

ԳԻՏԱԿՑՈՒԹՅԱՆ ԵՐԿԱՏՄԱՆ ԸՄԲՈՆՄԱՆ ՀԱՐՑԻ ՇՈՒՐՀ (արվեստի հոգեբանության օրինակով)

Յ. Ա. ԲԱԶԵՑԱՆ

Անհատական գիտակցության երկատման, այսինքն՝ սուբյեկտին պատկանող ամբողջական «ես»-ի մասնատման, մեկից ավելին դառնալու հոգեբանական հիմնախնդիրը իրենից ներկայացնում է մի բարդ գիտական պրոբլեմ, որն ուսումնասիրվում է հոգեբանական գիտության ամենատարբեր բնագավառներում: Մանկական դերային խաղերում տեղի ունեցող երկատման, օրինակ, երեխայի հոգեբանության¹, երագային երկատումը՝ երագների հոգեբանության² հիմնահարցերից մեկն է, դեպերսոնալիզացիան՝ պաթոլոգիական երկատումը, ուսումնասիրվում է համապատասխանաբար պաթոհոգեբանության³, իսկ գեղարվեստական երկատումը՝ արվեստի հոգեբանության կողմից և այլն: Մեզ հետաքրքրող անհատական գեղարվեստական գործընթացի ոգեշնչվածության փուլում ի հայտ եկող երկատման հիմնահարցը պատկանում է արվեստի հոգեբանության առավել շղարշված, միասնական քողով պատված հարցերի թվին: Ռուս անվանի երգիչ Ֆ. Օայլապինը նման երևույթը նկարագրում է այսպես. «Երբ ես երգում եմ, մարմնավորվող պատկերն ինձ հետ է: Այն աչքերիս առջև է ամեն ակնթարթ: Ես երգում եմ լսում եմ, գործում եմ դիտում: Ես երբեք բեմի վրա միայնակ չեմ լինում... Բեմում երկու Օայլապին կա: Մեկը խաղում է, մյուսը՝ վերահսկում»⁴: Հոգվածի նպատակը հստակեցնելուց առաջ նշենք, որ ներկայիս արվեստի հոգեբանության առավել մեծ տարածում ստացած ուղղություններից մեկը հոգեվերլուծականն է. այս հիմքի վրա է հիմնականում կառուցված ամբողջ մոդեռնիստական գեղագիտությունը⁵: Նշենք նաև, որ այն գեղարվեստական երկատման մասին իր պատկերացումները կառուցում է հոգեբանական նահանջի (ռեգրեսիայի) գաղափարի ներքո: Ներկա հոգվածի շրջանակներում, սակայն, մենք նպատակ չենք դնում կատարել գեղարվեստական երկատման հոգեվերլուծական հիմնախնդրի որևէ ծավալուն վերլուծություն: Նշված հիմնահարցը մենք կփորձենք դիտարկել միայն հոգեբանության մեջ մշակված զարգացման գաղափարի տեսանկյունից՝ փորձելով հաստատել այդ մոտեցման մեթոդաբանական առավելությունները արվեստի հոգեբանության մեջ լայնորեն կիրառվող հոգեկան նահանջի (ռեգրեսիայի) գաղափարի նկատմամբ: Ուստի նախ բացահայտենք այս գաղափարի էությունը: Ինչպես հայտնի է, վերջինին ընդհանրական իմաստն այն է, որ անձը ստեղծագործելիս վերապրում է այս գործընթացի հետ արտաքին մտանություն ունեցող ավելի վաղ շրջանի (նախնադարյան, մանկական, երագային և այլն) սիմվոլները⁶: Այսպես, դասական հոգեվերլուծության ակնառու

¹ Տե՛ս **Դ. Բ. Эльконин**, Психология игры, Москва, 1978, էջ 194-225:

² Տե՛ս **Յ. Фрейд**, Толкование сновидений, Եր., 1991:

³ Դեպերսոնալիզացիան գիտակցության երկատման մասին ներկայիս առավել տարածված պատկերացումներից է: Այն բնութագրվում է սեփական «ես»-ի ամբողջական զգացողության կորուստով, որի հետևանքով մարդն իրեն օտարված է զգում սեփական հույզերից, մտքերից ու գործողություններից: Այս մասին տե՛ս, օրինակ, **Բ. Յ. Зейгарник**, Патопсихология, Москва, 1986, էջ 49-58:

⁴ **Փ. Ի. Шаляпин**. Письма. Литературное наследство, т. 1, Москва, 1957, с. 303.

