитячих вражень.

Загалом же ознайомлення з історією мистецтва (архітектури, музики, літератури, живопису та ін.) свідчить: у конкретних творах, як і в самому художньому мисленні різних епох і народів, виникають повторювані утворення й стійкі прийоми самовираження в творчості, які можна зафіксувати в авторів, які з дитинства несли в собі драму певної патології (Марія Приймаченко, Гойя, Паганіні, Едіт Піаф, Хелькевич тощо). Як свідчать спостереження, дитяча обдарованість (маємо на увазі й дітей із особливими потребами) не є поодиноким явищем. Вияв художніх здібностей у дитячому віці, безсумнівно, свідчить про існування природженого фактора, спричиненого фізичним складом людини (скажімо, рівнем розвитку зору чи слуху). Саме тому слід повсякчас дбати про те, щоб дитина з художнім хистом мала змогу

Попович О. В. **ЕЛЕГІЯ БОЛЮ (ДОСВІД ВИПРАВДАННЯ АНОМАЛЬНОЇ ДИТИНИ НА ПРИКЛАДІ ЖИТТЯ І ТВОРЧОСТІ ТУЛУЗ-ЛОТРЕКА)**

розвивати його, вдосконалювати власні здібності. Адже не секрет, що соціальні умови, «додані» до природжених якостей, сприяють формуванню художнього таланту.

Слід зауважити, що за своєю природою явище креативності має культурно детермінований характер. Як на наш погляд, саме в оволодінні культурними формами дійсності виявляється джерело та механізм становлення й розвитку креативності. Розглядаючи креативність як базову характеристику обдарованості, дослідники вказують на неможливість ототожнення цих понять, а тому залучають до структури обдарованості інші складники [3, с. 104]. Водночас, виступаючи значущим показником структури обдарованості, креативність виявляється в таких явищах, як масова [4], дитяча [5] чи так звана «примітивна» творчість [6].

Культивована думка про відокремлення й диференціацію креативних і «рекреативних» чинників спричинила те, що залишається відкритим питання про зворотній вплив креативності на особистість. Ми гадаємо, що саме креативність виступає тією інтегративною якістю людської психіки, яка детермінує інтелектуальні й особистісні аспекти психіки інваліда. Інтегративний характер креативності увиразнюють численні кореляції інтелекту, креативності та особистісних якостей. Скажімо, Є. Ігнат'єв [7] вказує на можливість виникнення своєрідної творчої домінанти в тих, хто глибоко перейнятий творчою діяльністю. Поява такої домінанти приводить до посилення спостережливості, наполегливого пошуку матеріалів, до підвищення творчої активності, продуктивності.

Ця теза значною мірою увиразнюється підходом, що виокремлює креативність як системотворчий чинник, який визначає розвиток і наступні структурні рівні організації всієї психічної системи. Адекватною одиницею системного потлумачення творчості може бути така, що поєднує в собі інтелектуальні й особистісні мотиваційні характеристики. Вдалою спробою застосування системного підходу до дослідження творчості слід вважати розроблений Я. Пономарьовим принцип трансформації етапів розвитку явища в структурні рівні його організації, що виступають згодом як функціональні ступені подальших взаємодій, які поступують [8]. Сутність креативності, за Я. Пономарьовим, пов'язана з інтелектуальною активністю та чутливістю до побічних продуктів власної діяльності. Це є свідченням спонтанності виявів креативності, однак не повністю відображає специфіку її актуалізації. Як свідчать дослідження, творча активність може виявлятися не лише на позасвідомому рівні, а й виконуватися «...на усвідомлюваному рівні планомірним і теоретичним шляхом» [9].

За спостереженням, креативність як ідеальний зміст психіки формується в процесі становлення особистості, це соціокультурне явище. Тому успадковується воно соціально, а виникнення його на ґрунті природженої морфології мозку неможливе. Спираючись на положення культурно-історичної концепції Л. Виготського про модифікацію психіки людини, її вищих виявів в процесі засвоєння культурних способів пізнання [10], вважаємо, що креативність як якість людської психіки лише за певних умов засвоєння продуктів матеріальної та духовної культури стає власною психічною діяльністю суб'єкта. Людина «...розвивається в середині

культурного цілого, де кристалізовано досвід спілкування, діяльності й світосприйняття» [11]. Тому творчість як вияв власне людської сутності можлива лише тоді, коли «...будь-яка людина, виходячи за межі вже досягнутого рівня культури й розвиваючи її далі, робить це у взаємодії з культурою, спираючись на неї навіть у процесі подолання її обмеженості на тих чи інших напрямках суспільного прогресу» [12].

Важливим при цьому вбачаємо розгляд культури як сукупного (родового) творчого досвіду (М. Бахтін, І. Ільїн, І. Лакатос, П. Флоренський, В. Шкловський та ін.), як форм людської ментальності, що історично склалися й перебувають у процесі становлення. Вхідження індивіда в культуру – це щоразу «самонародження» (В. Кудрявцев) культури, що забезпечує тим самим «вростання нормальної дитини в цивілізацію» (Л. Виготський) і являє собою «єдиний сплав із процесами її органічного» розвитку (Л. Виготський). В. Дружинін вказує на те, що вже сама творчість є культурним винаходом і «...виникає тому, що окрема людина не може існувати, не виробляючи нових предметів культури, як не може припинити їсти, пити чи дихати» [13].

Таким чином, культура виступає настільки детермінантною креативності, настільки присвоюється людиною, осмислюється нею в діяльності. А розвиток креативності передбачає процес оволодіння суб'єктом будівничим потенціалом людського роду, що складається з покоління в покоління й фіксується в системі культурних способів взаємодії. Проведений аналіз дає підстави визначити креативність у такий спосіб:

а) універсальна якість людської психіки, що виражає її родову сутність;

б) змога суб'єкта «вийти за межі» наявної ситуації, вибудувати нову систему знань і відношень, нові способи взаємодії з дійсністю в процесі входження в культуру.

Творчість же сприймаємо як вищу форму універсальної усвідомлюваної креативності, іманентно притаманну всім рівням ієрархії буття. Творчість сприяє самозбереженню й відтворенню суцього посередництвом якісних трансформацій їх структур. Творчість людини зумовлена природним відбором життєздатного нового – шляхом перебирання великої кількості проміжних варіантів, а також пов'язаною із цими процесами критикою й елімінацією всього невдалого. Характерно, що в історії філософії суб'єктами творчості атрибутували Бога (Бердяєв, Гегель, Платон), природу (Бергсон, Спіноза, Епікур), людину (Гельвецій, Маркс, Сартр). На сучасному етапі проблеми творчості розглядають у силовому полі ідеї «глобальної креативності», у межах визнання онтологічного статусу креативних процесів, у констатуванні первинності останніх як певної тотальності – загалом же, на ґрунті синергетичної парадигми. Людська творчість суть інтегральна сукупність фантазії, передбачення й інтуїції.

Попович О. В. ЕЛЕГИЯ БОЛЮ (ДОСВІД ВИПРАВДАННЯ АНОМАЛЬНОЇ ДИТИНИ НА ПРИКЛАДІ ЖИТТЯ І ТВОРЧОСТІ ТУЛУЗ-ЛОТРЕКА)

Література:

1. Большой психологический словарь / Под ред. Ю. Г. Мещерякова, В. П. Зинченко. – 3-е изд., доп. и перераб. – СПб., 2006.
2. Чеснокова О. Б., Яремчук М. В. Феномен «воображаемого партнера» в детском возрасте // Вопросы психологии. – 2002. – № 2.
3. Левчук Л. Т. Психоанализ: от бессознательного к «усталости от сознания». – К., 1989.
4. Бабаева Ю. Д. Динамическая теория одаренности // Основные современные концепции творчества и одаренности / Под ред. Д. Б. Богоявленской. – М., 1997.
5. Дружинин В. Н. Психология общих способностей. – СПб., 1999.
6. Алфеева Е. В. Креативность и личностные особенности детей дошкольного возраста, 4-7 лет: Дисс. ... канд. психол. наук. – М., 2000; Венгер Л. А. Развитие познавательных особенностей в процессе дошкольного воспитания. – М., 1986; Ветлугина И. А. Основные проблемы художественного творчества детей // Художественное творчество и ребенок / Под ред. Н. А. Ветлугиной. – М., 1972; Выготский Л. С. Воображение и творчество в детском возрасте. – М., 1991.
7. Мелик-Пашаев А. А., Новлянская З. Н. Формирование эстетической позиции как условие развития творческих способностей детей // Новые исследования в психологии. – 1982. – № 2.
8. Психология творчества / Под ред. Я. А. Пономарева. – М., 1990.
9. Пономарев Я. А. Психология творчества // Тенденции развития психологической науки. – М., 1988.
10. Калошина И. П. Структура и механизмы творческой деятельности (нормативный подход). – М., 1983.
11. Выготский Л. С. Развитие высших психологических функций. – М., 1960.
12. Венгер Л. А. Развитие познавательных способностей в процессе дошкольного воспитания. – М., 1986.
13. Основные современные концепции творчества и одаренности / Под ред. Д. Б. Богоявленской. – М., 1997.