

СЕРОВ НИКОЛАЙ ВИКТОРОВИЧ

доктор культурологии, профессор кафедры философии, культурологи и иностранных языков
Санкт-Петербургского государственного института психологии и социальной работы,
n.serov@gmail.com

NIKOLAY SEROV

D.Sc. (Cultural Studies), Prof., Department of Philosophy and Cultural Studies,
St. Petersburg State Institute of Psychology and Social Work

УДК 001.1.362, 615.83

РИСУНОК И ЦВЕТ В АРТ-ТЕРАПИИ

DRAWING AND COLOR IN ART THERAPY

АННОТАЦИЯ: Проведен сравнительный анализ заглавных предикатов арт-терапии с релевантным представлением их важности для пациентов. Хроматический анализ воспроизводимых документов мировой культуры показал относительную роль рисунка и цвета в композиционных построениях живописцев. Так, рисунок являлся элементом формально-логического отображения композиции, тогда как цвет оказался более существенным для воздействия на глубинные эмоции пациента в силу неосознаваемых принципов чувственно-образного функционирования его интеллекта. Отсюда сделан вывод о релевантном использовании рисунка и/или цвета в зависимости от доминанты интеллекта (рациональной, и/или эмоциональной) у каждого пациента в зависимости от гендера (психологического пола) и граничных условий его существования.

ABSTRACT. The article presents the comparative analysis of capital predicates of art therapy with the relevant representation of their importance to patients. The chromatic analysis of world culture reproducible documents showed the relative role of drawing and color in composite constructions of artists. Specifically, the drawing was an element of formal and logical mapping of composition, while the color was more essential for influencing the deep emotions of the patient by virtue of unconscious principles of sensually-shaped functioning of his intellect. Hence the conclusion was made of the relevant use of pattern and / or color, depending on the dominant intelligence (rational and / or emotional) in each patient, depending on the gender (psychological sex) and the boundary conditions of his existence.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: арт-терапия, гендерная семантика цвета, цвет, рисунок, композиция, тест Роршаха.

KEY WORDS: art therapy, gender semantics of the color, color, drawing, composition, Rorschach test.

Арт-терапия представляет собой лечебное применение изобразительного творчества пациента, предполагающее взаимодействие между ним (как автором художественной работы), самой работой и специалистом. Сюда же входит и совокупность приемов лечебно-реабилитационного и психопрофилактического воздействия, связанных с изобразительной деятельностью пациентов с разной психической и соматической патологией (*European Consortium for Arts Therapies Education, 2005*). Мы придерживаемся данных по основным характеристикам изо-арт-терапии, приведенных А. И. Копытиным [1; 3–5] по результатам обзоров и его собственных исследований.

Поскольку арт-терапия нередко приобретает преимущественно психопрофилактическую, социализирующую и развивающую направленность, то вполне обоснованными можно считать и многочисленные варианты ее использования в образовательных учреждениях и социальной работе. Изотворчество при этом рассматривается как

важное средство межличностной коммуникации и форма познавательной деятельности пациента, которая позволяет ему выразить ранние и/или актуальные переживания в опредмеченных иконических образах, подлежащих последующей вербальной интерпретации совместно со специалистом.

Если же образный стиль передачи некоей информации, представленный в результатах изотворчества пациента, является иконическим языком, который обычно принято связывать с функциями правого полушария головного мозга, то что это за язык? Можно ли свести его информацию к обычному вербальному языку современной науки? И, если да, то будет ли он представлять некие универсалии человечества? Или это лишь выражение индивидуальности каждого пациента? На эти вопросы мы и попытаемся ответить в настоящей работе.

Одной из серьезных проблем зарубежной арт-терапии А. И. Копытин считает недостаточность научных изысканий. Представители арт-терапевтического сообщества отдают предпочтение

«качественным» или феноменологическим методам исследования, связанным с описанием процесса арт-терапии и анализом различных поведенческих, эмоциональных и творческих проявлений его участников в контексте психотерапевтических отношений. Имея большую ценность, такие исследования не могут, однако, рассматриваться как достаточные и адекватные современным условиям работы специалистов и принципам научной доказательности.

По заключению А. И. Копытина, внедрение арт-терапии в деятельность психиатрических учреждений в Российской Федерации осуществляется не профессиональными арт-терапевтами, а врачами-психиатрами (психотерапевтами). С одной стороны, это создает благоприятные условия для тесного союза арт-терапии и медицины, повышения эффективности арт-терапевтического лечения при разных психических и соматических заболеваниях, проведения научных исследований. С другой стороны, приоритет клинических знаний у отечественных специалистов, использующих методы арт-терапии, предполагает определенный риск выхолащивания ее художественной составляющей, биологизации и физиологизации арт-терапевтических методов с одновременной недооценкой их гуманитарной основы, а также подмены личностных факторов арт-терапевтического процесса его инструментальной частью, связанной с использованием техник и алгоритмов направленного лечебно-профилактического воздействия.

С учетом сказанного А. И. Копытиным была разработана авторская модель системной арт-терапии (САТ), которая включила в себя всю совокупность психологических, психофизических и психосоциальных лечебно-реабилитационных воздействий. Показательно, что САТ функционально коррелирует и с традиционным тысячелетним подразделением разума человеческого на дух, душу и тело, и с динамической моделью личности К. К. Платонова, и с развиваемой в хроматизме «атомарной» моделью интеллекта (АМИ). САТ базируется на тех же принципах системного подхода, биопсихосоциальной концепции развития психических расстройств и психологической концепции личности как системы отношений человека с окружающей средой (табл. 1).

Именно корреляция с параллельным обозначение этих уровней определенными хром-планами и позволит нам далее использовать традиционные методики для решения поставленных задач. В рамках САТ личность рассматривается в качестве субъекта культуры, причем это не только ее продукт, но и творец, участвующий в процессах культурного

производства. Таким образом, используемая в САТ концепция личности как системы отношений человека с окружающей его средой включает и культурологический аспект.

В самом деле, если САТ затрагивает разные уровни биопсихосоциальной организации личности пациента: биологический, психологический и социокультурный, то АМИ (через цветовые каноны, тысячелетиями воспроизводимые мировой культурой) моделирует эти уровни как бессознание, подсознание и сознание соответственно. Так, воздействие САТ на биологический уровень связано преимущественно с психофизиологическими эффектами изобразительного творчества, его влиянием на сенсорные процессы, соматическую сферу, общее физическое состояние пациента во взаимосвязи с психикой, а в АМИ эти процессы моделируются через окраски кожных покровов. На психологическом уровне воздействие САТ (изобразительное творчество и общение в группе) на познавательную, эмоциональную и поведенческую сферы личности моделируется в АМИ конкретными подсознательными функциями интеллекта. На социокультурном уровне воздействие осуществляется на социальные установки и систему ценностей, я-концепцию пациента, его коммуникативные навыки, эстетические представления, этические нормы, социальные роли, микро- и макросоциальные отношения. При этом данные уровни и соответствующими им терапевтические эффекты рассматриваются во взаимосвязи друг с другом и на основе концепции личности как сложной биопсихосоциальной системы, обладающей способностью отражать, изменять и создавать различные отношения, осуществлять культурно-производственную деятельность и использовать различные виды дискурсов (символически-знаковых комплексов).

Поскольку САТ определяется как «совокупность психологических, психофизических и психосоциальных лечебно-реабилитационных воздействий, базирующаяся на системном и транс-теоретическом подходах, биопсихосоциальной концепции развития психических расстройств, психологической концепции личности как системы отношений человека с окружающей средой, концепции творчества как специфически человеческого, личностного способа деятельности, осуществляемого с опорой на проективно-символическую коммуникацию» [5, с. 68], кратко остановимся на возможности применения проективных методик, в частности теста Германа Роршаха, для ответов на поставленные выше вопросы.

Согласно представлениям о проективных методах исследования языка арт-терапии, при встрече

Табл. 1

Сопоставление различных моделей личности

Традиция	К. К. Платонов (1964)	Хроматизм (АМИ, 1990)	Хром-планы	А. И. Копытин (САТ, 2010)
Дух	Особенности психики и творчества	Подсознание	Id-	Психологический
Душа	Социально обусловленные качества	Сознание	Mt	Социокультурный
Тело	Биологические особенности	Бессознание	S-	Биологический

с неосознаваемой иконической базой данных личность проецирует на нее свой способ видения жизни, свои устремления, комплексы и/или чувства. Если же необходимость интерпретации этих данных создает проекцию частного мира индивида, то с помощью проективной методики можно увидеть то, что не выражено им вербально, ведь и сам он не осознает скрытого в себе за своими проекциями, когда приписывает свои чувства, отношения и стремления окружающим объектам, в частности собственным изобретениям.

Аналогично тому, как тест Эткинды можно считать представлением обратной задачи Люшера, перенесем интерпретативные возможности теста Роршаха, по Б. И. Белому [2], на результаты работ пациентов арт-терапии, описанные в публикациях А. И. Копытина (см. лит. в [4; 5]). В искусствоведении существует дилемма важности в живописи рисунка и цвета. По Роршаху, высокий процент четких форм F (рисунка) означает, во-первых, концентрацию внимания, делающую возможным четкое восприятие, во-вторых, сохранность остроты энграмм, в-третьих, способность выносить в сознание эти энграммы и, в-четвертых, ассоциативные процессы. В целом Роршах считал F «индикатором четкости ассоциативного процесса и одновременно устойчивости внимания и концентрационной способности» (все данные приведены по: [2, с. 47]). Вслед за ним ряд других авторов, не отвергая роршаховской трактовки F , стали рассматривать этот показатель еще и как некую личностную характеристику, выражение «силы «я»». Под этим термином они понимали меру стабильности личности, ее способность к организации, планированию и контролю поведения.

Представления об энграммах вполне соотносятся с предположениями Элеоноры Рош о существовании перцептивно выделенных цветов, которые очень легко привлекают внимание и запоминаются лучше, чем другие; когда же осваиваются названия категорий, имеется тенденция сопоставлять их с выделенными стимулами, а затем по принципу стимульной генерализации они переносятся на другие. При длительном многократном воздействии фактора внешней среды (к примеру, цветового канона) в организме возникает качественно новое явление — остается определенный след. Следовые процессы долговременной памяти — важнейший компонент в системе приспособительных реакций организма. Согласно гипотезе «опережающего отражения действительности» (П. К. Анохин, 1968), повторяющаяся последовательность внешних событий может производиться в памяти, если воспринимаются признаки даже начальных звеньев данной последовательности. В психофизике принято считать, что образ-след записывается в долговременную память в том случае, если в прошлом вероятность встречи с этим объектом была высокой. Использование же образов-следов для опережающего отражения неизбежно должно носить вероятностный характер. Поэтому для сохранения своего приспособительного значения образы-следы характеризуются избыточностью по отношению к вызвавшему их объекту.

Не менее сложна и проблема интерпретации цветовых ответов (C). Процесс цветового восприятия требует меньше усилий и меньше активности «я», чем, например, восприятие формы. Здесь не нужна (в отличие от восприятия формы) активность испытуемого. Непосредственность цветового ощущения выражается в том, что человек сразу видит «что-то красное», а оценка формы требует времени на узнавание. Наконец, цвета всегда обладают теми или иными чувственными характеристиками. Они воспринимаются как горячие или холодные, возбуждающие или успокаивающие, веселые или мрачные и т. д. Цветовые ответы, по-видимому, действительно отражают чувственность испытуемых, но они коррелируют не с отдельными личностными чертами, а скорее с общим эмоциональным тоном. Чем больше цветоформовых и первичных ответов по цвету, тем более незрела и более лабильна эмоциональность. Так считали Роршах и его последователи.

Указывая на связь эмоций и восприятия цвета, Роршах во многом опирался на обычный жизненный опыт. *Мрачный человек — тот, который видит все в черном цвете, в то время как веселый говорит, что видит все через розовые очки. Черное — цвет печали... Нельзя вообразить веселую вечеринку без цвета, и карнавал без него невозможен.* По другой трактовке цвет — эмоциональный вызов испытуемому, а наличие цветовых ответов говорит о том, что субъект, скорее, взаимодействует со своим окружением, чем изолируется от него. Способе оперирования цветом позволяют оценить умение интегрировать внешние влияния с собственной активностью, а также определять цветовые ответы как «индикатор желаний», целиком сконцентрированных на себе.

Роршах полагал, что первичные ответы по цвету служат отражением импульсивности, цветоформовые ответы являются признаком лабильной аффективности, раздражительности, чувствительности и внушаемости, а формоцветовые свидетельствуют о способности к эмоциональному контакту, сопереживанию и об умении владеть собой. Он заметил, что все лица со стабильными аффектами (к этой категории он относил людей, которые кажутся эмоционально не реагирующими, т. е. депрессивных больных, педантов) дают мало цветовых ответов или совсем не замечают цвета, а у характеризующихся нестабильностью аффектов много цветовых ответов. Чем больше указаний на цвет C , тем более лабильна аффективность. При этом FC -ответы отражают хороший контроль над эмоциональными воздействиями и желания, при котором учитываются права и нужды других, CF -ответы подразумевают неконтролируемую реактивность на окружающие влияния, а C -ответы указывают на патологическое отсутствие контроля над эмоциями.

Поскольку научный подход предполагает поиск объективной воспроизводимости определенных характеристик, а пациент и арт-терапевт субъективны в своих оценках, то адекватным вариантом этого анализа для нас может быть лишь обращение к мировой культуре, в которой воспроизводились

те или иные особенности таких характеристик арт-терапии как цвет и рисунок.

Цвет представляет собой мощное средство, которое с учетом граничных условий позволяет классифицировать разнородные вещи и их отношения для их адекватного использования в арт-терапии.

Наиболее наглядно эта функция была представлена нами в книге «Мышление и гендер» на примере «атомарной» модели интеллекта (АМИ), которая позволила выявить и триаду принципиально различных видов логики, контекстно-зависимых от компонентов АМИ, и корреляцию между архетипами и сублиматами, образуемыми релевантными компонентами АМИ, что привело к уточнению представлений об архетипах. Поскольку психические референции цветовых универсалий оказались характеристическими и в гендерных взаимоотношениях, то, с учетом 15% исключений, можно полагать, что на протяжении тысячелетий эти референции репрезентативно воспроизводились в мировой культуре, объективировав субъективные компоненты процесса познания.