⁵ Տե՛ս "Буржуазная эстетика сегодня", Москва, 1975, էջ 35:

⁶ Տե՛ս **Դ. Ի. Абрамян**, Об особенностях художественного творчества, Եր., 1979, էջ 11-12, տե՛ս նաև **Ա. Ա. Նալչաշյան**, Հոգեբանական քառաբան, Եր., 1984, էջ 178:

դեմքերից Օ. Ռանկի և Գ. Սաքսի կարծիքով, «...հոգեբանական առումով ստեղծագործողը կանգնած է երազատեսի և ներտոտիկի միջև. հոգեբանական գործընթացը նրանց մոտ էապես նույնն է...»⁷, նրանց համակիր Հ. Հուգ-Հելմուտը նշված երկու երևույթների հետ նույնացնում է նաև մանկական խաղը⁸ և այլն:

Ինչ վերաբերում է այս մասնեցման հիմնական պատճառին, ապա այս ուղղության կողմնակիցները այն փնտրում են հոգեկան ակտիվության նշված ձևերում առկա մարդկային անգիտակցականի դրսևորման մասնության մեջ: Այսինքն՝ համարվում է, որ թվարկված երևույթների շարքի գիտակցական դրսևորումների մեջ մարդկային անգիտակցականն ինքնարտահայտվում է սիմվոլիկ կերպով, որ նույնն է, ինչ երկիմաստ պատկերների միջոցով⁹: Պարզ ասած՝ գեղարվեստական, պաթոլոգիական և գիտակցության նման տիպի պատկերները երկիմաստ, այսինքն՝ սիմվոլիկ էին համարվում երազային սիմվոլների հետ համանման կերպով: Հիշյալ շարքի հետ ստեղծագործության նույնացման փաստին անդրադարձել են նաև արվեստի հոգեբանության ակնառու ներկայացուցիչները: Օրինակ, ըստ Դ. Ն. Աբրահամյանի՝ մոդեռնիստները, նույնացնելով նկարչին վայրենու, երազատեսի և խելագարի հետ, արվեստի գլխավոր նպատակն են համարում «...մարդկային բնազդների պլաստիկ (տվյալ դեպքում՝ սիմվոլիկ - Հ. Բ.) գիտակցումը»¹⁰: Վերադառնալով գեղարվեստական գիտակցության երկատման գաղափարին՝ նշենք, որ այն, անկախ նրա մեջ դրվող իմաստային տարբերություններից, ամբողջությամբ ընդունվում է հոգեվերլուծության ներկայացուցիչների կողմից: Այսպես, հոգեվերլուծության հիմնադիր Զ. Ֆրոյդի կարծիքով, «Հոգեբանական վեստի իր յուրատիպության համար ընդհանուր առմամբ պարտական է ժամանակակից գրողի սեփական ես-ը մի քանի հերոսների մեջ մասնատելու հակվածությանը»¹¹: Այստեղից արդեն տրամաբանորեն հետևում է, որ գիտակցության երկատման երևույթը հոգեվերլուծության մեջ նույնպես դիտարկվում է հոգեբանական ռեգրեսիայի գաղափարի ներքո, քանի որ այն ակնհայտորեն ինքնադրսևորվում է թե՛ երազում (երազատեսի կողմից, օրինակ, իրեն տեսնելը), թե՛ մանկական խաղում (երբ երեխան ստանձնում է տարբեր խաղային դերեր՝ վերամարմնավորվելով նրանց մեջ) և, ինչպես կտեսնենք հետագայում, նաև պաթոլոգիական և նախնադարյան հոգեկան ակտիվության մեջ:

Այս մտտեցումը, սակայն, առաջացնում է մի շարք հարցեր: Մասնավորապես, այս դեպքում ինչպե՞ս բացատրել, օրինակ, ստեղծագործողին հայտնի ոգեշնչվածության փուլի երկատման մեջ երևացող հասուն ինտելեկտուալ կարողությունների ծայրաստիճան համախմբման, հոգեկան ուժերի վերելքի, նրանց հետ անխզելիորեն կապված գեղարվեստական հաճույքի, ժամանակի և տարածության կորստի ձևերի և նման այլ երևույթների իմաստը, երևույթներ, որոնք ամենևին էլ գեղարվեստական երկատման հետ նույնացվող գիտակցության նահանջի ուղեկիցները չեն: Այլ կերպ ասած՝ այս հարցերին պատասխանող մեթոդաբանությունը պետք է պատասխանի գեղարվեստական, երազային, նախնադարյան և վերը նշված գիտակցության երկատման մյուս երևույթների ոչ միայն արտաքին մասնության, այլև որակական տարբերությունների հարցին: Դա, մեր կարծիքով, կարելի է իրագործել այդ երևույթները դիտարկելով որպես տարաբնույթ գործընթացներ, որոնք միավորվում են զարգացման գաղափարի մեջ:

Սկզբից և՛նթ՝ նշենք, որ զարգացման մեջ գտնվող ամեն մի երևույթ անցնում է աճի որոշակի փուլեր (այսինքն՝ սեփական զարգացման «ցածր»

⁷ Տե՛ս Օ. Ранк, Г. Сакс, Значение психоанализа в науках о духе, Спб., 1913, էջ 53:

⁸ Տե՛ս Գ. Гуг-Гельмут, Новые пути к познанию детского возраста, Ленинград, 1926, էջ 177:

⁹ Տե՛ս "Буржуазная эстетика сегодня", էջ 46:

¹⁰ Դ. Н. Абрамян, նշվ. աշխ., էջ 12.

¹¹ Զ. Фрейд. Художник и фантазирование. Москва, 1995, с. 133.

մակարդակներ), որոնք վերջում ոչ թե ուղղակի վերածվում են «բարձրի» լուծվելով նրա մեջ, այլ այստեղ հանդես են գալիս «վերափոխած» ձևով, այսինքն՝ նույն «բարձրի» կազմում պահպանելով իրենց հարաբերական գոյությունը՝ հանդես են գալիս որպես նրա մեջ մտնող ենթահամակարգեր, նույնն է, ինչ, այսպես կոչված, «անաճիկ» (ոռոչիմենտար) ֆունկցիաներ: Մյուս կողմից՝ հենց հոգեկան երևույթի այս ֆունկցիաների բացահայտումն է մեզ թույլ տալիս այն դիտարկել իր զարգացման մեջ: Սա հնարավոր է դառնում այն պատճառով, որ «վարքի զարգացած մշակութային ձևերի համակարգում, - ինչպես նշում է Լ. Ս. Վիգոտսկին, - տեղ գտած անաճիկ ֆունկցիաները, մասնվելով ավելի պարզունակ համակարգերում զարգացած և գործող նույն կարգի ֆունկցիաներին, հնարավորություն են տալիս համեմատության մեջ դնելու (հոգեկան ֆունկցիաների զարգացման - Լ. Բ.) գենետիկական «ցածր» և «բարձր» համակարգերը: Դրանք (անաճիկ ֆունկցիաները - Լ. Բ.) դառնում են հենակետ բարձրագույն հոգեկան ֆունկցիաների հանդեպ պատմական մոտեցում իրականացնելու համար...»¹²: Այսպիսով, գիտակցության գեղարվեստական երկատման ֆունկցիան որակելով որպես զարգացման «բարձր» մակարդակ՝ դրա հետ կարող ենք միավորել մյուս՝ երազային, մանկական, նախնադարյան և այլ գիտակցության նահանգի շարքին պատկանող երևույթները՝ այս ամենը որակելով որպես «բարձր»-ի կազմում հանդես եկող անաճիկ ֆունկցիաներ, քանի որ վերջիններս, լինելով նահանջային, իրենցից ներկայացնում են գիտակցության զարգացման «ցածր»-ի մոդելներ: Բացի այդ, պետք է հաշվի առնել նաև, որ դիտարկել որևէ երևույթ զարգացման մեջ՝ նշանակում է տեսնել նրա ինքնաշարժումը, այսինքն՝ հայտնաբերել նույն գործընթացի շարժիչ ուժը՝ հակասությունը:

Ըստ այսմ փորձենք ուրվագծել գեղարվեստական երկատման երևույթի «բարձր»-ի սահմանները:

Լ. Ս. Վիգոտսկին գտավ, որ գեղարվեստական ստեղծագործության արդյունքի մեջ բյուրեղացված է ստեղծագործության գործընթացը, և որ մարդկային «գեղարվեստական ռեակցիայի» յուրահատկությունը պայմանավորված է գեղարվեստական ստեղծագործության երկու կարևորագույն բաղադրիչների՝ ձևի և բովանդակության միջև ընկած հակասությամբ: Վերջինիս հարթման հետևանքով է գեղարվեստական ընկալման ժամանակ ապահովվում գեղարվեստական էֆեկտը, կատարսիսը (մաքրագործումը), երբ «...գեղարվեստական ձևի կողմից... բովանդակությունը կարծես հանգչում, ոչնչանում է»¹³:

Լ. Ս. Վիգոտսկու հայտնաբերած «գեղարվեստական ռեակցիայի» օրենքի հոգեբանական «մտանկար» Դ. Ս. Աբրահամյանի կողմից կատարված միավորման շնորհիվ¹⁴ կարելի է պարզ տեսնել մի այլ հեղինակի՝ ակադեմիկոս Ռուս կինոռեժիսոր Ս. Մ. Էլզենշտեյնի մոտ, որի կարծիքով գեղարվեստական ստեղծագործությունը ներգործում է մեզ վրա երկրնդհանուր ձևով: Այդ ներգործությունը, ըստ Ս. Մ. Էլզենշտեյնի, երկակի գործընթաց է, որի մեջ «գիտակցության բարձրագույն աստիճաններով» տեղի ունեցող «...արագընթաց պրոգրեսիվ վերխույացումը» զուգորդվում է մեր «...զգացմունքային մտածողության ամենաստորին շերտերին» ուղղված ներթափանցմամբ: Այս երկրնդհանուր համադրության մեջ վերջին գործընթացն ապահովվում է այդ ստեղծագործության ձևի, իսկ առաջինը՝ բովանդակության կառուցվածքի միջոցով: Գեղարվեստական ձևը նման ֆունկցիա է կրում այն պատճառով, որ նրա կառուցվածքը համանման է գիտակցության ֆիլոզոֆիկ պատմամշակութային վաղ («ստորին») մակարդակներին¹⁵: Ս. Մ. Էլզենշտեյնի կարծիքով, բովանդակության և ձևի հենց այս դիալեկտիկական

¹² Л. С. Выготский. Собрание сочинений. Т. 3, Москва, 1983, с. 62.

¹³ Л. С. Выготский. Психология искусства. Москва, 1968, с. 273.

¹⁴ Տե՛ս Դ. Ն. Աբրայան, նշվ. աշխ., էջ 71-72:

¹⁵ Տե՛ս С. Н. Эйзенштейн, Избранные произведения в 6-ти томах, т. 2, Москва, 1964, էջ 120-121:

հակասությունն է, որ ստեղծում է «...ձևի և բովանդակության միասնության այն սքանչելի լարվածությունը, որը հատուկ է իսկական ստեղծագործություններին...»¹⁶: Այլ կերպ ասած՝ Ս. Մ. Էյզենշտեյնը գեղարվեստական ստեղծագործությունը՝ «բարձր»-ը, դիտում է որպես գործընթաց՝ հայտնաբերելով նրա շարժիչ ուժը՝ հակասությունը: Ինչպես կտեսնենք հետագայում, բավականին ընդհանուր թվացող այս դրույթն, այնուհանդերձ, խիստ կարևոր է ֆիլոզոֆներտիկական բարձրագույն աստիճանների վրա գտնվող միանձնյա «ես» ունեցող ներկայիս մարդու երկատումը որպես արվեստի հոգեբանության երևույթ ըմբռնելու համար: Չէ՞ որ, ըստ հոգեբանության խորհրդային դպրոցում ընդունված սահմանման, հենց գործընթացն է կազմում հոգեկանի գոյության հիմնական միջոցն ու ուսումնասիրման առարկան:

Ծարունակենք, ուրեմն, հետամուտ լինել էյզենշտեյնյան մտքի ընթացքին: Նա բերում է Հյուսիսային Բրազիլիայում բնակվող «բորորո» ցեղի հնդկացիների օրինակը: Պարզվում է, որ վերջիններս, ունենալով իրենց՝ մարդ լինելու գաղափարը, միաժամանակ պահպանում են Բրազիլիայում տարածված հատուկ տեսակի կարմիր թութակներ լինելու մասին պատկերացումը: «Ընդ որում, դրա տակ, - գրում է Ս. Մ. Էյզենշտեյնը, - նրանք բնավ էլ նկատի չունեն, որ մահվանից հետո կվերածվեն այդպիսի թռչունների, կամ որ անցյալում իրենց նախնիներն էին այդպիսին: Կտրականապես ո՛չ: Նրանք ուղղակի պնդում են, որ իրականում հենց այս թռչուններն են, որ կան: Եվ խոսքն այստեղ ոչ թե ցեղակցության կամ անունների մեծության մասին է, այլ երկուսի լիակատար համընկման: Այնուհետև Ս. Մ. Էյզենշտեյնը բերում է «սեփական երկատման» մասին դերասանների արտահայտությունները, որոնք «համարյա համընկնում են» «բորորոյի» ձևակերպմանը¹⁷:

Սա արդեն, կարծում ենք, թույլ է տալիս եզրակացնելու, որ, ըստ Լ. Ս. Վիգոտսկու, Ս. Մ. Էյզենշտեյնի մոտեցման անհատական գիտակցության գեղարվեստական երկատման հոգեբանական գործընթացն իրենից ներկայացնում է միանձնյա «ես»-ի «տրոհման» մի այնպիսի երևույթ, որտեղ ժամանակակից հասուն ինքնագիտակցության «վերխոյացած» ձևերը կորցնում են իրենց ամբողջականությունը «զգացմունքային մտածողության ամենաստորին շերտերին» հատուկ երկատման աստիճան ձեռք բերելու հետևանքով:

Նկարագրված գիտակցության զարգացման «ցածր» (նախնադարյան) մակարդակին բնորոշ երկատման այս երևույթը Ս. Մ. Էյզենշտեյնն այնուհետև դասում է «զգայակերպարային մտածողության» պարզունակ ձևերի շարքին: Այն ներառում է նաև պաթոլոգիական ռեգրեսիվությունն ու հոգեպես առողջ մարդու աֆեկտիվ վարքը¹⁸: Ըստ այդմ, կարծում ենք, կարելի է է՛լ ավելի ամրապնդել ստեղծված պատկերացումը, քանի որ, ըստ հեղինակի, զարգացած գեղարվեստական մտածողության համեմատությամբ «զգայակերպարային մտածողության» այս պարզունակ ձևերն ունեն նաև անսահման «սկզբունքային տարբերություններ», որոնք բխում են մեզ ծանոթ գեղարվեստական մտածողությանը հատուկ հակասությունից¹⁹:

Սա թույլ է տալիս հանգել այն եզրակացության, որ, ի տարբերություն նույն դասին պատկանող նախնադարյան երկատման, գեղարվեստական երկատումն իրենից ներկայացնում է ստեղծագործության ձևի և բովանդակության հակասության մեջ սկիզբ առնող երևույթ: Իսկ դա նշանակում է, որ կարելի է խոսել նաև անաճիկ և ստեղծագործական երկատման բարձրագույն ֆունկցիաների, այսինքն՝ «բարձր»-ի հակասական կառուցվածքում «ցածր»-ի վերաման հետևանքով առաջացած որակական տարբերությունների մասին՝ պարզելով, թե ինչպիսիք են պայմանավորված ստեղծագործական ոգեշնչվածության մեջ ի հայտ եկող

¹⁶ Նույն տեղում, էջ 120-121:

¹⁷ Տե՛ս նույն տեղը, էջ 113-114:

¹⁸ Տե՛ս նույն տեղը, էջ 120-121:

¹⁹ Տե՛ս նույն տեղը:

երկատման վերոհիշյալ տարբերությունները: Դրանք պետք է որ պայմանավորված լինեն նույն հակասությամբ: Ուստի և կարելի է ենթադրել, որ նշված հակասության բացակայության պատճառով «նահանջ»-ի շարքից ոգեշնչվածության երևույթի դուրս մնալը պետք է զգացվի նաև նախնադարյան և պաթոլոգիական երկատումների մեջ: Եվ իրոք, առաջինի դեպքում, Դ. Ն. Աբրահամյանի պնդմամբ, օրինակ, «...գործնական (միջնեֆլեքսիվ) ակտիվության փուլում նշված երկատումը սուբյեկտի համար հանդես չի գալիս որպես նշանակալից, այսինքն՝ հուզական նշանակություն ունեցող փաստ»²⁰: Իսկ մասնագետների պնդմամբ երկատման հոգեբուժական ֆենոմենի զլխավոր ախտանիշներից մեկը հիվանդի ինքնագիտակցության մեջ այսպես կոչված «երկվորյակի» հայտնվելն է, որը սովորաբար մարմնավորում է հենց այն, ինչը խորթ է նրա գիտակցված «ես»-ին: «Երկվորյակին» հիվանդը վերաբերվում է վախով և զգվանքով՝ նրա դեմ ըմբոստանալով իր ողջ էությանը²¹: Ինչպես տեսնում ենք, այստեղ նույնպես բացակայում են ոգեշնչվածության երևույթի այն արգասիքները, որոնց մենք անդրադարձանք վերևում:

Ասենք նաև, որ ըստ էության այս նույն դիրքերից, բաց ավելի լայն ընդգրկումով գեղարվեստական ստեղծագործության ընդհանուր առանձնահատկությունների հիմնախնդիրը քննարկվել է նաև Դ. Ն. Աբրահամյանի կողմից, որը, ի տարբերություն Լ. Ս. Վիգոտսկու, Ս. Մ. Էյզենշտեյնի մոտեցման, իր մեթոդը կառուցել է նաև մանկության և երագի երևույթների ներառման միջոցով²²: Սակայն ներկա հոդվածի շրջանակներում մենք նպատակահարմար չստանք հիմնահարցը քննարկել նաև այս ուղղությամբ, քանի որ ընդամենը ձգտում էինք ուրվագծել գեղարվեստական երկատման հոգեբանական հարցի շուրջ բացվող նոր հետազոտական ուղին: Այժմ այն ընդհանրացնենք հետևյալ եզրակացությանը. հոգեկան նահանջի (ոեգրեսիայի) սկզբունքով առաջնորդվող հոգեվերլուծական մոտեցումը հնարավորություն չի տալիս գեղարվեստական երկատումը տարբերակելու երկատման այլ ձևերից: Հարցի լուծման նոր եղանակը մենք փորձեցինք առաջադրել հոգեբանության մեջ մշակված գիտակցության պատմամշակութային զարգացման սկզբունքի կիրառման միջոցով (Լ. Ս. Վիգոտսկի, Դ. Ն. Աբրահամյան, Ս. Մ. Էյզենշտեյն և այլք), ինչն իր հերթին թույլ տվեց նշված երևույթների արտաքին մմանության ետևում տեսնել նրանց զարգացման որակական տարբերությունը՝ գեղարվեստական երկատման համանուն երևույթը դիտարկելով ոչ թե որպես ստեղծագործության մեջ նախնադարյանի, երագայինի, պաթոլոգիականի ուղղակի արտահայտություն, այլ մի ուրույն որակ, որը ծագում է այդ ստեղծագործության ձևի և թովանդակության պայքարի (հակասության) մեջ ինքնագիտակցության այս մակարդակների ներքաշման միջոցով, որտեղ երկատված գիտակցության նույն ամենաստորին «զգացմունքային... շերտերը» սկսում են արդեն ոչ թե պարզապես կրկնվել, այլ վերածնվել՝ ձևոք բերելով նոր՝ գեղարվեստական ձևի կարգավիճակ:

Г. А. БАЗЕЯН - К вопросу о понимании раздвоения сознания (на примере психологии искусства). - Статья разрабатывает методологический аспект одной из крупных проблем психологии творчества - раздвоения художественного сознания. Показывается, что основанный на идее психической регрессии психоаналитический подход к ней не позволяет увидеть качественной разницы между художественным и внешне равноценными ему - детским, первобытным и т. д. формами сознания. Новый методологический подход к проблеме осуществляется автором на основе принципа развития, разработанного в советской психологической школе.

²⁰ **Д. Н. Абрамян.** Специфика художественного воображения и проблема психологии личности. Ер., 1985, с., 47:

²¹ **Տե՛ս Օ. Н. Кузнецов, В. И. Лебедев,** Психология и психопатология одиночества, Москва, 1972, էջ 218:

²² **Д. Н. Абрамян.** Об особенностях художественного творчества. Ер., с. 71-72: