

## ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ СИСТЕМ / HISTORY AND THEORY OF ART SYSTEMS

Наталья Сергеевна ПОПОВА / Natalia POPOVA

**| Интерпретация теории креативности А. Бергсона в творчестве архитекторов голландской группы «Стиль» / Henri Bergson's Theory of Creativity and Work De Stijl Group |**

Наталья Сергеевна ПОПОВА / Natalia POPOVA

*Кемеровский государственный университет культуры и искусств, Россия  
Старший преподаватель*

*Kemerovo State University of Culture and Arts, Russia*

*Lecturer*

*bublikova2007@yandex.ru*

### ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ТЕОРИИ КРЕАТИВНОСТИ А. БЕРГСОНА В ТВОРЧЕСТВЕ АРХИТЕКТОРОВ ГОЛЛАНДСКОЙ ГРУППЫ «СТИЛЬ»

Согласно теории А. Бергсона формирование креативных способностей возможно путем превосхождения, то есть преодоления ситуации столкновения двух взаимоисключающих форм сознания путем приобретения новых или усовершенствование уже имеющихся способностей. Так, столкновение ретроспективизма интеллекта и воли как носителя жизненного порыва влечет за собой формирование качественно высших способностей сознания, что уже само по себе является креативным актом.

Отказ от интеллектуализма в пользу интуитивного поиска художественного решения образа в произведении искусства приближает сформировавшийся в этот период тип художника к образу бергсоновского креативного субъекта, который стремится преодолеть интеллект жизненным порывом, носителем которого должна быть его воля. Теория креативности субъекта А. Бергсона с ее футуристическим характером обозначила ареал своего влияния на художественную культуру первой трети XX века — область теоретических установок

авангардных течений в искусстве. В области конкретного художественного творчества идеи А. Бергсона терпят поражение в столкновении с константами искусства и требованиями общества.

**Ключевые слова:** креативность, А. Бергсон, группа “Стиль”, художественная среда.

### HENRI BERGSON'S THEORY OF CREATIVITY AND WORK DE STIJL GROUP

The article shows the role of intuition and creativity in formation of specific style of De Stijl Group in Holland. The author examines Henri Bergson's futuristic theory of creativity to discover the main features of the new type of artist emerging in that period. The role of the social context in this process is also shown.

**Key words:** creativity, Henri Bergson, art-work, De Stijl.

**Т**езис о влиянии идей французского философа Анри Бергсона на художественную культуру первой половины XX века стал общим местом в изложении канвы развития искусства. Теория А. Бергсона, являющаяся фундаментальным источником для исследователей феномена

креативности, изложена автором в русле философской традиции. В дальнейшем выделенный и разработанный А. Бергсоном аспект субъективной креативности вырос в самостоятельное направле-



## ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ СИСТЕМ / HISTORY AND THEORY OF ART SYSTEMS

Наталья Сергеевна ПОПОВА / Natalia POPOVA

### | Интерпретация теории креативности А. Бергсона в творчестве архитекторов голландской группы «Стиль» / Henri Bergson's Theory of Creativity and Work De Stijl Group |

ние – психологию креативности<sup>1</sup>. В философии и культурологии он разрабатывается в рамках изучения индивидуальной творческой лаборатории<sup>2</sup>. На высокий уровень вышло направление, посвященное типологии фабрикации и вариантам ее развития.

Однако, несмотря на многообразие направлений, развивающих идеи А. Бергсона, в анализе художественных течений в искусстве первой половины XX века характеристика его влияния часто ограничивается обобщенным обозначением основной идеи теории креативности субъекта (интуитивизм) и интерпретацией ее как преобладания субъективных, подсознательных и сверхсознательных начал в творчестве, что, вообще говоря, достаточно очевидно. Поэтому задача интерпретации теории креативности субъекта, разработанной А. Бергсоном, продолжает оставаться актуальной как в целом, так и применительно к творчеству художников и архитекторов 1920-х годов.

Целью данной работы является анализ основных тезисов теории креативности субъекта и их интерпретация в теории и практике европейской архитектуры 1920-х годов. К числу основных задач относятся рассмотрение специфики авторского видения креативности, исследование условий и способов ее достижения, интерпретация идей А. Бергсона в теоретической платформе группы «Стиль» и воплощение теоретических установок группы в архитектуре дома художницы Шредер в Утрехте архитектора Г. Ритфелда.