«Хроматизм» происходит от понятия *χρῶμα*, в которое античные авторы включали такие концепты, как цвет (идеальное), краска (материальное) и эмоции (их отношение). Как интердисциплинарная методология изучения реального (фемининно-маскулинного) человека в реальной (социальной и/или светоцветовой) среде хроматизм базируется на *воспроизводимости* цветовых канонов, которой всегда объективировалась реальная жизнь человека. Хроматический анализ (хром-анализ) произведения искусства в арт-терапии приводит к восприятию (но не к осознанию) чувственных отношений, расширяет границы познания окружающей действительности, а, следовательно, и своего интеллекта. Иными словами, чем разнообразнее цветовое проявление в отдельной работе, тем богаче восприятие действительности, ибо цветовой аспект, сконцентрированный в индивидуальном творчестве, раскрывает глубинный процесс эстетического восприятия в историческом развитии человека.

Поэтому хром-анализ произведений искусства в арт-терапии позволяет проследить логику цветового построения, т. е. перевести язык изобразительных средств на язык эстетических, аксиологических и/или психологических закономерностей. Ключевыми вопросами хром-анализа остаются *фон, колорит, контраст, пространственно-временные характеристики, цветовая локальность* произведения в целом и др. [8; 9] В итоге цветовая структура картины определяет эмоционально-чувственное восприятие, в хроматическую интерпретацию включаются и отношения цветовых сочетаний со смыслообразующим пространством (в интеллектуальной сопричастности с композицией).

В произведениях искусства, где отсутствует конкретный образ или художественно-литературная фабула, основным фактором воздействия становятся исключительно цветовые соотношения композиций. В этом случае цвет (как и звук в музыке) не имитирует материальный предмет, а создает некие — далеко не всегда осознаваемые — чувства/эмоции, передающие глубинные

аспекты определенной цветовой информации. Изобразительные средства *красок* воспринимаются зрителем на тонком уровне цветовых отношений, которые — вне зависимости от жанра или вида искусства — были подчинены замыслу художника и, следовательно, отражают не только его эмоционально-чувственное восприятие, но и всю полноту *цветовой гармонии*.

Сказания, древние тексты, традиции, каноны сохраняют богатый мир, заставляющий художников акцентировать внимание на конкретных, «символических» цветах. Поэтому и цвет может трактоваться как некий «символ», намекающий на то, что порой не может быть показано, будь то образ богов, высших космических сил или потустороннего бытия. Так, после белого и черного раньше других, по Берлину — Кею, выделился красный цвет: еще у кроманьонцев кости умерших посыпались красной охрой.

Вместе с тем здесь возникает весьма актуальный вопрос: одинаково ли будет восприниматься и/или реализовываться тот или иной цвет рисунка в зависимости от гендера (психологического пола)? Если учесть определенные разночтения в эмпирических данных арт-терапевтов [1; 3] и психоаналитиков [2; 10], то решение этого вопроса могло бы содействовать и достижению поставленной нами цели. Для начала же рассмотрим предысторию.

В свое время Рунге представил цветовую концепцию Гете в картинах, на одной из которых («Утро», 1808) изображение Авроры передавалось розовым цветом. По мнению Джона Гейджа, «под влиянием существовавшей тогда концепции о красном как женской характеристике Рунге изобразил Аврору в красных тонах» [9, р. 180–181], что, однако, не соответствует ни Гомеру (*И встала младая с перстами пурпурными Эос...*), ни собственно репродукции, приведенной Гейджем, где можно видеть лишь розовое тело Авроры под прозрачно-желтой накидкой.

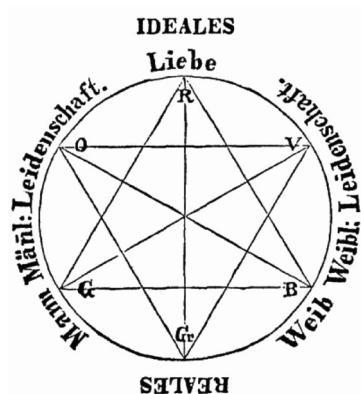


Рис. 1. Филипп Отто Рунге круг цветов (1809)

Да и сам Гейдж на страницах цитируемого издания весьма обоснованно доказывает [9, с. 71–73], что строгое разделение красного и пурпурного (насыщенного розового) проводилось и проводится далеко не всегда. Как отмечает Гейдж, «женская кожа (более светлая по сравнению с мужской) была канонизирована уже египетскими и греко-римскими

традициями живописи». Гендерная поляризация в символике XVIII–XIX столетий сказалась и на том, что Филипп Отто Рунге представил контраст женственно-идеальных и мужественно-реальных тонов в цветовом круге, где теплыми тонами представлял «мужественную страсть и холодными — женственность».

Однако приблизительно спустя столетие мюнхенские экспрессионисты полностью изменили эту схему, и, например, для Франца Марка синий стал мужским, а желтый как «мягкий, веселый и чувственный — женским» [8, р. 155]. Каким же образом можно (и можно ли) найти гендерные значения определенных цветов для их релевантного использования в арт-терапии?

В соответствии с поставленными выше вопросами вновь обратимся к интерпретациям теста Роршаха. Наблюдения Б. И. Белого и его обзоры опубликованных данных [2] показали, что у самых маленьких много *C* и *CF*, мало или нет *FC*. В дальнейшем первичные ответы по цвету исчезают, постепенно *FC* начинают преобладать над *CF*. В дошкольном возрасте по мере взросления ребенка увеличивается удельный вес ответов с четкой формой и формоцветовых. Этот процесс идет параллельно с эмоциональным созреванием ребенка.

У ребенка 3 лет преобладают целостные ответы с плохой формой, ответы детей близки к такому, возникающим при очагах поражения правого полушария. В возрасте 4–5 лет заметно растет число ответов с четкой формой. По сравнению с результатами 3-летних детей удельный вес целостных ответов уменьшился до 40%, появились два формоцветовых ответа. Количество целостных ответов у детей 4–5 лет снижается до 40–45%; соответственно увеличивается количество ответов с более детальной интерпретацией рисунков Роршаха. Увеличивается число цветоформовых и формоцветовых ответов.

По наблюдениям Б. И. Белого, у детей 7 лет удельный вес целостных ответов уменьшался в среднем до 30%. Ответов с четкой формой 60–70%. У дошкольников процент *F+* быстро увеличивается по мере взросления ребенка: от 20% в 3-летнем возрасте до 60–70% у 7-летних детей.

Показатель «сумма цвета» (*LC*) до 10 лет нарастает, потом уменьшается; в большинстве групп он выше у девочек. Первичные ответы по цвету (*C*) и цветоформовые ответы (*CF*) изменяются параллельно этому показателю. Количество формоцветовых ответов (*FC*) до 10 лет увеличивается, потом колеблется. Во всех школьных группах формоцветовых ответов было больше, чем цветоформовых. К 10–12 годам значительно увеличивается общее количество ответов, улучшается восприятие формы пятен (увеличивается *F+* и количество *FC*). В 11–12-летнем возрасте уменьшается процент ответов с четкой формой; у девочек увеличивается число ответов с плохой формой. К 12 годам количество ответов с четкой формой достигает 50–80%. При этом девочки дают больше цветовых ответов, чем мальчики, а в возрасте 10–16 лет у девочек преобладают ответы с четкой формой и указанием на оттенки, а у мальчиков чаще встречаются

целостные ответы; все эти результаты говорят о более быстром интеллектуальном развитии девочек.

Поскольку мальчиков с младенчества заставляют «быть мужчинами», элиминируя женственную чувственность, то именно эти данные позволяют объяснить периодическую констатацию арт-терапевтами того факта, что *цвет являлся для женщин средством самоисцеления и саморегуляции. Все они отмечали, что их образ слабого «я» был бесцветным* (А. И. Копытин, 2001). В самом деле, если игровые действия детей пронизаны самовыражением, то в процессе арт-терапии оно является потенциальным источником изменений личности. Терапевтически значимым может быть и предпочтение того или иного материала для самовыражения — разнообразных линий (рисунков, фигур, форм) и/или локальных цветовых пятен.

Если же использовать известную корреляцию Берлина—Кея между фило- и онтогенетическим цветовыбором, то приведенные данные Б. И. Белого могут быть согласованы и с тем, как цветовые предпочтения меняются на протяжении жизни. Уже к трем месяцам дитя реагирует на красный цвет. К полугоду — на желтый, затем на зеленый и позже всех на синий. У младенца голубые стены ухудшают настроение, а желтые или салатные улучшают. К 3–5 годам малышу больше нравится красный, к 7–8 годам — снова желтый, позже — зеленый, синий и т. д. Любимые цвета у прекрасной и сильной половины человечества также разнятся: женщины чаще выбирают желтый, голубой и пурпурный, а мужчины — красный, зеленый и фиолетовый. Заметим к тому же, что из ахромных (бесцветных) цветов женщинам более по вкусу белый и черный, а мужчинам — серый.

Цветовые предпочтения отражают и фазы психосексуального развития ребенка. Так, например, до подросткового возраста у детей доминирует эйдетическое (правополушарное, невербализующее) восприятие, которое, по данным Вителсон, с раннего детства наблюдается у мальчиков и практически отсутствует у девочек вплоть до менархе. И это важно знать арт-терапевтам, желающим устранить какие-либо психические отклонения у пациента, ибо восприятие цвета взаимосвязано с мировосприятием.

Это подтверждается и недавними исследованиями [7], согласно которым подросткам оказалось гораздо труднее определиться с любимым цветом, нежели с нелюбимым. Кроме того, проявились значительные межполовые различия в отношении ряда хроматических (желтого, голубого, фиолетового) и ахроматических (черный) цветов. Результаты тестирования цветовых предпочтений и их систематизация по принципу гармоничных сочетаний позволили говорить о том, что у девочек достоверно ($P < 0,01$) в выборе преобладают гармоничные цветовые сочетания, но при этом девочки набирают больше баллов и по «отвергаемым» цветам

Считается, что в Древнем Китае желтый был цветом императора, хотя в разные эпохи императоры носили одежды разных цветов: во времена династии Инь (1766–1122 гг. до н. э.) — белый; Чжоу (1122–221 гг. до н. э.) — красный; Сун

(960–1280) — коричневый; *Мин* (1368–1644) — зеленый; *Цин* (1644–1911) — желтый. Поэтому нельзя абсолютизировать символику цвета, в отличие от цветочных канонов. Ибо в той же китайской традиции желтый всегда соотносился с женственной категорией Инь (стихия «Земля»), а красный — с мужественной Ян («Огонь»).

Нередко разница в цвете характеризовала пол в древних культурах: в Древнем Египте, например, фигуры богов канонически красили в красно-коричневый и красный, а богинь — в желтый. Так, цвет тела изображался в «теплых тонах» с дифференциацией на «активный» красный и относительно «пассивный» желтый. И этот канон не только отвечал природе межполового взаимодействия, но и оптимальному выбору брачных пар. В то же время практически все мифопоэмы представляли в «холодных тонах» уже не телесность, а божественную одухотворенность — непознаваемость за пределами мира. И если зеленый и пурпурный канонически соотносились с душой богов и богинь соответственно, то и эти соотношения никогда не следует абсолютизировать, что нами было достаточно аргументированно доказано еще в «Светоцветовой терапии».

Таким образом, цветовые каноны передавали — да и в сущностных своих проявлениях до сих пор передают — важную часть представлений о человеке. И художники традиционных культур, с одной стороны, должны были следовать этим канонам, а с другой — в меру таланта субъективно опредмечивать «свои» архетипические образ-концепты в красках, благодаря чему и сегодня мы можем обращаться к памятникам культуры как документам, в которых современники объективировали субъективность, положим, целей человеческого существования.

Вместе с тем всегда следует помнить, что цветовые сублиматы и/или образ-концепты весьма опосредованно связаны с символикой цвета, ведь в истории культуры было множество попыток ввести субъективно заданные значения цвета по отношению к общеизвестному. Так, например, в Святой Троице Отец символизировался красным, Сын — синим, а Дух — зеленым, согласно Лоренцу Океину, тогда как его современник Генрих Стеффенс столь же уверенно полагал, что Отец должен изображаться в синем, Сын — в красном, а Дух — в желтом.

Цвет в картине выполняет связанные между собой задачи — семантическую и композиционно-синтаксическую. При этом архетипические функции включают в себя и сублимированные, и композиционные характеристики цвета, анализ которых нередко и приводит к тому, что в большинстве исследований первая задача решается психологами, а вторая — искусствоведами. Таким образом, можно хроматически объединить эти функции так же, как их объединяет в себе природа цвета, ибо в нашей многовековой культуре композиционно различно воспроизводились одни и те же цветовые каноны (вне каких-либо миграционных явлений, заимствований или подражаний).

Фридрих Шеллинг полагал, что изобразительное искусство «в целом подчинено реальному

единству; таким образом, реальная форма есть первое требование, предъявляемое изобразительному искусству, наподобие того, как ритм — первое требование в отношении к музыке. Рисунок — это ритм живописи. Разногласия знатоков и критиков относительно того, что важнее — рисунок или колорит, основаны на таком же недоразумении, каким, скажем, в области музыки был бы вопрос о том, что имеет большее значение — ритм или мелодия» [6, с. 225].

На одной из стадий дебатов о ценностях *рисунок и цвета* (как атрибутов живописи) французский теоретик XIX века Шарль Блан категорически заявлял: «Рисунок — мужской род искусства, а цвет — женский». Однако Анри Матисс утверждал, что *рисунок — более трудная, чем цвет, женская задача*. В чем же дело? Сегодня большинство исследований по классификации признаков объектов показывает, что цвет и форма (рисунок) — независимые качества. *О сформированности этого вида независимости свидетельствуют, например, критерии сортировки объектов. Так, если испытуемый сортирует объекты по признаку «форма», то это говорит о зрелости механизма произвольного категориального контроля, если же по признаку «цвет» — о его незрелости. Этот вывод соответствует данным об относительной независимости нейронных механизмов в работе больших полушарий головного мозга.* Отсюда и когнитивистское суждение современной цивилизации как о доминантности и/или «зрелости» левого (формально-логического) полушария, так и о принципиальном пренебрежении образами «незрелого» правого (образно-логического). И мы никак это не осуждаем, мы лишь констатируем выводы современной науки, гносеотехницизм которой заставляет нас внимательнее присматриваться к ее сущности.

Между тем этот техницизм позволяет нам ответить и на вопрос, поставленный арт-терапевтами: для лиц с доминантой *непроизвольного категориального контроля* рисунок (форма) всегда будет важнее, чем цвет/колорит картины, тогда как для других — наоборот. Или, как полагал Шеллинг, «выражение абсолютного познания составляет в вещах форму; лишь через нее они восходят в царство света. Следовательно, форма есть в вещах первейшее, благодаря чему они могут принадлежать искусству. Цвет есть только то, посредством чего и материальная сторона вещей становится формой; он лишь высшая потенция формы. Но всякая форма находится в зависимости от рисунка. Таким образом, только через рисунок живопись вообще есть искусство, как только через краски она есть живопись» [6, с. 226]. Если принять это утверждение, то снова возникает пресловутый вопрос о *незрелости* правого полушария, моделирующего с помощью цвета неформализованную (неосознаваемую) сторону вещей и их отношений. Роршах полагал, что доминирование формовых ответов (*F*) является одним из важнейших компонентов интеллекта. Оптимальную величину *F* Роршах определял в 80–95%. Этот показатель снижается у больных с органическим поражением мозга, эпилепсией, шизофренией и у олигофренов. Самый высокий *F*,

доходящий до 100%, Роршах отмечал у педантов и депрессивных больных.

C-ответы редко наблюдаются у здоровых взрослых, а по данным Б. И. Белого, они чаще встречаются при эпилепсии, органической или шизофренической деменции. В маниакальном состоянии дается много цветовых ответов, при депрессии таковых меньше либо вовсе нет. Чем тяжелее невроз, тем больше дается C- и CF-ответов. Среди больных неврозами самая высокая «сумма цвета» отмечена у истериков, а самая низкая — у инертных, апатичных, эмоционально заторможенных больных. У людей с органическими поражениями мозга особенности интерпретации пятен Роршаха зависят от стороны поражения.

Наблюдения больных с односторонними доброкачественными опухолями полушарий мозга показали, что способность воспринимать пятна Роршаха как образы с четкой формой обеспечивается в первую очередь правополушарными структурами. Эксперименты, как правило, указывают на ведущую роль правого полушария в переработке эмоциональной информации, на большую «эмоциональность» этого полушария, что подтверждается и большей восприимчивостью правого полушария к эмоционально насыщенным зрительным стимулам, и уменьшением числа ответов с четкой формой, и увеличением цветовых ответов CF и C, в которых цвет сочетается с плохим восприятием формы либо воспринимается вне связи с формой. При левосторонних же очагах чаще отмечали большую зависимость интерпретаций больных от формы пятен, больше ответов с четкой формой (F).

Рост количества целостных ответов с плохой формой при опухолях правого полушария свидетельствует о распределенном характере зрительной памяти в этом полушарии. По мнению Б. И. Белого, именно распределенный характер записи зрительной информации в правом полушарии обеспечивает тот целостный способ восприятия внешнего мира, который свойствен правополушарным структурам. Именно в этом полушарии локализируются энграммы долговременной зрительной памяти, использующиеся для целостного и инвариантного опознавания объектов и их изображений. Какие бы фрагментарные и искаженные сведения об объекте или его изображении ни давало нам наше восприятие, они всегда сравниваются с его целостным образ-концептом.

Роль образ-концептов и/или энграмм в арт-терапии раскрывают результаты экспериментов, в которых исследовалась связь между реальными цветовыми оттенками и словесными цветообозначениями. Оказалось, что хотя и можно представить ситуацию, когда, например, словом «зеленый» будет называться любой оттенок зеленого цвета, тем не менее само цветообозначение «зеленый» имеет вполне отчетливое значение для носителей языка — гораздо более узкое, чем все множество оттенков зеленого.

Разумеется, это положение остается справедливым по отношению к любым другим цветам и их оттенкам. В психолингвистике давно уже отмечается структурированное множество цветовых

оттенков, в котором чисто условно выделяются области близких цветов. Оттенкам в языке соответствуют слова; при этом непрерывность, присущая цветовому пространству, уступает место дискретности, свойственной языку. Если же признать, что вербальный язык коннотативен, а не денотативен и что функция его состоит в том, чтобы ориентировать интеллект в его собственной (информационной) области, а не в том, чтобы указывать ему на независимые от него сущности, то очевидно, что усвоенные в процессе филогенеза и онтогенеза ориентирующие взаимодействия воплощают в себе прежде всего иконическую функцию неязыкового происхождения, неизбежно включающую семантику цвета и рисунка (формы).

В условиях же естественного отбора (в филогенезе — при повторяющихся взаимодействиях с иконическим представлением окружающей среды, а следовательно, и с возникновением доминанты, по Ухтомскому) эта функция, по-видимому, порождала систему кооперативных консенсуальных взаимодействий между людьми. Если же предположить, что семантика этих взаимодействий в силу ее коннотативного характера близка к смыслам архетипов, на существование которых постоянно указывал К. Г. Юнг, то возникает необходимость введения понятия для такого рода психологических образований, объективированных филогенезом. Ибо, как вопрошал Юнг, «разве могли бы вы достойно наслаждаться вином и хлебом (причастия. — Н. С.), если не касались черного основания человеческой природы? Мы, таким образом, боимся нашего низа, знанием которого не владеем, что навсегда объединяет нас с хаосом» [10, р. 291, 300].

В арт-терапии же это противоречивое единство «верха» и «низа» (осознаваемых и неосознаваемых функций интеллекта) связано с неразрывностью знака и смысла в апертурных цветах, что и позволило выделить в последних функции образ-концептов. Иначе не понятно, почему какие-либо рисунки, линии, цветовые пятна несут не только познавательную, но и эмоциональную нагрузку. По данным А. И. Копытина, многочисленными исследованиями эмоциональной значимости линий позволили сделать следующие выводы: *линии обладают свойством экспрессивности благодаря таким характеристикам, как направление, тип движения, тон. Можно говорить о том, что посредством линий, формы и цвета пациент визуализирует и выражает свои эмоции и представления. Если материал и форма изображения меняются, то пациент может испытать новые эмоции. Примерно то же самое можно сказать об экспрессивности цвета, который тесно связан с выражением переживаний.*

Понятие образно-концептуальной модели проблемной ситуации возникло в контексте инженерно-психологических исследований деятельности операторов в режиме информационной подготовки и принятия решений. В содержание образно-концептуальной модели входит как некоторая априорная информация, хранящаяся в долговременной памяти оператора, так и информация, извлекаемая им из информационной модели реальной обстановки. Образно-концептуальная

модель представляет собой внутреннее средство деятельности оператора, тогда как информационная модель является внешним средством деятельности и реализуется при помощи различных устройств отображения информации. В настоящее время понятие образно-концептуальных моделей начинает распространяться и на другие ситуации мыслительной деятельности, не обязательно связанные с деятельностью оператора.

В *Оптике* Исаак Ньютон по модной тогда аналогии с музыкальной гаммой выбрал семь цветов с их расположением в цветовом круге по часовой стрелке буквально так, как это сделал Рене Декарт для мажорных и минорных тонов (рис. 2). Согласно корпускулярной теории наибольший сегмент круга выбран для красного и наименьший для фиолетового, что привело к путанице в распределении середины спектра. И хотя к физике цветовой круг не имеет никакого отношения (ни с корпускулярной, ни с волновой точки зрения невозможно соединить края спектра, т. е. красный и фиолетовый цвета), однако это соединение легко достигается в человеческом восприятии. Таким образом, главное в истории цветовых построений было достигнуто — появилось логичное двумерное представление спектральных цветов.

Гете в черновых заметках 1808 года подразделил цвета на активные, теплые, стремящиеся к свету, позитивные (слева) и холодные, негативные, затемняющие (справа). Вопреки ньютоновской схеме уже здесь Гете расставил оппозиционные цвета друг против друга, хотя и сохранил еще их направление по часовой стрелке. Судя по всему, после знакомства с Рунге в 1810 году и его цветовыми построениями Гете поменял направление в цветовом круге на противоположное (рис. 3), и основные цвета в его построениях стали располагаться против часовой стрелки.

Именно благодаря установленным Гете законам гармонии цветов западная психология приобрела совершенно новые подходы к экспериментальным методикам в согласии с внутренними концептуальными функциями цветового восприятия. Как писал Гете: «...по характеру цвета одежды судят о характере человека. Так, можно наблюдать

отношение отдельных цветов и их сочетаний к цвету лица, возрасту и положению. Женская молодежь держится розового и голубого; старость — лилового и темно-зеленого. У блондинки склонность к фиолетовому и светло-желтому, у брюнетки — к синему и желто-красному, и все правы».

Обратим внимание, что Рунге, Гете, Шопенгауэр и другие располагали цвета против часовой стрелки, налево от пурпура, Ньютон и его последователи — направо. Что это может означать? Как правило, большинство языков считают правую сторону заслуживающей положительной оценки, а левую — незаслуживающей, т. е. концепт правый — «хороший», а концепт левый — «плохой». Возможно, поэтому до сих пор теория цвета Гете считается чем-то «ненаучным», метафизическим, не стоящим рассмотрения.

Показательно, что, несмотря на это, все модели цветовых систем «креативного» XX века (*CIE, HSB, RGB, DIN, CIELab, CMYK, etc*) располагают цвета против часовой стрелки. С чем же связаны различия этих направлений? Почему вслед за Ньютоном такие мыслители, как Геринг, Ламберт, Максвелл, Юнг, Гельмгольц, располагали цвета по часовой стрелке, а последователи Гете (Гегель, Шеллинг, Шопенгауэр, Кандинский, Оствальд, Иттен и др.) — против? Или почему через полвека после Гете и Максвелл, и Гельмгольц без какого-либо объяснения причин меняют направление цветов в треугольнике Юнга? Или, к примеру, почему направление цветов в построениях пионеров хроматизма некоторые наши современники даже не задумываясь меняют на противоположное?

Теория Ньютона основана на научно-материалистическом измерении длин волн световых потоков. Учение Гете базировалось на метафизической феноменологии впечатлений от действия цвета на глаз и мозг. Людвиг Витгенштейн обращает большее внимание на психолингвистические закономерности операций с цветовыми концептами и цветообозначениями, что, по его же словам, «находится где-то между наукой и логикой».

Если наука оперирует понятиями, а формальная логика — формализацией истинности в использовании этих понятий, то какой же третий

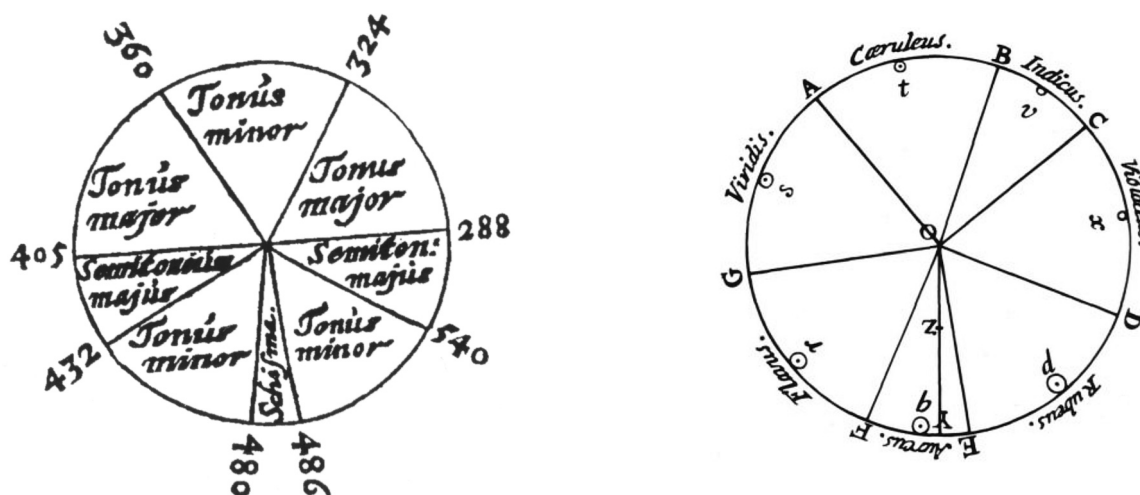


Рис. 2. Круг музыкальных тонов Декарта (1650) и цветовой круг Ньютона (1704)



Рис. 3. Круг цветов Гёте (1810)

путь может быть между ними? К чему (с позиций хроматизма) можно отнести понятия и цветообозначения Витгенштейна, названия цветов, которыми оперирует психолингвистика? Относительно красок внешней среды они проявляют свойства идеального. Однако относительно невербализованных, распределенных перцептов (образов) цвета они оказываются онтологически материальными из-за своей опредмеченности в конкретном понятии. Вероятно, это имеет в виду Витгенштейн, когда отказывается *создать теорию цвета (ни физиологическую, ни психологическую), а хочет показать логику цветовых концептов*. Какова же, собственно, эта логика?

Нагляднейшим образом эту логику для образ-концептов демонстрирует диск Бенхема (рис. 4). Диск разделен на две половины — черную и белую. На белой расходятся от центра 4 черные парные дуги по 45° каждая. Показательно, что при вращении диска Бенхема эти дуги, по-видимому, из-за «инертности зрения» воспринимаются цветными кольцами, абстрагируясь от которых, можно заметить интересную закономерность воспроизводимо-субъективной «окраски» этих дуг: если диск вращается *по часовой стрелке (II)*, то возникает гетеанское расположение цветов с синей окраской внешнего (доминирующего) кольца, а *против (I)* — ньютоновское с красной окраской.

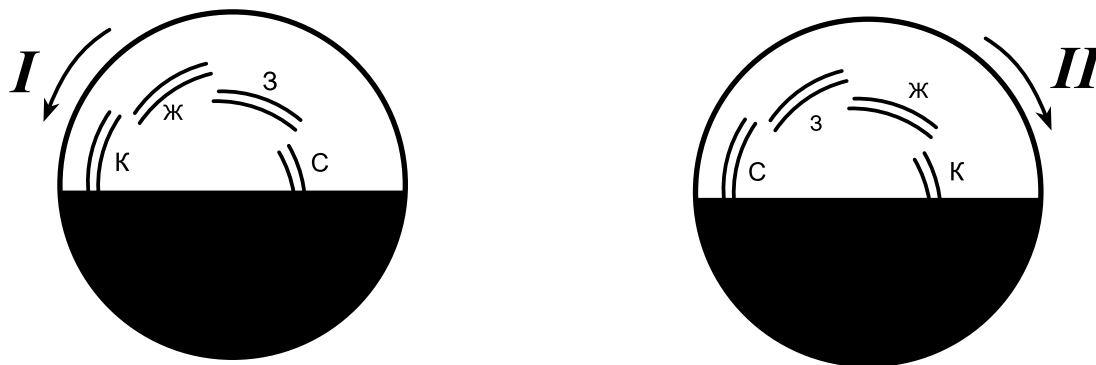


Рис. 4. Диск Бенхема

Образно говоря, билатеральность творческого мышления и здесь находит свое экспериментальное подтверждение: «объективно левое» направление движения (I), из-за хиазмы коррелирующее с доминантой правого полушария, приводит к «объективации возникающих цветов», по Гете, тогда как «правое» (II) — к левому полушарию и «объективированному» расположению цветов (по Ньютону). Если же в истории мировой культуры красные тона означали материальную сторону действительности, а синие — идеальную (духовную), то становится вполне объяснимым и методологическое отнесение ньютоновцев к материалистам, а гетеанцев — к идеалистам. Ибо каждый исследователь воспринимает и «перерабатывает» информацию согласно определенной доминанте функций интеллекта (билатеральности мышления).

По теории хроматизма все люди на Земле (судя по репрезентативно воспроизводимым документам мировой культуры) неосознанно обладают тождественными архетипически идеальными образами. Это связано с тем, что архетип цвета прочно закрепился в культуре, а цветовые стереотипы — в общественном сознании, поскольку цвет представляет собой одну из важнейших характеристик окружающего мира. Материальное же их воплощение в красках или словах является индивидуальным, так как сводится, по мнению Людвиг Витгенштейна, «к неопределенности требований вообразить это в уме».

Талант художника или философа раскрывается в опредмечивании архетипов, т. е. в онтологической материализации идеального. Показательно, что динамическая локализация этих функций с позиций модели личности К. К. Платонова и/или П. В. Симонова, вообще говоря, сводится к трем физиологическим факторам: бессознание связывают со стволовыми и спинными отделами мозга, подсознание — с подкорковыми и/или правым полушарием и сознание — с корой и/или левым полушарием головного мозга.

Художник, доказывая свое индивидуальное цветовое видение в изобразительном искусстве, всегда стремится к непосредственному диалогу со зрителем. И если он мыслит *цветовыми архетипами* и плодотворно связал их сущности с *красками*,

то и творчество его — акт сознательного переосмысления прошлого, подсознательного утверждения настоящего и бессознательного сотворения будущего [10, pp. 236, 297]. Именно это позволяет нам осуществить семантический переход от цветových кругов Рунге — Гете к обобщенной схеме «атомарной» модели интеллекта с гендерной оппозитностью (АМИГО) (рис. 5).

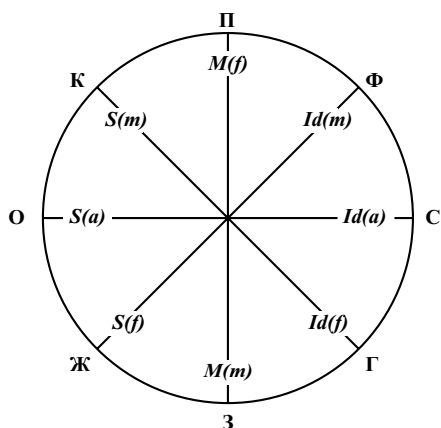


Рис. 5. АМИГО

Из вышеприведенных определений интеллекта и цвета следует, что эстетическое (чувство) можно представить в виде психологического (восприятие/ощущение) и/или онтологического

(идеальное/материальное) отношения.

Любопытно, что в соответствии с рассмотренными ранее положениями Э. Рош, смысл этого отношения предполагает уменьшение доли вербального (как относительно материального) для увеличения степени эстетического и наоборот (для идеального) в процессе коммуникации. Или, как заключает И. Кант, «прекрасно то, что познается без посредства понятия».

В качестве релевантных примеров рассмотрим эмпирические данные арт-терапии (А. И. Копытин, 2006): *Наталья (24 года, диагноз «шизофрения, параноидная форма»), например, отразила в рисунке свои различные амплуа и проявления. Наталья нарисовала затейливую линию голубого цвета с краткими символическими обозначениями. Характер линии передавал «пульс» и динамику ее жизни. Лист разделен на две части. Правая часть небольшая, в ней пациентка обозначила свои отрицательные проявления и переживания — импульсивность, склонность к вспышкам гнева, неумение строить отношения с людьми и самостоятельно справляться с трудностями. В левой части изображаются положительные стороны характера и увлечения Натальи — интерес к духовным знаниям, способность чувствовать природу, радоваться ее красоте, проявлять заботу о животных.*

Практически эти же данные подтверждаются в работе с другой группой, диагноз пациентов которой также характеризовался в основном шизофренией. После объяснения основных правил и этапов выполнения техники «драматическая арена» участники разделились по половому признаку

на две подгруппы. Образы, нарисованные мужской подгруппой, оказались расположенными на правой половине листа и включали в себя, в частности, красные и черные мужские фигуры, тогда как на левой половине, которую выбрала женская подгруппа, доминировал голубой цвет. Как заключает А. И. Копытин, эта работа приобрела большую выразительность благодаря активно использованному цвету. За счет цвета мужская половина производила впечатление агрессивно-напряженной и «мятущейся», а женская — идилично-нежной и «невозмутимой».

Сопоставление этих данных с глубинной семантикой цветовых канонов демонстрирует тот факт, что архетип цвета прочно закрепился в культуре и представляет собой одну из важнейших характеристик и окружающего, и внутреннего мира человека. При допущении, что шизофрения является крайним проявлением таланта (возможно, из-за снятия рационального контроля с подсознательных устремлений личности к самовыражению, что неоднократно подтверждалось в истории живописи), можно предположить именно архетипический характер и цвета, и направлений в рисунках, которые были представлены и на примере диска Бенхема, и здесь в оппозициях красного и голубого и/или правого.

Именно эта оппозиционность женственно-голубого и мужественно-красного еще и еще раз подтверждает сугубо оппозитный характер цветовой модальности, которая именно этим принципиально отличается от всех остальных. Так, пары красок, перцептивно обладающие дополнительными цветами, при аддитивном смешении вызывают ощущение серого цвета, т. е., по В. Вундту, нейтрализацию чувственной составляющей каждой пары цветов. Данный факт позволяет утверждать, что живопись является единственно адекватным средством красочной материализации цвета — и как идеального предиката человеческого существования, и как адекватного инструментария изо-арт-терапии.

Если же никакой рисунок не может «уничтожить» другой рисунок, то цвет, очевидно, является принципиально обобщенным кодом интеллекта, благодаря которому человек способен неосознанно «судить» не только о реальных свойствах внешней среды, но и о достаточно умозрительных и/или абстрактных вербальных образованиях и/или рисунках. И сам собой напрашивается арт-терапевтический вывод о необходимости релевантного использования рисунка и/или цвета в зависимости от доминанты интеллекта (рациональной, формально-логической, левополушарной и/или эмоциональной, образно-логической, правополушарной) у каждого клиента и с учетом гендера (психологического пола) и граничных условий существования в данный момент времени. Именно потребность в такого рода инструментарии заставляет нас представить *экспресс-хром-тест*, предназначенный для выявления принципов творческого мышления.

Методика сводится к предъявлению пациенту двух пар цветových кругов, по периметру которых расположены аббревиатуры цветообозначений:

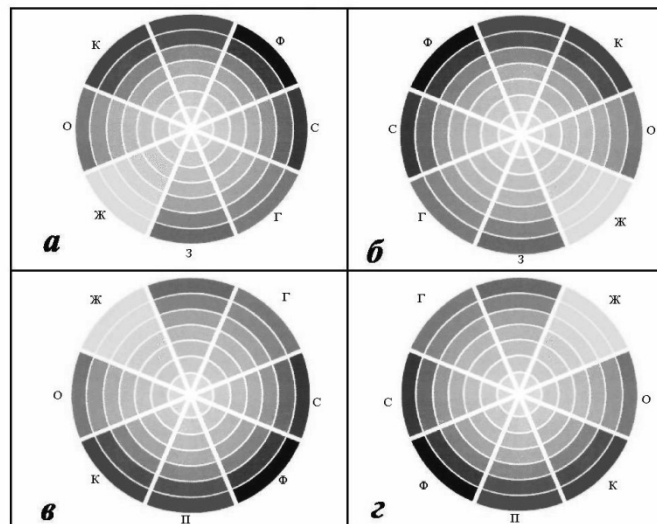


Рис. 6. Цветовые круги экспресс хром-теста

п — пурпур, к — красный, о — оранжевый, ж — желтый, з — зеленый, г — голубой, с — синий, ф — фиолетовый). Задание заключается в том, чтобы пациент быстро указал на те круги, которые считает «правильными».

Результаты таковы: **а** и **в** — креативность (доминанта левого полушария) и волевая направленность (правое полушарие) интеллекта на инновационные решения задач; **а** и **г** — креативность и произвольный интерес к решению задач; **б** и **в** — традиционность и консервативность мышления; **б** и **г** — традиционность в творческом подходе к проблеме.

Итак, хроматическая интерпретация эмпирических примеров арт-терапии показала возможность использования аналитического подхода. Предпочтение и/или отвержение определенных рисунков (форм и/или направлений в пространстве) и цветов оказалось зависимым от билатеральной специфики мышления. В арт-терапии эта специфика связана и с половозрастной (гендерной) сменой доминант интеллекта, и с характером заболевания, что, с одной стороны, не позволяет говорить о какой-либо универсализации цветовой семантики,

а с другой — дает новые основания для таких поисков при релевантном учете относительно экстремальных условий существования интеллекта.

Все это позволяет нам достаточно обоснованно полагать, что образный стиль передачи некоей информации, отраженный в результатах изотворчества пациента, является иконическим языком, связанным с функциями правого полушария головного мозга, что категорически не позволяет свести его информацию к обычному вербальному языку современной науки. По-видимому, этот язык может и представлять некие универсалии человечества, и выражать индивидуальность каждого пациента, в зависимости от доминант его интеллекта, о которых можно судить по выбору предпочтительных цветов и/или рисунков (форм, фигур, направлений и т. п.).

С этих позиций представленный выше хром-тест по экспресс-методике определения доминант интеллекта может оказаться незаменимым инструментом проективных методик арт-терапии. Таким образом, наши исследования позволяют сделать еще один шаг в построении теории для ее внедрения в практику работы арт-терапевта.

1. Арт-терапия — новые горизонты / под ред. А. И. Копытина. М.: Когито-Центр, 2006. 336 с.
2. Белый Б. И. Тест Роршаха. Практика и теория. СПб.: Каскад, 2005. 240 с.
3. Копытин А. И. Арт-терапия психических расстройств. СПб.: Речь, 2011. 368 с.
4. Копытин А. И. Системная арт-терапия: теоретическое обоснование, методология применения, лечебно-реабилитационные и дестигматизирующие эффекты: дис... д. мед. наук. СПб., 2010. 312 с.
5. Копытин А. И. Применение арт-терапии в лечении и реабилитации больных с психическими расстройствами [Электронный ресурс] // Медицинская психология в России: электрон. науч. журн. 2012. № 2. Режим доступа: <http://medpsy.ru>. Дата обращения: 04.05.2014.
6. Шеллинг Ф. Философия искусства. М.: Мысль, 1966. 496 с.
7. Шпак Л. Ю., Лоскутова Ю. В. Цветовые предпочтения подростков в связи с особенностями морфофункционального и психоэмоционального статуса // Вестник МГУ. Сер. 23, Антропология. 2011. № 4. С. 81–92.
8. Elie M. Couleurs & théories. Anthologie commentée. Nice: Ovadia Publ., 2010. 230 p.
9. Gage J. Color and culture. Practice and meaning from Antiquity to Abstraction. London: Thames & Hudson Publ., 2005. 338 p.
10. Jung C. G. The Red Book (Liber Novus). Shamdasani S. (ed.). New-York, London: W.W.Norton & Co. Publ., 2009. 404 p.

References

1. *Kopytin A. I.* (ed.). Art-terapiya — novye gorizonty [Art therapy — new horizons]. Moscow: Kogito-Tsentr Publ., 2006. 336 p. (In Russian).
2. *Belyy B. I.* Test Rorshakha. Praktika i teoriya [The Rorschach test. Practice and theory]. St. Petersburg: Kaskad Publ., 2005. 240 p. (In Russian).
3. *Kopytin A. I.* Art-terapiya psikhicheskikh rasstroystv [Art therapy for mental disorders]. St. Petersburg: Rech Publ., 2011. 368 p. (In Russian).
4. *Kopytin A. I.* Sistemnaya art-terapiya: teoreticheskoye obosnovaniye, metodologiya primeneniya, lecheno-reabilitatsionnye i destigmatiziruyushchiye efekty. Dis. doktora med. nauk. [Systemic art therapy: theoretical basis, methodology of applying, treatment, rehabilitation and effects of destigmatization. M.D. dissertation]. St. Petersburg, 2010. 312 p. (In Russian).
5. *Kopytin A. I.* Primneniye art-terapii v lechenii i reabilitatsii bolnykh s psikhicheskimi rasstroystvami [Applying art therapy to treatment and rehabilitation of patients with mental disorders]. *Meditsinskaya psikhologiya v Rossii — Medical Psychology in Russia*, 2012, no. 2 (in Russian). Available at: http://www.medpsy.ru/mprj/archiv_global/2012_2_13/nomer/nomer04.php (accessed 04.05.2014).
6. *Schelling F.* Filosofiya iskusstva [The philosophy of art]. Moscow: Mysl Publ., 1966. 496 p. (In Russian).
7. *Shpak L. Yu., Loskutova Yu. V.* Tsvetovye predpocheniya podrostkov v svyazi s osobennostyami morfofunktsionalnogo i psikhoemotsionalnogo statusa [Color preferences among adolescents in relation to features of morfo-functional and psychoemotional status]. *Vestnik Moskovskogo Gosudarstvenogo Universiteta: Antropologiya — The Moscow State University Herald: Anthropology*, 2011, no. 23 (4), pp. 81–92 (in Russian).
8. *Elie M.* Couleurs & théories. Anthologie commentée. Nice: Ovidia Publ., 2010. 230 p.
9. *Gage J.* Color and culture. Practice and meaning from Antiquity to Abstraction. London: Thames & Hudson Publ., 2005. 338 p.
10. *Jung C. G.* The Red Book (Liber Novus). Shamdasani S. (ed.). New-York, London: W.W.Norton & Co. Publ., 2009. 404 p.