А. Бергсон, исследуя истоки креативности, начал с изучения свойств сознания – интеллекта и инстинкта. Наиболее близка креативности способность интеллекта к фабрикации – вырезанию из материи задуманной формы. А. Бергсон дал такую характеристику интеллекту: «...интеллект характе-

ризуется безграничной способностью разлагать по любому закону и воссоединить в любую систему»<sup>3</sup>. В результате фабрикации возникает комплекс орудий и организованной материи, эквивалентный организованному миру. Но А. Бергсон не считает фабрикацию творчеством, поскольку творчество предполагает непредвидимое развитие формы, а фабрикация – это ряд шаблонных действий, направленных на создание совершенно определенной формы.

Для того, чтобы выбрать подходящий материал, необходимо проанализировать имеющиеся ресурсы, в воображении придать выбранному материалу задуманную форму. В отличие от материи, действия для интеллекта представляются серией однородных и неизменных состояний. Любое движение делится интеллектом на последовательность состояний, каждое из которых статично, и только вместе они представляют собой изменение. Таким образом, А. Бергсон приходит к следующему выводу: креативность (если ее понимать как движение) ускользает от внимания интеллекта. Для интеллекта постижение мира и собственного функционирования представляется в виде статичных понятий, которые при объединении составляют умопостигаемый мир. Элементы этого мира эквивалентны миру органическому, но более легки, удобны для употребления интеллектом. При дальнейшем углублении и детализации умопостигаемого мира его элементы из непосредственного восприятия предмета превращаются в акт закрепления интеллекта на предмете, то есть из образа – в символ.

В качестве альтернативы тотальности интеллекта А. Бергсоном была предложена иная, более высокая форма сознания – интуиция, которая в свою очередь интерпретируется автором через инстинкт. В частности Бергсон писал следующее: «Внутри же самой жизни нас могла бы ввести ин-

<sup>1</sup> Вагин Ю. Креативные и примитивные. Основы онтогенетической персоналии и психопатологии. Пермь: Русский гуманитарный Интернет университет, 2002.

<sup>2</sup> Аркадьев М. Креативное время, «археписьмо» и опыт Ничто // Логос. 1995. № 6. С. 164-178.

<sup>3</sup> Бергсон А. Творческая эволюция. Собрание сочинений. М.: Московский клуб, 1992. С. 30.



## ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ СИСТЕМ / HISTORY AND THEORY OF ART SYSTEMS

Наталья Сергеевна ПОПОВА / Natalia POPOVA

### | Интерпретация теории креативности А. Бергсона в творчестве архитекторов голландской группы «Стиль» / Henri Bergson's Theory of Creativity and Work De Stijl Group |

туция – то есть инстинкт, ставший бескорыстным, осознающим самого себя, способным размышлять о своем предмете и расширять его бесконечно»<sup>4</sup>. По его мнению, наибольшие шансы развить интуицию имеют художники, которые в своей профессиональной деятельности используют симпатию, основанную на профессиональном инстинкте.

От описания свойств сознания А. Бергсон перешел к признакам креативности субъекта. Так, главный критерий креативного процесса заключается в проявлении непредвиденного потенциала. Например, индивидуальная организация художественного произведения является проявлением субъективной креативности, так как в нем кроме отраженной художником реальности есть непредсказуемое автором интерпретационное поле, способное на самостоятельное существование.

Другой критерий истинной креативности, согласно теории А. Бергсона, сводится к оперированию органической материей. Философия креативности Бергсона направлена скорее на возделывание креативности в сознании человека. Творение новых форм жизни является перспективой далекого будущего и только подразумевается автором. Для Бергсона возвращение человеком в самом себе креативной способности уже является проявлением субъективной креативности. И если Ницше говорил о внешних аспектах преодоления человеческой природы, то Бергсон обращает внимание на внутреннюю работу по возвращению креативности.

Достижение креативной формы сознания – интуиции – возможно с помощью «превосхождения». Превосхождение является квинтэссенцией «жизненного порыва» или воли. Для субъекта превосхождение представляет собой преодоление ситуации столкновения интеллекта и воли путем приобретения новых или усовершенствования уже имеющихся способностей, освоения новых сфер или переход на иной уровень. В соответствии с

принципами жизненного порядка способы превосходения, в силу их жизненности, свободны, многочисленны и непредсказуемы.

Для инертного по своей природе человека постоянная способность к превосходению невозможна. Вероятно, ограниченность превосходения во времени объясняется темпоральными представлениями человека, то есть, невозможностью интеллекта схватить длительность. Один из самых важных выводов А. Бергсона заключается в том, что в столкновении с реальностью человек всегда обречен на поражение. Поэтому бесосновательно ожидать превосходения способностей сознания человека и возникновения креативных способностей при столкновении его с креативностью трансцендентного принципа.

Для превосходения и возвращения субъективной креативности полем столкновений должен быть субъект, его природа. Возникает следующий вопрос: какие две противоположные, имманентные человеку, силы должны столкнуться для того, чтобы появились креативные способности? Если следовать логике А. Бергсона, то нужно выделить самое инертное в природе человека и столкнуть его с тем, что осталось в нем от жизненного порыва. Самым инертным элементом человеческого сознания является природа интеллекта с его ретроспективным и статичным взглядом на изменяющуюся реальность, тогда как носителем жизненного порыва можно назвать волю человека. Другими словами формирование креативной способности возможно путем превосходения волей человека инертной природы интеллекта. А. Бергсон комментирует это так. «Интеллект, поглощаемый своим первоначалом, снова переживает в обратном порядке свой собственный генезис. Но такая работа не может осуществиться сразу; по необходимости она будет коллективной и постепенной. Она будет состоять в обмене впечатлениями, которые, поправляя друг друга и накладываясь одни на другие, приведут к тому, что человеческая природа

<sup>4</sup> Бергсон А. Творческая эволюция. Собрание сочинений. М.: Московский клуб, 1992. С. 69.



## ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ СИСТЕМ / HISTORY AND THEORY OF ART SYSTEMS

Наталья Сергеевна ПОПОВА / Natalia POPOVA

### | Интерпретация теории креативности А. Бергсона в творчестве архитекторов голландской группы «Стиль» / Henri Bergson's Theory of Creativity and Work De Stijl Group |

в нас расширится и превзойдет саму себя»<sup>5</sup>. При этом волевое движение должно обладать определенной свободой; и в этом смысле свободное движение тесно связано с сознанием, которое в свою очередь является причиной и следствием свободного движения. Но свобода обращается в привычки, которые ее ограничивают, идея облекается в искажающее ее слово. В этом суть поражения человека в схватке с реальностью. Причину этого поражения А. Бергсон видит в неустранимом различии ритма. Жизнь – это процесс, а жизненные формы стремятся к замедлению ритма этого процесса, в силу уменьшения суммы усилий.

А. Бергсон обратил внимание на усилие, необходимое для волевого движения: «Нужно применить насилие и актом воли вывести интеллект за его собственные пределы»<sup>6</sup>. Возникает вопрос: необходимо ли работать над становлением интеллекта, учитывая, что при рождении интуиции весомая часть интеллекта должна потерпеть поражение? Сильный интеллект может вовсе превзойти волевое усилие и тогда о креативности не может быть и речи. Решение этой дилеммы возможно с помощью привлечения рассуждений А. Бергсона о нисходящих и восходящих направлениях длительности, согласно которым развитие чего-либо предполагает ряд восходящих этапов. Протяженность того или иного этапа во времени обусловлена ритмом жизненной формы. Таким образом, развитие интеллекта представляется необходимым этапом на пути восхождения к креативности. Эти размышления автор иллюстрирует следующей фразой: «...Прежде чем стать художниками, мы бываем ремесленниками. А всякое искусство, каким бы примитивным оно ни было, живет подобиями и повторениями, как и естественная геометрия, служащая ему точкой опоры»<sup>7</sup>. Далее можно предположить, что интенсивное становление интеллекта

сулит интенсивное развитие креативных способностей (при условии адекватного волевого усилия), наделяя столкнувшиеся волю и интеллект качественно новым признаком.

Пытаясь применить основные принципы теории креативности субъекта к развитию художественных направлений в первой половине XX века, необходимо сделать ряд принципиальных замечаний. Концепция креативности А. Бергсона не берет в расчет социальный фактор вообще и особенности развития массового общества в частности. Автор стремился описать индивидуальный путь становления креативной личности, духовный опыт современного творца. Но в интенсивной художественной жизни первой трети XX века с ее ориентацией на синтез национальных тенденций, миграцией художников и широкое распространение художественных направлений социальный фактор имеет очень большое значение. Те оппозиции, которые создает А. Бергсон, описывая становление креативного субъекта, можно распространить шире – на тенденции в художественной культуре в целом.

Основанием для распространения идей А. Бергсона на художественную культуру является то, что эти идеи опирались не только на теоретические трактаты, но и на анализ тенденций современности. Абстрагируясь от конкретных тезисов теории можно констатировать, что А. Бергсон вербализовал и обосновал тенденции к формированию постклассической эстетики. Главными среди них являются стремление к противостоянию с прошлым опытом, или отработанными операциями, привычным образом мыслей и стереотипов. В теории креативности А. Бергсона это противостояние сосредоточено на столкновении интеллекта и воли.

Хотя А. Бергсон в качестве наиболее яркого примера креативности приводил образ художника, само творчество имеет принципиальную особенность, противоречащую теории креативности субъекта: деятельность художника неразрывно связана с материалом и известными способами работы с ним. А для истории искусства главным критерием

<sup>5</sup> Бергсон А. Творческая эволюция. Собрание сочинений. М.: Московский клуб, 1992. С. 74.

<sup>6</sup> Там же. С. 74.

<sup>7</sup> Там же. С. 22.



**ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ СИСТЕМ /  
HISTORY AND THEORY OF ART SYSTEMS**

Наталья Сергеевна ПОПОВА / Natalia POPOVA

**| Интерпретация теории креативности А. Бергсона в творчестве архитекторов голландской группы «Стиль» / Henri Bergson's Theory of Creativity and Work De Stijl Group |**

является создание художественного образа. То есть при создании произведения искусства художник должен выразить определенные эстетические взгляды, которые в свою очередь либо соответствуют принятой эстетической системе, либо противостоят ей. Еще более привязана к материальному миру архитектура, которая кроме воплощения художественного образа должна быть еще и функциональна. Таким образом, материал, технологии, необходимость создания художественного образа и выполнения определенной функции – константы в творчестве художника, вариативность внутри этих констант возможна, но отказ от них отрицает само творчество. Осмысление этих констант – прерогатива интеллекта, а значит в этой области творческой деятельности главенство интеллекта незыблемо.

По теории А. Бергсона, создание произведений материальной культуры представляет собой фабрикацию, выполняемую интеллектом путем отбора лучшего варианта и способа действия. До расти до произведения искусства объекту материальной культуры способен помочь непредвиденный автором потенциал, заложенный в его интерпретационном поле. Однако, обнаружить этот потенциал можно только по прошествии времени и после проявления интереса к этому произведению исследователем. Вообще, по А. Бергсону, образ креатора имеет футуристический характер и область применения его креативных способностей – органический мир. В этом смысле художник безнадежно отстает от созданного французским мыслителем креативного субъекта, поскольку имеет дело с неорганической материей и социокультурными, экономическими и прочими факторами массового общества. Но, как было сказано выше, по теории А. Бергсона, столкновение креативного субъекта с реальными условиями жизни непременно приводит к его поражению.

Связь теории креативности субъекта А. Бергсона и художественной культуры XX века сказалась скорее в способе формирования художе-

ственной среды того времени и создании нового типа художника. Основными чертами художественной жизни первой трети XX века стали разнонаправленность и корреляция между собой художественных течений, эклектичность художественной среды, интенсивность художественной жизни, динамика событий. Таким образом, художественная жизнь первой трети XX века по своим характеристикам схожа с жизненным порывом.

Аналогом интеллекта в теории креативности субъекта явилась степень «обученности» художника. Как известно в первой трети XX века популярность академического художественного образования упала, одни бросали академии, другие и не собирались в них обучаться. Художники стали искать иные способы обучения – копируя прославленные подлинники или работая совместно в частных мастерских, перенимая опыт у признанных корифеев или заимствуя приемы молодых и малоизвестных дарований. Другими словами, художественное образование большинства европейских художников тех лет носило ситуативный характер и имело интуитивно выбранное направление. Таким образом, интуитивный характер индивидуального творческого поиска и добровольный отказ от академической обученности приближают сформировавшийся тип художника к образу креативного субъекта А. Бергсона, который стремится преодолеть интеллект жизненным порывом, носителем которого должна быть его воля.

Теперь попытаемся проследить влияние теории креативности субъекта в области формы на примере теоретических установок архитекторов группы «Стиль». Группа «Стиль» сформировалась в голландском городе Лейдене вокруг журнала «Де Стиль», первый номер которого вышел в 1917 году. Лидерами группы стали художники Тео Ван Дусбург, Пит Мондриан и архитектор Геррит Ритфелд. Отечественный исследователь архитектуры Голландии Н.Л. Крашенинникова в монографии «Современная архитектура Нидерландов» приводит следующий список архитекторов, в разные го-



## ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ СИСТЕМ / HISTORY AND THEORY OF ART SYSTEMS

Наталья Сергеевна ПОПОВА / Natalia POPOVA

### **| Интерпретация теории креативности А. Бергсона в творчестве архитекторов голландской группы «Стиль» / Henri Bergson's Theory of Creativity and Work De Stijl Group |**

ды являвшихся членами группы «Стиль»: «Я. Ауд, Я. Вилс, М. Стам, К. Ван Эстерен, Ван Логхем, Г.Т. Ритфелд, австриец Ф. Кислер и другие»<sup>8</sup>. Группа просуществовала до 1931 года и распалась после смерти одного из ее идеологов Тео Ван Дусбурга.

Согласно блестяще обоснованному мнению Н.Л. Крашенинниковой, по формально-эстетическим установкам группа «Стиль» противостоит идеям модерна<sup>9</sup>. Действительно, если для архитектурной композиции модерна характерна асимметрия плана и причудливые извивы линий, то для группы «Стиль» – равновесие неравных, но равновеликих частей и пересечение объемов здания, его плоскостей и прямых линий под прямым углом. В противовес тонкой декоративности фасадов модерна, для архитектуры группы «Стиль» характерно визуальное дробление объема на плоскости, которые могут напластовываться друг на друга, разложение плоскостей на отдельные элементы. Так фасады зданий, выстроенных по проектам архитекторов группы «Стиль», окрашены в чистые цвета желтого, красного, синего оттенков, разделенные черными линиями – вместо тонкой нюансировки цветом в архитектуре модерна.

Интересен анализ теоретической базы группы «Стиль» с точки зрения теории креативности А. Бергсона. В основу теории легла созданная П. Мондрианом теория неопластицизма и его посткубистская абстрактная живопись. Главными постулатами неопластицизма явились тезисы о первичности прямого угла, образуемого горизонталью и вертикалью и трех основных цветов спектра: желтого, синего и красного. Влияние неопластицизма П. Мондриана также отразилось на архитектуре. Архитекторы группы «Стиль» большое значение придавали цвету, видя в нем средство архитектурной выразительности и организующее нача-

ло в пространстве и времени. Гладкие ровные поверхности зданий, созданные архитекторами группы «Стиль» окрашены в чистые основные цвета спектра. Сопоставляя первый пункт теории неопластицизма с теорией креативности А. Бергсона, можно уловить близость мондриановой «аксиоматичности» к пониманию французским философом инстинкта как чего-то основного, безусловного и бессознательного, не поддающегося анализу.

В отличие от живописи, для архитекторов группы «Стиль» главным фактором стало формирование нового восприятия жизни. Функция здания была признана таким же творческим элементом архитектуры, как и композиция, поскольку она представляет собой синтез практических требований, определенных в ясном четком плане (масса, цвет, свет, материалы, время, пространство и т.д.). И здесь уже индивидуальный инстинкт уступает место функции как неперемennomu условию архитектуры. Требование экономичности во всех ее проявлениях, также свидетельствует о том, что исходным пунктом для архитекторов группы «Стиль» явились не субъективные взгляды на искусство, а социальные и экономические требования современного общества.

Противоборство между старым и новым отразилось в тезисе о запрете на принятие формы «априори» и использовании элементов прежних стилей. Отказ от традиционных решений сказался в поиске новых отношений между внутренним и внешним пространством. Интересно, что члены группы «Стиль» отрицали симметрию и повторность, ставя им в противовес равновесие неравных, но равновеликих частей, которые различаются по своему функциональному назначению. В этом требовании также сказалось влияние теории креативности А. Бергсона. Симметрия и повторность подчинены рациональности интеллекта, тогда как равновесие неравных, но равновеликих частей постигается интуитивно. Среди задач, которые поставили себе архитекторы группы, было также стремление отразить четвертое измерение мира – время.

<sup>8</sup> Крашенинникова Н.Л. Современная архитектура Нидерландов. М.: Стройиздат, 1971. С. 22.

<sup>9</sup> Там же. С. 24.



## ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ СИСТЕМ / HISTORY AND THEORY OF ART SYSTEMS

Наталья Сергеевна ПОПОВА / Natalia POPOVA

### | Интерпретация теории креативности А. Бергсона в творчестве архитекторов голландской группы «Стиль» / Henri Bergson's Theory of Creativity and Work De Stijl Group |

Оно явно соотносится с темпоральностью теории креативности А. Бергсона.

Программным для теории неопластицизма в архитектуре стала вилла художницы Шрёдер, построенная в Утрехте в 1924 году архитектором Г. Ритфелдом. Сам архитектор классифицировал виллу как рядовой рабочий дом для людей умственного труда. Расположен этот особняк на окраине города, у пересечения двух дорог, на угловом, поросшем лесом участке. Как и было заявлено в программе неопластицизма, в основе объемной композиции здания лежит соразмерность его частей, асимметрия, контраст чистых цветов. Опираясь на описание виллы Шрёдер, предложенное в монографии Н.Л. Крашенинниковой «Современная архитектура Нидерландов», можно сделать вывод о том, что при сооружении здания архитектор применил каркасную конструкцию. Основа каркаса – сваи, колонны, стены фундамента, вертикальные и горизонтальные ограждения балконов, сделанные из бетона. Стены выполнены из кирпича, перекрытия – из дерева, двери и перегородки – из фанерных щитов с пробковой прокладкой. При этом у большинства людей, знакомых с архитектурой виллы возникает иллюзия, что основным строительным материалом является бетон. Опираясь на это впечатление, многие исследователи, в частности А.В. Иконников и Н.Л. Крашенинникова делают важный вывод о том, что «Ритфелд искал формы, «думая» в бетоне, а строил в кирпиче и дереве»<sup>10</sup>.

При использовании каркасной конструкции стены не являются несущими, что позволило автору сооружения визуальнo раздробить плоскость стены нахлестыванием одного элемента на другой и применением монохромных и чистых цветов – белого, черного, трех градаций серого, красного, синего и желтого. Плоскости фасадов взаимно проникают друг в друга, создавая иллюзию напластования. Цветом архитектор приближает или уда-

ляет плоскости. Так, например, парапет балкона над входом выкрашен в белый цвет, стена дома окрашена в серый, а впадины проемов – в черный.

Внутренняя планировка виллы – свободная, основанная на зонировании и системе раздвижных перегородок. В частности, пространство второго этажа не имеет стационарных перегородок и включает в себя зону спальни, гостиной-столовой с кухней-нишей и кабинета. На плоской крыше виллы расположен солярий, где по мысли архитектора интерьер должен был органично сочетаться с окружающей природой. Эту связь выполняет игра цветов и формы поверхностей кровли и мебели, разработанной по проектам Г. Ритфелда.

Завершая описание виллы Шрёдер, следует отметить, что новации, использованные Г. Ритфелдом в созданном им произведении, вошли в число постоянных элементов рационалистической архитектуры: раздвижные перегородки, двери-купе, угловые окна, встроенная мебель и так далее. Вилла Шрёдер – наиболее репрезентативное архитектурное сооружение, отвечающее основным постулатам теории неопластицизма в архитектуре. Однако, произведение Г. Ритфелда скорее уникальное, чем типичное сооружение. В своем законченном виде оно не может стать основой для строительства массового жилья.

В архитектуре теория группы «Стиль» просуществовала недолго. Для того, чтобы разработать тип дешевого массового жилья для рабочих районов, архитекторы группы были вынуждены отказаться от некоторых теоретических постулатов неопластицизма. В 1922 году в Роттердаме была создана группа «Де Опбау» (в переводе с голландского – строительство), куда входили архитекторы-новаторы, разделявшие идеи функционализма. Схожее по идейным установкам творческое объединение («Группа восьми») сформировалось в Амстердаме в 1927 году. Группа «Де Опбау» и «Группа восьми» возглавили развитие рационалистических направлений в архитектуре Голландии.

<sup>10</sup> Там же. С. 29.



**ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ СИСТЕМ /  
HISTORY AND THEORY OF ART SYSTEMS**

Наталья Сергеевна ПОПОВА / Natalia POPOVA

**| Интерпретация теории креативности А. Бергсона в творчестве архитекторов голландской группы «Стиль» / Henri Bergson's Theory of Creativity and Work De Stijl Group |**

Возвращаясь к изложению основных принципов теории креативности субъекта А. Бергсона, необходимо резюмировать, что для философа имеют значение инстинкт и интеллект как формы сознания, но инстинкт не способен к самопознанию, а интеллекту мешает ретроспективный характер его природы. А. Бергсон прогнозировал появление иной формы сознания – интуиции, интерпретируя ее через способность инстинкта к постижению жизненности.

Формирование креативных способностей возможно путем превосходения, то есть преодоления ситуации столкновения двух взаимоисключающих форм сознания путем приобретения новых или усовершенствования уже имеющихся способностей. Так, столкновение ретроспективизма интеллекта и воли как носителя жизненного порыва влечет за собой формирование качественно высших способностей сознания, что уже само по себе является креативным актом.

Работа по формированию субъективной креативности имеет свой ритм, сочетающийся с ритмом жизни. В число необходимых условий этой работы входят свобода, высокая степень усилия, развитая воля и интеллект, непредсказуемость результата. Описанный А. Бергсоном процесс взращивания в себе креативности, впрочем, не включает в себя социальный фактор, но диалектические дилеммы, создаваемые А. Бергсоном при описании становления креативного субъекта, можно распространить шире его предметной области – на тенденции в художественной культуре в целом и теоретические установки некоторых художественных направлений.

Разнонаправленность и корреляция между собой художественных течений, эклектичность художественной среды, интенсивность художественной жизни, динамика событий подобна жизненному порыву в теории А. Бергсона. Аналогом интеллекта явилось академическое художественное образование, построенное по принципу штудирования тонкостей исторических стилей. Приводя в

пример один из вариантов интуиции, которую проявляет художник при создании произведения искусства, А. Бергсон имел в виду интуитивный характер индивидуального творческого поиска, с чем вполне коррелирует отказ от академической «обученности», характерный для искусства первой трети XX века. Отказ от интеллектуализма в пользу интуитивного поиска художественного решения образа в произведении искусства приближает сформировавшийся в этот период тип художника к образу бергсоновского креативного субъекта, который стремится преодолеть интеллект жизненным порывом, носителем которого должна быть его воля.

Прямого и тотального влияния отвлеченной философской теории на область художественного творчества быть, разумеется, не может, поскольку деятельность художника неразрывно связана с материалом и известными способами работы с ним. Но анализ теоретических установок группы «Стиль» позволяет сделать заключение о том, что в области теоретической идеологии, закладываемой в креативные акты создания произведения архитектуры, известная интерпретация или новое прочтение философских идей Анри Бергсона возможны и эвристичны. Однако воплощение этих идей на практике сталкивается с эстетическими, социокультурными и экономическими требованиями общества. В таком виде искусства, как архитектура, теоретические установки группы «Стиль» с явными, как нам кажется, «следами» теории креативности А. Бергсона «сдались» под натиском проблемы острой нехватки дешевого и экономичного жилья. Так теория креативности субъекта А. Бергсона с ее футуристическим характером обозначила ареал своего влияния на художественную культуру первой трети XX века – область теоретических установок авангардных течений в искусстве. В области конкретного художественного творчества идеи А. Бергсона терпят поражение в столкновении с константами искусства и требованиями общества.

