

---

Voloshina, L.A. (2021). Sense of art (from the experience of art perceptions). *Current issues of klironomy, culture, and art. Collection of Mini Monographs. Klironomy, 2 (2)*, 88-136. Hlučín-Bobrovníky: “Anisiia Tomanek” OSVČ. (in Russian)

Волошина, Л.А. (2021). Чувство искусства (из опыта восприятия искусства). *Current issues of klironomy, culture, and art. Collection of Mini Monographs. Klironomy, 2 (2)*, 88-136. Hlučín-Bobrovníky: “Anisiia Tomanek” OSVČ.

DOI: 10.47451/art2021-05-002

EOI: 10.11249/art2021-05-002

The paper is published in Crossref, Internet Archive, Google Scholar, Academic Resource Index ResearchBib, JGate, ISI, CiteFactor, ICI, eLibrary databases.

---



***Liudmila A. Voloshina***

Candidate of Philosophical Sciences (PhD)

Head of School Library

High School of Folk Arts (Academy)

St Petersburg, Russia

E-mail: voluta@yandex.ru

## **Sense of art (from the experience of art perceptions) (in Russian)**

### *Abstract:*

The research is devoted to a specific human ability, which the author calls “the sense of art”. It is presented in detail what components of art (in this case, painting) affect the viewer, falling into the sphere of his sensuality. The sense of art is aimed at developing the spiritual life of a person. The connection of this feeling with creative individuality, with traditional folk culture, is shown. In this research, the author, concludes that this feeling is inherent only in a person, the ability to perceive reality given in artistic images. This is an individual creative process of emotional and intellectual, rational and transcendent cognition of reality through the objects of artistic creativity.

### *Keywords:*

sense of art, individuality, archetype, artistic image, perception, tradition, sensibility, aesthetic cognition.

***Людмила Александровна Волошина***

кандидат философских наук

заведующая библиотекой

Высшая школа народных искусств (академия)

E-mail: voluta@yandex.ru

## **Чувство искусства (из опыта восприятия искусства)**

### *Аннотация:*

Исследование посвящено особой способности человека, которая названа автором «чувством искусства». Подробно представлено, какие составляющие искусства (в данном случае – живописи) воздействуют на зрителя, попадая в сферу его чувственности. Чувство искусства нацелено на развитие духовной жизни человека. Показана связь этого чувства с творческой индивидуальностью, с традиционной народной культурой. Автор, в данном исследовании приходит к выводу, о том, что данное чувство представляет собой, присущую только человеку, способность воспринимать действительность, данную в художественных образах. Это индивидуальный творческий процесс эмоционального и интеллектуального, рационального и трансцендентного познания действительности через объекты художественного творчества.

*Ключевые слова:*

чувство искусства, индивидуальность, архетип, художественный образ, художественная форма, восприятие, традиция, чувственность, эстетическое познание.

---

## Вступление

В данной работе представлен опыт восприятия произведения искусства как некий нетипичный и одновременно очень естественный способ познания. Это способ, при котором человек, опираясь на индивидуальный опыт, на свои личные способности и ощущения, на умение открывать для себя объект искусства, как форму и содержание, совершает это эстетическим путём, – через переживание, чувственный контакт с художественным произведением.

Восприятие искусства – знание особого рода, которое предполагает взаимодействие с произведением, некоторым образом, – беседу. И беседа эта происходит в идеальном мире. В эту беседу помимо художника и реципиента оказываются вовлеченными все те, кто взаимодействовал или кому ещё предстоит взаимодействовать с этим произведением. Это идеальное пространство, в котором происходит невербальное общение, и где каждый имеет право голоса, не рискуя при этом быть прерванным.

Эту способность человека к подобному восприятию можно обозначить как особое чувство, существующее наряду с другими. Оно отличается интегрирующими свойствами и эстетической направленностью. Условно его можно назвать – чувство искусства. Об этом чувстве и пойдёт речь. Нельзя отрицать, что чувство искусства предзадано человеку, для получения знания особым путём. Именно искусство дает возможность получения знания, так сказать дологического, которое открывается в нас в моменты озарения, но ускользает тут же с появлением мысли. Искусство аккумулирует эстетический опыт, этот способ познания мира невозможно заменить никаким другим.

Познание через органы чувств дано нам от рождения, но это лишь первая ступень. А.Ф. Лосев писал, что «Чувство отличается от познания тем, что оно порождает своё инобытие внутри себя, в то время как познание предполагает это инобытие готовым вне себя» (Лосев, 2010). Особенность его в том, что мы познаём действительность через художественную форму, которая является одновременно и материальным объектом, то есть, бытием и одновременно тем, что открывается нам в процессе переживания как инобытие. Здесь мы имеем опыт познания действительности феноменологически. Однако нам дано искусство в его содержании как факт бытия, и мы воспринимаем его как лично переживаемое нами событие. Л.С. Выготский рассматривал категорию переживания в аспекте культурно-исторической теории. В переживании содержится внутреннее отношение личности к моменту, касающемуся ее жизни. «Переживание рассматривается как не только то, что субъектом воспринято и понято, но и как то, что действительно прожито и пережито, тот витальный опыт, который приобретается личностью, как членом общества, в процессе многообразных отношений с миром и другими людьми» (Выготский, 2000). Процесс восприятия произведения искусства можно обозначить и как экзистенциальный опыт, свободный и неповторимый.

Сфера искусства, как организованная среда, появилась в жизни человечества не сразу, хотя искусство присутствовало в жизни древнего человека давно в религиозной, обрядовой её части и в бытовом окружении. Подобно зерну, оно жило в чувстве гармонии, которое дано человеку изначально. Сам человек сложен как существо гармоничное, и многое из того, что есть в искусстве, связано с этим нашим устройством (чувство ритма, чувство пространства, симметрии, верха-низа и т.д.). Воздействуя на наши чувства, искусство воздействует и на наши мысли, ощущения и аффекты. «Бреннан, аргументируя необходимость отличать аффект от чувства, утверждает, что чувство функционирует в культуре как кодированная информация, полученная из ощущений и уже предлагающая определённую интерпретацию, в то время как аффект действует внутри ощущения, до означивания и кодирования с помощью существующих знаковых систем» (Володина, 2019).

С чем связаны такие возможности искусства, этого мира предметов, в общем-то, не первой необходимости? «Во-первых, искусство обладает универсальным, понятным для всех языком. Во-вторых, оно многогранно и многослойно. Оно направлено к индивидуальности, т.е. к внутреннему нашему Я. В-третьих, оно имеет способность выходить за рамки времени и

существовать как вневременное явление, вовлекая в это состояние и зрителя. В-четвёртых, оно символично и может воздействовать на нас помимо наших логических усилий. Оно способно проникать в нас так глубоко, как только мы это можем ему позволить» (Волошина, 2020). И проникновение это связано именно с чувственностью самого произведения искусства, с его, так называемой чувственной данностью, более того, с возможностью этой чувственности в нас разворачиваться. А. Лосев, изучающий диалектику художественной формы, писал «Художественное понимание, или форма, знает себя, стремится к себе, чувствует себя, и потому она – миф. Она – полная одухотворенность. Вот почему нет поэзии без мифологии. Вспомним хотя бы из Пушкина: пустыня – «чахлая и скупая», природа - «жаждущих степей», (или из Лермонтова:) «тучки небесные» – «вечные странники» и т.д. Везде тут предмет изображен так, что он сам себя или знает, или чувствует, или стремится к себе. И потому наше понимание, если оно художественно, оно или знает, или чувствует, или стремится, или тут – всё вместе. Полный миф требует именно законченного, завершенного в себе чувства. Поэтому независимо от того, какова выражаемая предметность сама по себе, выражение и понимание ее должно быть чувством» (Лосев, 2010).

Появление данной работы связано с современным состоянием искусства и его взаимодействием с человеком, с проблемой раздробленности самого искусства и человеческого сознания. Мы живём в мире, где всё мелькает и ускоряется, не имея возможности рассмотреть чёткие очертания окружающей нас действительности, иначе, – в мире, где исчезает понятие целостности. Человек как некая целостность перестаёт себя таковым ощущать, самоосознавать. Клиповое сознание, ускорение ритмов, культурная «всеядность», неразборчивость приводят к тому, что мир искусства воспринимается как часть туристической, образовательной, или иной обязательной программы. Познавательный интерес посетителя музеев удовлетворяется беглым рассказом экскурсовода, практически, минуя при этом, процесс апперцептивного восприятия. Необходимо волевое усилие, остановка, включение всех наших чувств, проявление эмоциональной, интеллектуальной активности. Эту необходимую остановку может дать нам отчасти искусство. Речь в данной работе пойдёт об искусстве, проверенном временем, а не о сиюминутных явлениях в мире искусства, которые исчезнут так же внезапно, как и появились. Это искусство, в котором есть жизнь, данная когда-то произведению художником, и продолжающаяся по сей день. Ещё

одно ограничение будет присутствовать в данном исследовании – это ограничение в выборе вида, речь пойдёт об искусстве живописи.

### **Форма и содержание**

Современный посетитель музеев – несамостоятельный потребитель культурного продукта. Он, конечно, может отказаться от экскурсионного сопровождения, но, при этом, – не сможет отказаться от тех знаний, а вместе с ними, и клише, которые уже имеются в его голове по поводу того или иного произведения искусства. Это знание – приобретённое и не всегда качественное. Мнения об одной и той же картине могут отличаться, причём кардинальным образом, они меняются не только во времени (при жизни художника – одно, после смерти – другое). Они зависят от открытий в мире искусства, от идеологических установок, знаний, полученных нами в школе, или, приобретённых самостоятельно. Насколько вообще важны эти знания для зрителя, воспринимающего картину? Мы можем вообще ничего не знать о художнике и его работах, но получить при этом такое внутреннее наполнение, такой эмоциональный заряд, какого не получили бы от самой содержательной лекции.

Дело в том, что это будут знания, полученные самостоятельно, при помощи: наших чувств, интеллекта, всего нашего эмоционального потенциала. Здесь задействована не только известная пятерка наших чувств, но и такие составляющие нашего восприятия, как: ассоциативное мышление, воображение, способность к эмпатии и т.д. Размышляя у заинтересовавшей нас картины, мы получаем возможность общения с другой индивидуальностью – самим художником. Для подобного восприятия, конечно, требуется не только желание, но и умение. Любое искусство требует внимательного и чуткого реципиента. Важен при этом художественный вкус, который формируется у человека с детства. В.В. Бычков пишет, что современный реципиент редко обладает таким вкусом. «Между тем для человека, не обладающего достаточно высоким эстетическим вкусом, подлинного произведения искусства просто не существует, он не воспринимает его как эстетический феномен, как художественную ценность. Да, он смотрит на картину, скажем, Рембрандта или Сурикова, вроде бы видит изображенные на ней предметы и персонажи, т.е. как будто видит форму и прочитывает (понимает) в ней какое-то содержание (сюжет). Однако он не воспринимает художественной формы, не понимает художественного содержания, т.е. не читает собственно форму-содержание картины, не созерцает её: он просто видит некий образ, но не получает от этого

видения никакого эстетического эффекта. Таково сегодня, увы, большинство посетителей художественных музеев, трусцой перебегающих от одного шедевра к другому и делающих на его фоне селфи» (Бычков, 2016).

Да, реципиент при восприятии произведения искусства имеет дело с формой и содержанием. О какой же форме-содержании упоминает В.В. Бычков? В искусстве мы имеем художественную форму, отличную от форм действительности. В искусстве форма и содержание связаны, форма выступает визуализацией содержания. Форма всегда соотносится с какими-то материальными предметами (исключая абстрактное искусство), поэтому всегда узнаваема. Как и любой материальный объект, форма имеет свои закономерности существования и развития. В.В. Бычков соединил эти два понятия в одно «форма-содержание» в виду того, что в эстетике эти понятия неделимые, как, принадлежащие художественному произведению. Всё, что зритель воспринимает в произведении искусства, является по сути формой, так как содержание само-по-себе вещь невыразимая. С этой формой мы имеем дело в процессе интерпретации. «Собственно художественное содержание – это некий сугубо-духовный, нерационализируемый феномен, возникающий только на основе конкретной формы произведения и переживаемый реципиентом исключительно в процессе эстетического восприятия данного произведения, т.е. фактически не отделимый от формы, но и не тождественный ей полностью» (Бычков, 2016).

О нераздельности художественной формы и содержания, как образа и первообраза писал и А. Лосев в своей работе «Диалектика формы»: «Художник творит форму, но форма сама творит свой первообраз. Художник творит что-то одно определённое, а выходит – две сферы бытия сразу, ибо творимое им нечто есть как раз тождество двух сфер бытия, образа и первообраза одновременно» (Лосев, 2010). Она самостоятельна и самодостаточна. Все эти определения художественной формы важны для понимания того, что есть восприятие художественного произведения, как эстетический процесс. Многие искусствоведы и любители искусства опираются в своём анализе картины большей частью на сюжет, на биографические и другие околохудожественные моменты, в ущерб художественному смыслу. Мы можем понимать его как духовный смысл произведения, который невыразим, но ясно воспринимается нашей индивидуальностью. Теодор Адорно, описывая «дух произведения искусства» так: «То, благодаря чему произведения искусства становясь явлением, представляют собой нечто большее, чем то, что они есть, – это их

дух» (Бычков, 2016). Этот дух Адорно связывал именно с художественным произведением, как нечто неотъемлемое и только искусству принадлежащее.

Форма в художественном произведении иногда стремится занять главенствующее место. Форма как самоценность осмысливается художниками беспредметного искусства. Обращаясь к простой геометрии формы, мы обращаемся к ней как знаку. О выразительности геометрических форм писал В. Кандинский, утверждая, что только форма может существовать самостоятельно как изображение предмета. Художественное изображение в абстрактном искусстве строится как знаковая конструкция. Восприятие такой живописи требует усилий, так как здесь нет правил, как при анализе реалистического искусства. Для восприятия таких произведений существует свой формальный метод, который, как бы выделяет искусство из конкретно-исторического бытия, как закрытую самодостаточную форму. Формальная система и является здесь основным содержанием.

### **Художественный образ**

Какие составляющие искусства (в данном случае – живописи) воздействуют на зрителя, попадая в сферу его чувственности? Разные жанры живописи имеют как особенные, так и общие средства воздействия. К общим относят художественный образ, который отражает реальность, но отражает её обобщенно. Он индивидуален и одновременно универсален. Условность его языка делает его метафоричным, полисемантичным. Для реципиента художественный образ – это деятельность духовного порядка. В процессе его создания, как и восприятия, происходит преобразование мира. Одухотворение художественного образа зависит от деятельности наших чувств. В данной работе речь идёт о возможности одухотворения произведения искусства через нашу сенсуальность. Дух в искусстве не является чем-то имманентным, он формирующийся. Произведения искусства достигают своих духовных вершин именно там, где они начинают раскрываться в своей чувственной структуре. Для некоторых художественный образ – это более или менее интересное содержание, которое таковым и остаётся, не достигая глубин нашей чувственности. Художественный образ всегда связан с символизацией. Символизация, как конкретно-чувственное выражение смысловой предметности составляет основу любой художественной деятельности.

Картина, как и любое произведение искусства, требует паузы. Это – остановка, совершенно иной ритм, в который мы попадаем, выключаясь из жизненной суеты. Остановка, не только в смысле стояния перед картиной, а

остановка внутренняя, внутренняя отрешённость от окружающей действительности. То, что открывается для зрителя в моменты групповой экскурсии, чаще всего, не соответствует тому, что он может открывать для себя сам. Картина – это сочетание идеального и реального, бытия и инобытия. Реальность здесь дана в цвете и композиции, за которыми открывается другое пространство. С этим пространством нас роднит чувство всеобщего, универсального. Задача искусства и заключается в этом служении Высшему.

Воздействие художественного образа на реципиента связано с воздействием символа. Символ всегда воспринимается нашим внутренним Я, нашим мистическим сознанием. Издавна, когда природа и человек были неразделимы, символы ощущались как живая реальность. Первые из дошедших до нас – солярные, космогонические окружали человека на протяжении всей его жизни. Все эти символы, включая природные, родовые станут впоследствии основой орнамента. Сейчас многие из них утратили первоначальный смысл и получили новый. Так, языческие символы, с приходом христианства, получили новое звучание. Но, даже не зная первоначального смысла символа, мы можем ощутить на себе его первоначальную силу, если символ разрастается до масштабов художественного образа. И здесь происходит то таинственное воздействие на зрителя, которое уже связано с жизнью нашего духа. В качестве примера можно привести работу известного художника-костореза Н.Д. Буторина. Он обладал мастерским чутьём в изображении птиц, этого древнего славянского символа, и умел в немногих деталях создавать художественные образы потрясающей внутренней силы (илл. 1). Символика традиционного искусства широко использовалась художниками разных времён и народов. Однако, только зная внутреннюю силу этих символов, ощущая их как живые, художник может заставить их звучать в своей картине с необыкновенной силой и выразительностью. Символ хранит память поколений и воздействует на нас не только энергией художника, но и энергией всего рода.

Символы укоренены в нашем сознании. Речь идёт об априорном знании: жизнь и смерть, мужское и женское, пространство и время и др. К.Г. Юнг называл эти вкоренённые в человека знания архетипами. Это глубинные основания культуры, которые тоже отзываются в нас при восприятии произведения искусства. Архетипические образы вкоренены в сознание человека. Они являются источником религии, мифологии, искусства. Изначальным способом обработки архетипических образов являлась мифология. Сохраняясь в коллективном бессознательном по Юнгу, архетипы

составляют основу общечеловеческой символики. Поэтому иногда, без каких-либо интеллектуальных усилий, произведение искусства воздействует на зрителя, на подсознательном уровне, вызывая те или иные глубинные ощущения. Происходит познание, не связанное с нашим личным опытом, так сказать, доопытное.

К априорным формам восприятия относятся ощущения времени и пространства в картине. Дореволюционные исследователи русского искусства и истории (например, Н.А. Бердяев, А.С. Хомяков, И.А. Ильин) связывали архетипическое сознание русского человека с его особым отношением к природе, родной земле; с двойственностью его характера, который объясняется соседством в его сознании двух религий: христианства и язычества. Главным источником русской культуры всегда считали религию. «Вера определяет культ, а культ – миропонимание, из которого далее следует культура» (Флоренский, 1994). Эти особенности русского сознания, нашли отражение в русской литературе и искусстве, и отзываются при нашем чувственном восприятии искусства.

Символизация в художественном произведении – это всегда сложный процесс, который подразумевает взаимодействие художника не только с окружающей действительностью, но с миром художественных символов. Как это происходит, вряд ли сможет объяснить и сам художник. Художник, только приступая к написанию картины, уже начинает процесс символизации. Если для художника важна глубина произведения, а не только подражательство, он ищет способы опосредованно передать те смыслы и чувства, которые зачастую одним только тщательным изображением предмета не достижимы. С помощью интуитивных, и конечно, профессиональных способностей, художнику иногда удается выразить вербально невыразимое, передать свои переживания, впечатления, духовно-душевные движения. Однако всякая символизация в художественном произведении невозможна без участия в ней внимательного реципиента. «Сама символизация находит свое завершение, полную реализацию только и исключительно в акте конкретного эстетического восприятия произведения искусства, под символизацией имеет смысл понимать весь сложный процесс творчества-восприятия от метафизической реальности до контакта реципиента с Универсумом через посредство произведения искусства» (Бычков и др., 2009).

## Пространство

Искусство связано с чувством пространства. В живописи – это линейная перспектива и относящиеся к ней: воздушная и световая. Так же как в реальности, мы видим в картине, удалённые от нас предметы. Можем ощущать глубину пространства, его свободу, благодаря приёмам воздушной перспективы. Эффекты перспективы в арсенале художника очень действенное средство и зная особенности её построения можно создавать нужный ритм, а следовательно, и нужное настроение, придавать драматизм композиции. Для придания картине нужного звучания и для раскрытия замысла, художником используются высокий и низкий горизонты.

В иконописи на нас оказывает воздействие обратная перспектива, задача которой, сделать зрителя участником изображённого на иконе пространства, как бы разворачивая перед ним мир горний. Здесь перед художником нет задачи изображения реального мира, а напротив, его цель – передача мистического содержания. Конечно, для современного иконописца, не имеющего подобного мистического опыта, остаются только живописные средства изображения и традиция. Сложность состоит ещё и в том, что перед художником-иконописцем не существует изображаемого объекта, или реального события, на которые он мог бы опираться, как на образцы.

Однако не стоит связывать обратную перспективу только с вымыслом средневекового художника, она связана с естественными проявлениями особенностей человеческого зрения, например, бинокулярностью, а также и с подвижностью точки зрения. Обратная перспектива была выбрана художниками авангардистами, как правильная. Сегодня уже не принято утверждать, что единственно верная перспектива – линейная, человек видит объекты переднего плана скорее в параллельной или обратной перспективе, чем в прямой. Многочисленные научные эксперименты говорят о том, что современный человек способен при желании преодолеть тот способ восприятия в картине, который нам с детства прививали. Художники часто замечали, что аксонометрия и лёгкая обратная перспектива взаимосвязаны и способны перетекать одна в другую. При созерцании близких и хорошо знакомых нам предметов, их видимая форма приближается к истинной. Мозг, как бы стремится перевести свое знание о предмете в видимый образ, уточнить его. Это явление получило в психологии зрительного восприятия наименование механизма константности формы. Обратная перспектива в живописи, не обязательно религиозной, не лишает произведение

художественной правды, если для использования этого композиционного приёма у художника есть основания.

В изобразительном искусстве, мы иногда встречаемся с ещё одним видом перспективы – сферической. Так художник К.С. Петров-Водкин использовал данную перспективу, для сообщения планетарного характера изображённому; когда земля одновременно – и место, на котором происходит, запечатлённое событие, и некая обобщённая земная поверхность, видимая как бы с высоты птичьего полёта. Данная перспектива наполняет картины художника мифическим содержанием, придавая нашему восприятию характер созерцания.

Эти знания, так сказать, теоретические, составляющие изобразительную грамоту. Но необходимо сказать и о воздействии на нас пространственной композиции в её взаимосвязанности с конкретной традиционной культурой. Широта, бескрайность, убегающая вдаль дорога, поле, подобное волнующейся водной глади – всё это представления русского человека, в сознании которого простор и ширь ассоциируются с Родиной. Этот размах особенно ощутим в русской песне протяжной и неторопливой. Поэтому в любом пейзаже мы ищем этого, внутренне знакомого нам пространства, простора, которого не находим в картинах европейских художников.

Построение пространственной композиции в живописи всегда связано с сюжетом. Воспринимая художественное изображение, мы имеем дело с плоскостью, пространство – дано нам в ощущении. Если в картине нет глубины, если в ней композиционно тесно от изображённых персонажей и предметов, то эту тесноту ощущает и зритель. В качестве примера такого пространственного построения можно привести работу художника Е.Е. Моисеенко «Победа» (илл. 2). Вглядываясь в картину, мы можем получить те же ощущения простора или тесноты, которые не только помогают понять смысл изображённого, но и дать работу своим чувствам и мыслям: эмпатии, воображению, узнаванию, то есть сделать процесс восприятия творческим процессом.

## **Время**

Наряду с пространством в художественном произведении заключено и время. Оно изображено в картине и остановлено волей художника. При этом, можно говорить об искусстве, как о вневременном явлении, благодаря его способности давать нам ощущения безвременья и вечности. В живописи для

передачи времени используются свои средства. Время может замирать вместе с картинными персонажами, или нестись, подобно изображённым облакам.

О времени, как моменте истории, сообщает историческая живопись: известными историческими сюжетами и персонажами, предметами окружения. Здесь мы имеем дело с ощущениями времени, как этапа жизни общества, и в нас отзываются, запечатлённые в памяти, важные для всего русского народа события. Назначение исторической живописи не только в её повествовательности, назидательности, но в той возможности, которую она нам предоставляет – взглянуть на данное историческое событие со стороны. Это взгляд из другого временного отрезка, часто из другой эпохи, взгляд человека другой субкультуры и образа мыслей. Историческая живопись может: быть простой иллюстрацией к учебнику истории, или вырастать до эпического полотна, на котором через конкретную сцену художник говорит о вечных темах и ценностях. В картине А. Пластова «Фашист пролетел», художник в неярком колорите, скупом, но трагическом сюжете смог достичь высоты звучания подобной седьмой симфонии Д.Д. Шостаковича.

Ощущение вечности, безвременья наиболее осязаемо для нас в пейзажной живописи, в изображении просторов нашей родины. Часто в подобную композицию включен образ храма, или церквушки с крестами возле её стен. Вечное, вневременное ощущается зрителем в этой неторопливой композиции, в изображении привычных для нас времен года (излюбленными в русском пейзаже являются переходные состояния природы: весна и осень). И этот сюжет, обычно простой, но при этом символический, является для реципиента понятным, неожиданно содержательным и очень чувственно воспринимаемым.

Часто на картинах, где время как-бы остановилось, присутствует образ сна. Тема сна, как остановки во времени получила широкое развитие ещё в работах А. Г. Венецианова. Композиция его картин строится таким образом, что даже небольшое произведение обретает величественный смысл. Происходит это за счёт умелого соединения в картине повествовательности с монументальностью образа. Пример такого сочетания представлен в работе А.Г. Венецианова «На жатве. Лето» (илл. 3). Символами времени воспринимаются в живописи образы: лампы, свечи, колокола.

Время и пространство в живописи неразделимы, и от мастерства художника, понимания им своей задачи, зависит, что будет представлять собой картина – жанровую сценку, или эпическое полотно. В картине братьев Ткачёвых «Колокол» можно видеть пример такого удачного

пространственного построения (илл. 4). Здесь же присутствует и символ времени и памяти – колокол. И каждый из троих, изображенных здесь на фоне вечернего небосклона соотносится нами с этим колоколом, молчащим, разбитым, но выстоявшим в тяжёлое военное лихолетье. Нужно отметить, что и сама человеческая память - тоже свойство нашего разума соединять прошлое с настоящим, попытка разрушить временные преграды.

Ощущение вечности, вневременья лучше всего ощутимо в иконе. Это художественное произведение отличается от других жанров живописи тем, что его задача состоит не в отражении мира, а в «отражении» Бога. Соответственно, не зная содержания библейских текстов, невозможно понять смысл какой-либо иконы. Но в то же время, мы говорим об эстетической стороне живописи, её композиции, которая воздействует на любого, даже не воцерковлённого, любителя искусства. И это – неотмирность иконы. В ней символично всё, и эта символика отзывается в нас. Неподвижность образов, их аскетическая застылость, обращённый внутрь себя взгляд, символический пейзаж и колорит – всё это в целом даёт ощущение выключенности из действительности, из того времени, в котором мы пребываем. Икона предполагает созерцание, а эта форма восприятия не связана со временем. Созерцание – есть остановка во времени, поглощение времени глубиной и неотмирностью изображённого, наконец, восторгом перед созерцаемым событием. Особое воздействие производит на нас икона, или монументальная живопись в пространстве храма. Здесь произведение живописи входит в общую композицию храма, как в целостный эстетический и духовный мир. Оно одновременно самостоятельно и нераздельно с этим единством, в котором живописи отведено далеко не случайное место. Где с парусов взирают на нас евангелисты и пророки, стены – повествуют о жизни Бога, а на алтарной преграде все изображённые святые и Богородица склоняются в едином поклоне к центру, где размещена икона Христа Пантократора.

В русской живописи конца XIX – начала XX века в творчестве некоторых художников можно было встретить не заметное, с первого взгляда, но прочитываемое сочетание созерцательности и динамизма. Например, в работах М.В. Нестерова. Так, картина «Видение отрока Варфоломея» представляет нам мистический сюжет, в котором земное время неактуально (илл. 5). Здесь изображён момент чуда. И в то же время, мы видим очень динамичную композицию, построенную из пересекающихся, довольно многочисленных линий холмистого рельефа местности. Эта динамика добавляет зрителю дополнительных ощущений. Здесь соединяются две

реальности: земная и мистическая, дано как бы два ощущения времени. Зрителю предоставляется возможность не только ощущать мистичность события, но и переживания самого отрока. Это движение-волнение передаётся и зрителю, но при этом неосознанно. Пространство и время воздействуют на нас в живописи беспрекословно, но насколько глубоко будет это воздействие, зависит и от самого зрителя.

### **Ритм**

Каждая картина обладает ритмом, и это ещё одно средство искусства, направленное на нашу чувственность. Ритм, это то, что роднит искусство с человеком и природой, задаёт определённое настроение картине и её персонажам. Принцип ритма лежит в основе движения – ритмы времён года, суток, приливов и отливов, сердцебиения и т.д. Он же лежит и в основе построения живописного произведения. «Художественный ритм – не просто сумма правил и приёмов построения целостной композиции. Это всегда мировоззрение и мироощущение» (Третьяков, 2001). Ритмами мы связаны с родной местностью.

С самого рождения младенец слышит ритмичные звуки, которыми наполняется его чувственность. Он слышит их сначала в материнском сердцебиении, в последствии, – в материнской песне; пестушки, прибаутки, скороговорки и считалочки – все эти детские забавы очень важны в воспитании у ребёнка чувства ритма. Прекрасно, если ребёнок слышит ритмы не только музыкальные, но и учится воспринимать их в живой природе. Звуки природы способны излечивать человека, приводить в равновесие его внутренний мир.

Искусство невозможно представить без ритма, мы наблюдаем его уже в примитивных орнаментах – незамысловатой чередой повторов и пауз. Ритмы традиционного искусства связаны с фольклором, народной песней общей мелодичностью. Эта песенность, мелодичность ритма присутствует и в русской иконной живописи. Существуют иконы, которые специально создавались в честь церковных песнопений – акафистов. Особое место при создании такого ритма отводится кругу. Круг, сфера – вечное движение, гармоническая завершенность. Праздничная икона «О Тебе радуется» имеет такую круговую композицию, которая создаёт необыкновенно гармоничное ощущение, распространяющегося волнообразно вокруг изображённого престола прсв. Богородицы, звука (илл. 6). От Неё кругами расходятся, не только сияние вокруг образа, но и предстоящие в плотном кольце группы

святых, ангелы, райские растения, покрытые тончайшими нитями ассиаста. Вовлечены в эту круговую композицию, хотя и несколько особняком, люди, изображенные внизу. Все эти «окружности» распространяются подобно колокольному звону. Икона являет собой визуальное воплощение одноимённого акафиста.

Круг в иконе иногда не столь явный, может выступать и в виде полукружия, овала. «Одним из главных законов иконной композиции является закон ритмического соответствия форм – то, что в поэзии именуется рифмой. В иконе рифмуется всё: фигуры, уложенные в определённом порядке горки-лещадки, предметы, жесты» (Третьяков, 2001). Подобные ритмы в русской иконе называли словом «лад». Ритм можно рассматривать как необходимое условие красоты.

Ритм в картине бывает не явный, когда внешнее движение почти отсутствует. Так в работе художника Н.Н. Ге «Царь Пётр допрашивает царевича Алексея в Петергофе» напряжение сцены передает динамика орнамента пола (илл. 7). Под ногами у, внешне неподвижных, Петра и его сына происходит очень бурное движение, подобный диссонанс передаёт нам ощущение психологического напряжения внутри картины. Ритм в художественном произведении может прерываться, с целью акцентирования, для создания необходимой паузы.

Особенно важен ритм в пейзаже. Ведь именно ритм наполняет его жизнью и вызывает нужную эмоцию. Он задаёт правильное направление глазу, в его власти, как – соединять, так и разъединять. Композиция картины В.И. Сурикова «Утро стрелецкой казни» построена как раз с учётом такой ритмической компоновки (илл. 8). Фигуры Петра I и его сподвижников представлены обособленно от основной массы народа. Стрельцы с их семьями напоминают собой хаотичную массу, довольно сплочённую, которая, подобно лаве, растекается от стен собора Василия Блаженного к переднему краю картины. На противоположной стороне – ритмично выстроенные солдатские шеренги, как будто слившиеся в своей неподвижной членённости со стенами Кремля. Эта неподвижность и чёткость, противопоставленная в картине хаотическому движению, создаёт ощущение напряжения. Народная масса представлена здесь как что-то живое, страдающее, чувствующее и вместе с тем хаотичное. В то время как Пётр I со своими подвижниками и солдатами даёт ощущение упорядоченного, но одновременно механически безжизненного, чуждого.

Нарушение ритмики в картинах современных художников, вызывает у зрителя иные ощущения. Здесь уже невозможно ориентироваться на одни только чувства, необходим отвлеченный анализ. В творчестве представителей абстрактного искусства вместо привычных нашему глазу ритмов жизни, зачастую мы сталкиваемся с механическими ритмами. Если взять для сравнения живопись авангардистов начала XX века, то в ней при всей её удалённости от реализма, чувство живой реальности весьма ощутимо. Это происходит именно благодаря особой ритмичности в их композициях, которые в большинстве своём обращены к традиционному искусству, к русскому орнаменту. Показательны в этом случае работы К.С. Малевича. Картина «Красная конница» композиционно напоминает нам вышивку на женской крестьянской одежде (илл. 9). Однако художники авангардисты не ставили себе задачи продолжения русской традиции, и обращались в основном к внешней стороне традиционного искусства.

### **Тишина**

Ритмы в композиции помогают реципиенту ощутить ещё одно изумительное состояние – тишину. Это, некий слой, можно сказать, - четвёртое измерение в картине. «Тишина, пронизывая собой все формы существования, вмещает в себя большое количество аналогий и тождеств (молчание, безмолвие, умиротворение, созерцание, покой, пустота, космос, вечность, гармония и др.), которые показывают безграничность смыслового пространства тишины, её тотальность» (Барсукова, 2011). Эта безграничность открывается нам в своём разнообразии в картине, где происходит таинственное взаимодействие визуальных изобразительных средств с невидимыми основами художественного мышления.

Тишина связана с раздумьем, философско-религиозным осмыслением мира. В религиозной живописи – тишина необходимое состояние для молитвы, медитации, в философии – для поиска смыслов. В религиозной живописи ощущение тишины даётся нам через символику образов и выражается через смирение, предстояние, созерцание, покаяние. Всё в русской иконе пронизано этими состояниями, которые настраивают на молитву, духовное делание.

Не только в иконе, но в любой религиозной живописи, есть это измерение – тишина. Однако, например, академическая живопись такого рода, не всегда даёт подобные ощущения. Это происходит потому, что здесь мы имеем не столько религиозную, сколько историческую живопись, задача

которой, по возможности точно, передать эпизод библейской истории. Но вот, обращаясь к творчеству М. Нестерова, который часто писал на тему русского монашества, ощущение тишины не покидает нас. Однако, тишина в его картинах иная, чем тишина в работах Н. Рериха, который тоже часто обращался к теме исихазма, молитвенного безмолвия. Сравнивая два произведения: «Лисичка» М. Нестерова и «Чара звериная» Н. Рериха, мы получаем ощущения тишины разного внутреннего наполнения (илл. 10). Если у Нестерова – это тишина, сродни Иисусовой молитве, которая преобразует человека, то у Рериха в сходном сюжете можно увидеть некое магическое действие. Отсюда и разное ощущение от картин, в основе которых лежит тайна единения человека с природой. И эти ощущения тишины в нас порождают и сами художественные произведения: колоритом, композиционно-пространственным решением. Но все эти живописные средства – лишь толчок к тому действию, которое начинает совершаться в зрителе за счёт его личных ощущений и переживаний. В картине М.В. Нестерова силён дух русской иконописи, пусть не явный, но внутренне ощутимый. В работе Н.К. Рериха, – напротив, более ощущается не сила молитвы, а сила природы, в её мифической, языческой полноте.

Тишина в живописи проявляет себя как молчание, является нередко самостоятельным персонажем, обретая разные оттенки. Скорбное молчание в картинах на тему войны, или величественное молчание, от которого захватывает дух в эпических полотнах И.И. Левитана. Молчание как пауза, как вопрос, как размышление, как умиротворение – бесчисленную гамму оттенков этого чувства можно увидеть в живописи, а главное – ощутить. Выражение тишины в живописи способно создавать разнообразные психологические состояния.

Тишина в изобразительном искусстве связана с культурной и, в целом, духовной традицией. Поэтому так понятны нам образы тишины, как свидетельства мирной жизни. Это – несомненно, аксиологическое явление и присутствие её в картине сразу придаёт произведению характер чего-то положительного. Однако, тишина в авангардной живописи, по словам Малевича – это пустыня небытия. В живописи сюрреалистов это – нечто иррациональное, принадлежащее области подсознания.

Тишина в природе – естественная, гармоничная форма мироздания. В природе нет шума, как чего-то раздражающего, противоестественного, в отличие от того шума, который производит человек. И.И. Ильин, сравнивая шум природы и шум цивилизации, писал, что шум, производимый

человеческой деятельностью – докучливый и мало значащий в духовном смысле. «Можно привыкнуть к шуму, но никогда нельзя им наслаждаться. Он не таит в себе ничего «духовного»; он свободен от всякого «третьего» духовного измерения» (Ильин, 1994).

Есть ряд художников, в творчестве которых тишина (молчание) – постоянный незримый персонаж. Например, живопись В. Попкова является примером такого творчества. Несомненно, что тишина в художественном произведении связана с индивидуальностью художника, его личным мироощущением. По тому, как она выражена, какими оттенками чувств, эмоций наполнена, можно получить представление и о самом художнике.

### Свет

Особое ощущение даёт в картине свет. Подобно тишине, он может быть визуально представлен, а может незримо присутствовать, как внутреннее наполнение картины. Свет издавна почитался нашими предками и составлял основу языческой мифологии. Явление света всегда в сознании человека ассоциируется с чем-то радостным, красивым, с жизнью. Недаром у всех вызывает эстетическое наслаждение: вид радуги, северного сияния, белых ночей, рассветов и закатов. Это и особенное сияние белого снега в конце марта, когда оно усиливается сиянием неба. Для человека свет знаменует начало жизни.

В искусстве свет действует на зрителя двояко: и как источник света (освещение), и как источник энергии (в религиозном искусстве). В философии Фомы Аквинского, свет исходит снизу, из глубины вещи, как «самопроявление организующей формы». Средневековые мистики полагали, что красота мира – это эманация вселенского света. В иконописании свет связан с Божеством, это проявление нематериального света. В иконе XV века «Преображение» даже не зная сюжета, зритель понимает, что изображён свет (илл. 11). Не только потому, что он бесцветен и расходится от Христа в виде лучей, но и потому как закрылись ученики от этого мощного нематериального света, не в силах перенести его сияние. В иконописи подобный свет является нам в пробелах, которые наносятся на лица и одежды, как отражение невещественного сияния.

Однако, даже не будучи знакомым с искусством иконы, несложно догадаться, что подобное понимание света сохранилось в русской живописной традиции, которая в целом всегда была светоносной. Свет в картине – это и источник света, который, выступает часто в роли символа. Свеча, лампада

ассоциируются, как правило, со светом духовным, с молитвой. Живопись как светопись – традиционна в русском искусстве.

Световоздушная среда в картине даёт ощущение пространства, как в работах живописцев реалистической школы живописи: А.К. Саврасова, М.В. Нестерова, И.И. Левитана. Светопись одухотворяет даже скромные пейзажи средней полосы России. Эта светоносность, воздействующая на нас, присутствует в картинах русских импрессионистов. Здесь умелое сочетание колорита и эффектов светотени, создаёт особое впечатление от момента реальности, схваченного художником. Художник наполняет эту художественную реальность дополнительными эффектами состояния воздушной среды определённого времени суток, или времени года. Конечно, этому ощущению осязаемости изображённого, способствует и мастерство владения живописной техникой. Традиции светописи можно встретить и в работах наших современников (илл. 12).

Со светом всегда соседствует тень. Только в иконе она отсутствует, там всё пронизывает божественный свет. Живописцы прекрасно используют это соотношение, когда необходимо что-то выделить, а что-то приглушить. Свет всегда привлекает внимание зрителя, притягивает взгляд, акцентирует. Добавление пигмента может видоизменить свет, наполнить его другим ощущением. Мы знаем естественный и искусственный свет. В естественной среде свет может выглядеть по-разному и производить разные ощущения от картины. Утром он – голубовато-розовый; днём – прозрачный, сохраняющий естественные цвета предметов; вечером он придаёт реальным цветам желтоватый, или фиолетовый оттенок. Это касается и теней. Когда нарушается в живописи эта естественная светоподача, вслед за этим меняются и наши ощущения.

## Цвет

Свет и цвет действуют в первую очередь на реципиента. Цветность мира отражаясь в изобразительном искусстве, может воздействовать на нас уже согласно законам живописи, но не только. Цвет окружает человека с первых дней жизни. Это первый опыт познания младенцем мира, который открывается в красках. Цветовосприятие задано человеку как форма эстетического познания окружающей действительности. С этой способностью связана отдельная сфера нашей психики. Ещё в средние века ученые наблюдали как воздействуют те, или иные цвета на человеческую психику, разделяя цвета на положительно и отрицательно действующие.

Отношение к символике цвета в живописи всегда связано с содержанием картины. Бывает, что первичное впечатление от цвета может измениться при внимательном рассматривании художественного произведения. Символика видоизменялась во времени, как и символ вообще. Например, красный цвет, как символ, неоднозначен в народном искусстве, церковном и советском. Белый цвет в годы революции в России связывался с белогвардейцами. Б.А. Базыма в своём исследовании о цвете пишет, как изменилась символика основных цветов в годы революции 1917 года, когда цвет был наделён политическим смыслом. Важно было не только изменение символики отдельных цветов, а изменение в целом гармонических сочетаний. Он пишет о паре красное-белое, что «распад этой цветовой пары, выражающей всё наиболее лучшее и ценное в жизни людей, выражает собой разрушение основ, дисгармонию, наступление хаоса и сил зла. Цветовая триада – это не только архетип человека, как указывает Тёрнер, но и архетип человеческого общества» (Базыма, 2015). Цветовая символика в XX веке часто становилась символикой политических отношений в стране.

Кандинский В. посвятил учению о цвете и его влиянию на человеческую психику, свою книгу «Язык красок». В работах этого художника-авангардиста мы можем видеть, как яркие, часто локальные цвета переплетаются друг с другом, превращаются в необыкновенные фантастические изображения. Невозможно пройти мимо этих работ и не почувствовать магию их цвета на себе. Цвет выступает здесь и как форма, находясь в активном движении. Кандинский был синестетиком и рассматривал возможность обогащения цветовосприятия за счёт соединения музыки и изображения. Сами его картины обладают определённой музыкальностью. При всей фантастичности этих изображений, их абстрактности, эмоциональное воздействие, производимое картинами Кандинского неоспоримо.

На нас определённым образом действуют цвета локальные, природные. Художники традиционного искусства используют цвета, не смешивая их. Яркая цветовая палитра была усвоена некоторыми художниками начала XX века, когда возродился интерес к народному искусству в поисках новой эстетики. Неразбавленный синий, красный, зелёный можно увидеть в произведениях К.С. Малевича, К.С. Петрова-Водкина, Н.С. Гончаровой и др. И этот яркий колорит в сочетании с необычной композицией, притягивает внимание зрителя, порождая иногда совершенно неожиданные ассоциации. Так, при взгляде на некоторые произведения художника аналитической живописи П.Н. Филонова, приходят на память покрывала, выполненные в

традиционной лоскутной технике (илл. 13). Красный конь К.С. Петрова-Водкина оживляет в памяти коней Георгия Победоносца, Бориса и Глеба на русских иконах.

Цвет не только объединяет в общую композицию все детали картины, он умело используется при создании общего впечатления, настроения, соответствующего авторскому замыслу. Картина В. Попкова «Хороший человек была бабка Анисья» посвящена безрадостному событию похорон односельчанами старой женщины (илл. 14). Но при этом, весь колорит пронизан теплыми красно-охристыми тонами золотой осени. И этот колорит сразу выходит на передний план. И только потом, рассматривая остальные детали, постигая её ритм, понимаешь, что главная тема работы – не сцена похорон, а история о добром человеке. Попков часто использовал красный цвет в своих работах, но он у него особенный, насыщенный светом, подобный иконописной киновари. Этим цветом написаны его вдовы, художник выбрал для них тот же цвет, что и в иконах Богородицы. Русская живопись полна таких реминисценций, обращенных к традиционному искусству.

Важен колорит и в таком жанре как портрет. Он может способствовать раскрытию характеристики портретируемого, сообщать зрителю необходимое настроение. Портреты А.С. Пушкина, написанные В.Е. Попковым и И.С. Глазуновым, отличаются не только по индивидуальной манере и технике исполнения. В этих двух работах велика роль колорита, который задаёт произведению необходимое настроение. В портрете, написанном И. Глазуновым сине-холодная гамма с рефlekсами багрянца передаёт нам ощущение тревоги, холода, предчувствие февральской трагедии (илл. 15). В картине В. Попкова «Пушкин и Керн» тёплый колорит осенней листвы воздействует на нас своей теплотой, мягкостью, наполняя картину лиризмом (илл. 16). К тому же, золотая осень была любимым временем года поэта.

Есть ещё одна особенность цвета, которую широко используют художники. Цветом можно выделить важное в картине, применив его как акцент. В качестве примера можно привести известную картину Е.Е. Моисеенко «Черешня», где вокруг этой яркой горсти ягод построена вся круговая композиция (илл. 17). Ещё не зная названия работы, уже понимаешь, как важен этот, казалось, второстепенный элемент в картине – этот маленький черешневый рай-воспоминание о доме, матери, мирной жизни. Смысловый центр подчеркнут белым - ткань под черешней и созвучная ей рубаха бойца с очень выразительным взглядом.

Как воспринимается живопись монохромная, в которой нет красочности? В ней всё как бы приглушено. Колорит выстраивается здесь в одной гамме, как правило, двуцветной, с различной степенью насыщенности. Здесь цвет не воздействует на нас своей цветностью, а наоборот, воздействует — одноцветностью. Приглушенность даёт ощущение недосказанности, иногда ирреальности изображённого.

Китайская монохромная живопись очень эстетична, она красива, её назначение — дать почувствовать зрителю красоту мироздания, только намекнув. Чаще всего, в написании таких картин используется техника туши, акварели — чего-то растекающегося, прозрачного, дающего простор фантазии. Данную технику часто используют для изображения видов Петербурга, в ней — свойственная нашему городу таинственность, и некоторая размытость очертаний. Тихи и загадочны работы современного художника О.Е. Ильдюкова, в них сюрреализм выглядит как реальность. Благодаря правильно выбранной технике и удачной композиции, Петербург, словно возникает из дождей и туманов, а прошлое сливается с настоящим (илл. 18, 19). В монохромной живописи цвет можно если не увидеть, то ощутить, когда художник понимает свою задачу и знает, как её выполнить. Иногда мастеру удаётся при помощи линии и пятна достичь большой выразительности сюжета. Линия, очертание, жест — воздействуют на нас в картине, вызывая иногда совершенно неожиданные эмоции и ассоциации.

### Сюжет

Сюжет в картине — это то, что воздействует на любого зрителя, даже не подготовленного. В картине, чаще всего, это — повествование, рассказ о чём-то, или о ком-то. Он может отзываться в нас по-разному, особенно, если сюжет незнакомый. Картина — не иллюстрация, она за видимой сценой скрывает (или не скрывает) бездну смыслов, а ещё более ощущений. Эти смыслы начинают открываться, если зритель задерживается возле полотна. Тогда постепенно, начинаешь видеть то, что на первый взгляд оказалось не замеченным.

Прошлой зимой в Санкт-Петербургском Манеже проходила выставка «Самохвалов. Дейнека». Творчество этих художников мы связываем с эпохой соцреализма в живописи. На полотнах — многолюдные праздники и трудовые будни, счастливые лица советских людей. Но если попробовать отбросить на время все эти идеологические установки, которые принадлежат определённой эпохе и постепенно стираются из нашей памяти, то увидишь совершенно новую живопись, в которой есть место вечным темам. Пройдут годы, и зритель

уже не будет помнить о том, что такое социализм, а будет просто любоваться мастерством художника, его техникой. Цикл работ А.Н. Самохвалова «Метростроевки» посвящён советским женщинам-труженицам (илл. 20). Однако, рассматривая этих атлетически сложенных женщин с отбойными молотками и лопатами, постепенно начинаешь видеть в них нечто другое. Красота линий, чёткость и статичность форм пробуждают в памяти античных кор и богинь. И отношение к изображённому, и, конечно, ощущение от увиденного сразу изменяются. Это один из примеров припоминания. Другой этап восприятия, более глубокий – раскрытие символов. Это может быть даже и не интеллектуальное усилие, а какое-то, внезапное озарение. Символичным в картине может быть не только предмет, но и колорит картины в целом, и даже цветовые акценты.

Сюжет может вызывать ассоциацию с чем то, явно в картине не присутствующем. Например, в картине Г.М. Коржева «Блудный сын» зритель сразу узнаёт знакомый всем библейский сюжет (илл. 21). И современная сценка сразу наполняется вечным смыслом. За этапом узнавания, припоминания, следуют ощущения, эмоции, которые порождает сюжет в каждом человеке индивидуально. Они связаны с личными воспоминаниями, размышлениями и воображением. Все эти этапы восприятия искусства важны, в них человек учится не только понимать искусство, но и приобщается к единому пространству человеческого духа. Это единая культурная духовная среда, которую Д.С. Лихачёв называл гомосферой. Даже размышляя над внешне простым сюжетом, человек чувствующий, мыслящий возвышает себя. Сфера искусства – чисто человеческая сфера, она призвана служить возвышению человека.

Картина говорит с нами на языке жестов. Это своего рода метаязык, который прочитывается каждым индивидуально. При восприятии сюжета, мы неминуемо следуем тому направлению мысли, которое задано художником в картине. Однако попутно возникают многочисленные векторы, которые уводят в направлении, выбранном нашим индивидуальным мышлением. Живописец обладает достаточным арсеналом художественных средств, чтобы не только наполнить свою картину нужным смыслом, но и сделать этот смысл понятным для реципиента. Роль жеста при этом очень значима. Существует целая наука о жестах. Знания о жесте закреплены в ряде теоретических трудов. Конструктивному анализу человеческой фигуры, её пропорциям и движениям уделяли значительное внимание такие художники-педагоги как: Г. Баммес и А.А. Королёв. Философ П.А. Флоренский, рассматривал в своих трудах по

искусству жест, – как компонент, формирующий пространство. Книгу о жесте в искусстве написал Н.М. Тарабукин.

Все эти исследования базировались на основной особенности жеста – его символическом значении. Человеческие ощущения имеют общую основу. Это и даёт художнику возможность создавать зрительно воспринимаемые образы в соответствии с определёнными признаками. Правильно подобранный жест, способствует раскрытию смысла произведения в целом. Однако, когда мы говорим о чувстве искусства, как чисто индивидуальной способности восприятия, то не каждому реципиенту может быть известна изобразительная грамота. Но при этом каждый человек может ощутить определённые эмоции от жеста-знака. Причём эта эмоция может отличаться от общепринятой (так сказать, заложенной художником изначально в содержание картины). Нельзя забывать при этом, что художественное содержание не доступно раскрытию только рационалистическим способом, и вообще, – до конца не раскрываемо. И определённый жест-знак в картине может раскрываться реципиентом как именно своё, уникальное знание. Это знание ценно тем, что оно личное.

Учёные ищут истоки символики жеста в первобытном искусстве. Возможно, что источник жеста-знака лежит в родовой памяти и связан не только с архаичным искусством, но и с древними верованиями и ритуалами.

### **Вещь**

Восприятие вещи в искусстве, связано в первую очередь с таким жанром, как натюрморт. Натюрморт даёт зрителю возможность увидеть первозданную красоту земных плодов и цветов. Всё, что создано природой для человека, его насыщения на самом деле – совершенно. Просто наш взгляд не всегда замечает красоту повседневности. Натюрморт не только прославляет красоту, он может возвышать предметы, простые продукты нашего питания до символов. Как это можно видеть в натюрмортах К.С. Петрова-Водкина. Его натюрморт «Селёдка» повествует о голоде в Петрограде, определённом сюжете истории нашей страны (илл. 22). Но его колорит и светоносность, четко продуманный минимализм композиции, повествуют не просто о каком-то конкретном событии, а наполняют высоким смыслом всю эту картину. Две картофелины, напоминающие камни, кусок засохшего хлеба и селёдка. Но селёдка – золотящаяся, вся сверкающая в радуге рефлексов, на сияющем синем. Неожиданно оживает где-то в тайниках души древний христианский символ. К этому символу добавляется двухцветие одежда Христа. Так, обычный натюрморт наполняется постепенно глубоким христианским смыслом.

Добавить к этому особенности живописной системы К.С. Петрова-Водкина: сферическую перспективу, иконные чистые цвета, отсутствие глубоких теней, из-за чего все предметы как будто парят. И вот перед зрителем уже не сюжет российской истории, а тема истории человечества.

Мир вещей в картине всегда связан с человеком. Они могут рассказать зрителю не только о времени, изображённом на полотне, но и о людях. Многие излюбленные художником предметы-символы кочуют из картины в картину. Так у Д.Д. Жилинского – это бумажные ангелы, а у В.Е. Попкова – алый цветок, у Петрова-Водкина – яблоневая ветка. Огромное значение живописи состоит в том, что вещь, представленная в ней, может из элемента композиции превратиться в феномен. Даже не будучи замеченной с первого взгляда, вещь в художественном произведении никогда не бывает случайной, и всегда является носителем смысла.

В картинах мы часто встречаем изображение игрушки, как олицетворение детства. Однако, как по-разному эта игрушка может быть осмыслена. Она может присутствовать как дополнение к характеристике портретируемого, просто атрибут детства, или элемент общей идейной композиции картины. Например, в работе К.С. Петрова-Водкина «Тревога» в общую композицию художник включил куклу, которую держит в руках испуганная девочка (илл. 23). «Вся композиция, развивающаяся по кругу от окна к девочке с куклой, включила в себя всё мироздание. Это: окно, за которым мир, родители, ребёнок и даже кукла в руках, всё охвачено общей тревогой, которую по масштабности уже можно назвать ужасом» (Волошина, 2015).

Вещь связана со своим временем. Вещь – семантична. Для нашего восприятия она интересна не только этой семантикой, но и в целом – впечатлением, которое она на нас производит. Сохранить эмоцию в чистом виде невозможно, однако она может оживать при помощи вещи, которая хранит воспоминания.

В разные эпохи у художников было различное отношение к вещи в картине. В реалистической живописи вещь, как правило, – носитель смысла, часто – символ. Для импрессионистов же смысл вещи неважен, главное – ощущение от неё. В абстрактной живописи вещь, несомненно, присутствует, хотя и подразумеваемая, так сказать, в «разобранном» виде. Подобное обращение с вещью в беспредметной живописи напоминает действие ребёнка, который, не зная подлинного назначения вещи, обращается с ней по своему усмотрению.

Изображённая вещь может воздействовать на нас как своей символикой, так и живописной формой. Она способна пробуждать в нас синестетические задатки, т.е. пробуждать память об эмоции, которая когда-то была в нас вызвана, возможно, чем-то другим, но с присутствием этой вещи. Эмоция может пробудиться, как от воздействия колорита, так и от композиции в целом, в которую эта вещь включена как необходимый персонаж. Вещь может жертвовать собой, вызывая в нас совершенно не относящиеся к ней мысли и фантазии. Она обогащает наше эмоциональное Я, и вообще, заявляет о себе, обогащая видимую реальность. Вещь может воздействовать и как символ, знак, не «спрашивая» нашего о ней мнения.

Восприятие вещи в картине связано с традицией. Это важное свойство, которое позволяет человеку ощущать сопричастность своему роду. В искусстве, традиционное проявляется в символике предмета, его мифологичности. Так, особым смыслом для русского сознания обладают изображения птицы, конька (как предметы), свечи, лампы, колокола, иконы и др., которые отзываются в нас своей родовой сутью. Поэтому, осознанно, или подсознательно сами художники так часто обращаются к этим символам.

### **Повествовательность**

Повествовательность в картине – то свойство, которое всегда открыто нашему восприятию. В этом заметна близость живописи к художественной литературе. Данное свойство берёт своё начало ещё в Средние века, когда изображение служило раскрытию содержания библейских текстов, по сути, оно их заменяло. И эту повествовательность – изобразительное искусство сохраняет и по сей день, но уже, будучи самостоятельным видом. Близость художественного изображения и художественного слова тоже помогает в восприятии произведений искусства. Д.С. Лихачёв писал о ценности древнерусской литературы, её жанровой системы для искусства, когда создавались традиции в изображении воинов, святых, монархов. «Есть определённая «заданность образа», а вот, что удивительно: в этой заданности есть своя логика. Традиция не идёт вопреки законам психологии» (Лихачев, 2016).

Человек в древнерусской литературе всегда - часть единого мироздания. Это чувство величия сочеталось в нём с чувством патриотизма, преданности своему роду. Русская литература в сущности – гуманистична. Она – ненавязчива, при всей своей назидательности, она нравственна, и всегда говорила о высших ценностях. Данные черты роднят литературу и искусство,

и зритель ощущает их в изобразительном сюжете, так же, как и в литературном. Роднят литературу с искусством и общие символы, стремление обоих видов творчества к возвышенному, к обобщению. Особенно близок к русской классической литературе пейзаж, в нём та же песенность и мелодичность. К некоторым известным пейзажам русских художников несложно подобрать соответствующую народную песню, стихотворение или мелодию. Подобный опыт мы видим в творчестве великого русского композитора М.П. Мусоргского. После посещения выставки в Академии художеств, им был создан цикл фортепианных пьес «Картинки с выставки». Эти пьесы, не что иное, как отражение тех ощущений и эмоций, которые пробудили в композиторе представленные картинки.

Искусство всегда дружило с литературой, и зачастую иллюстрация к какому-нибудь произведению становилась со временем самостоятельной картиной. Мы ощущаем эту литературность, стоя перед картиной и, пытаясь прочесть её как книгу. Сюжетная линия в живописи доступна каждому из нас. Русский человек, всегда искал в жизни уклада, опоры под ногами. Ему близко материалистическое мировосприятие. И в сюжете он ищет действие, которое присутствует видимо, или незримо, подразумевая не только физическую деятельность, но и душевную. Само понимание прекрасного на Руси никогда не было отвлечённым, и всегда соотносилось с человеком, с пользой, с Божьим миром, созданным красиво и рационально. Картина, содержащая простую сцену беления холста, покоса, сбора урожая, может ощущаться необыкновенно красивой, так как она повествует не только о труде, но, в целом, о гармонии человека и природы. Даже пейзаж, подразумевает это присутствие человека. Литература тоже обладает свойствами картины. В литературных произведениях можно встретить прекрасно описанный словесный портрет, или натюрморт. А как прекрасны пейзажи, художественно воспроизведённые нашими писателями и поэтами! Живопись и литературу роднят и общие художественные стили: не только реализм, но и сюрреализм, импрессионизм.

Стиль всегда служил неким каноном, который помогал разным видам искусства сосуществовать в единстве. Стиль – всегда отражал главную идею государства, основное мировоззрение своего времени. Он порождён внутренней логикой развития этого государства и формируется под воздействием исторических, экономических, географических и др. предпосылок, наполняя всё единым духом. Важен ли стиль при восприятии живописи? Несомненно, мы его тоже ощущаем. Эта стилевая основа очень ощутима в картине, она сразу направляет наши мысли и чувства в нужное

русло. Мы не можем не согласиться с тем, что Суровый стиль в советской живописи и Романтизм действуют на нас по-разному. Также, стилевые особенности художников авангардистов воспринимаются зрителем иначе, чем, русский импрессионизм. Единство стиля помогает организовать и зрителю, настроиться, так сказать, на нужную волну. Всегда наличие стиля было отражением расцвета культуры, и в то же время, это отражение живой связи искусства с государством, со своей эпохой.

Современное русское искусство, как и культура в целом, не имеют единого стиля. Самое печальное, что это не то, смешение стилей, которое наблюдалось в искусстве Серебряного века. Тогда, все художники горели общей идеей найти этот стиль, создать что-то новое, революционное в искусстве. Отсутствие стиля в русском искусстве сегодня, свидетельствует об утрате целостности. И всё же, есть нечто объединяющее, – русская реалистическая школа живописи, во всех её проявлениях, которая до сих пор жива. Она является тем объединяющим началом, которое не утрачено и должно развиваться.

Почему современное искусство, иногда так трудно для нашего восприятия? Оно, в большинстве своём, является отражением крайнего субъективизма, потерянности в окружающей действительности, нежелания как-то воздействовать на эту действительность. Это и одновременно уход от традиции, в глубинном понимании этого слова. О каком мировоззрении можно говорить, если современный человек уже давно имеет дело не столько с миром реальностей, сколько с миром симулякров?

Чувство искусства – чувство одновременно объединяющее, роднящее людей между собой, и глубоко личное, не лишаящее человека свободы восприятия и не ущемляющее его индивидуальности. Как важно, чтобы человек, воспринимая искусство, опирался на свой личный опыт, на свои знания, свою память. Память – важнейший механизм, участвующий не только при восприятии, но и при создании художественного произведения. Народ имеет общую память – историческую, родовую. Эта память роднит людей, и, являясь включённой в виде знакомых всем нам фрагментов истории частью художественного произведения, способна вызывать в зрителе общие патриотические чувства. Свойства памяти не изучены до конца. Мы знаем о памяти индивидуальной и коллективной.

В отношении к произведению искусства оказываются задействованными оба эти свойства нашей памяти, но этим не исчерпываются её возможности. Так, многие литераторы, особенно те, которые волею судеб покинули Родину

и, пытаясь как-то гармонизировать свои воспоминания, оторванные от родной почвы, искали истоков памяти, её первоначал. Русские эмигранты при этом ставили конкретную, высокую цель, - находясь в изгнании, сохранить русскую культуру, не раствориться в культурах тех народов, которые приняли их. Многие литературные произведения, связанные с воспоминаниями о Родине, родились именно в эмиграции, это произведения И.С. Шмелёва, И.А. Бунина, Б.К. Зайцева.

Память для художника, создающего художественный образ – это не только воплощение личных воспоминаний. Индивидуальное, личностное может стать началом создания художественного образа. Но, как это часто бывает, первоначальный вариант, построенный на чисто индивидуальных воспоминаниях, не удовлетворяет художника, и поиск продолжается до тех пор, пока картина не обретает полноту, универсальность содержания. Когда конкретный сюжет, отзовется в каждом зрителе не только личными эмоциями и воспоминаниями, а при этом будут задействованы самые глубины нашей памяти. Не воспроизводимые словами ощущения, которые мы при этом получаем, не только роднят нас с самим художником, но дают почувствовать причастность к чему-то универсальному, выходящему за рамки рационального познания. В романе И. Шмелёва показано подобное состояние героя, в котором проснулась внезапно, под воздействием видимого образа, глубинная историческая память. «Что во мне бьётся так, наплывает в глазах туманом? Это – моё, я знаю. И стены, и башни, и соборы... Там, за стенами, церковка под бугром, – я знаю. И щели в стенах – знаю. И глядел из-за этих стен...когда? И дым пожаров, и крики, и набат... – всё помню. Бунты, и топоры, и плахи, и молебны... – всё помнится былью, моей былью, будто во сне забытом» (Шмелёв, 1989).

Подобные ощущения связаны с, так называемой, культурной памятью. Они рождаются не часто, возникая как ощущение того, что «я здесь когда-то уже был», при том, что наша логика с этим абсолютно не согласна. Многим знакомо это ощущение, никак рационально не объяснимое, но как раз свидетельствующее о подобном феномене. Н.С. Степанова называет культурную память – коллективным феноменом, «однако коллективные воспоминания представляют собой не простую сумму индивидуальных воспоминаний: если изначально память эмоционально-личностна, то в культуре из многовариантности, многообразия модальностей личностей и микрогрупп формируется подвижный, меняющийся, но целостный образ прошлого» (Степанова, 2012).

Писатели эмигранты ставили перед собой задачу сохранения национальной идентичности, русской православной литературной традиции, которой угрожало исчезновение с приходом к власти большевиков. Однако, читая, того же И. Шмелёва, в первую очередь чувствуешь неизреченную нежность, и тихую печаль о покинутой Родине. Личностное начало побеждает здесь и, несомненно, отзывается в нас со всей глубиной. На этом примере можно понять, как необходима для человека эта историческая память, как духовная составляющая его индивидуальности. Именно поэтому так важна память, при восприятии искусства. Память напрямую связана с нашим воображением. В. Набоков считал память родом воображения.

Чем вызывается воспоминание в произведении живописи? Однозначно не скажешь. Наверное, воздействием на нас картины в целом. Важное значение для пробуждения памяти имеет знак, символ в искусстве. Марсель Пруст считал, что именно чувственные знаки являются основой искусства. Превосходство знаков искусства – в их нематериальности, в том, что они дают нам полную свободу восприятия. М. Пруст посвятил феномену памяти свой роман «В поисках утраченного времени». И если, обратиться к истории написания этого романа, то здесь можно обнаружить интересное сходство с литературной деятельностью наших писателей-эмигрантов. Произведение было написано Прустом в изоляции, во время его длительной болезни. И здесь чувствуется то же состояние сладостных, почти физически ощутимых воспоминаний, смакования их во всех мелочах. Перед нами, как бы оживает личный мир автора в образах и красках, сложных ассоциациях. Погружение в тайные глубины нашей памяти, схоже с искусством, и мы, наслаждаемся этим как искусством в романе М. Пруста.

Связь художественного слова и художественного изображения несомненна, но всё же, когда речь идёт о живописи, мы имеем дело с пространственным видом искусства. И здесь нет той текучести времени, которое возможно в литературе. Однако ощущение времени, памяти в картине нам тоже дано и связано оно, как с памятью исторической, так и с индивидуальной нашей памятью, которая хранит все наши жизненные события от самого рождения. Память – индивидуальная способность человека. Художественное произведение может быть понятно всем узнаваемой темой, но при этом отозваться в каждом по-разному. Художник, владея языком художественного выражения, может высказать здесь своё личное мнение, которое будет отличаться от общепринятого. И кто-то увидит просто сюжет родной истории, знакомый со школьной скамьи, а для кого-то эта сцена

раскроется как трагедия единичная, лично осознанная и внутренне эмоционально пережитая.

Чувство искусства обладает, как и все остальные чувства, необходимым свойством и условием существования – свободой. А.Ф. Лосев писал в «Диалектике художественной формы» о чувстве в целом, что оно есть «тождество бытия и небытия, обуславливающих одно другое при полной собственной свободе» (Лосев, 2010).

### Традиция

Помимо перечисленных ранее особенностей нашей психики, задействованных в восприятии произведения искусства, существуют и такие, если можно сказать, специализированные возможности, как синестетичность и эмпатия. За любым внешним, осязаемым всегда содержится скрытое, духовное. И зритель, благодаря этому, имеет возможность проникать в одно через другое. В этом смысле, можно сказать, что все мы имеем способность к синестезии. Невозможно даже предвидеть, как будет развиваться сюжет картины в нашем сознании под влиянием личных воспоминаний, воображения, жизненного и культурного опыта.

Не часто упоминается в работах, посвящённых восприятию искусства, о таком психическом механизме, как физиогномическое восприятие, хотя оно напрямую связано со способностями человека к синестезии. Шотландский философ XVIII века Томас Рид, посвятивший несколько работ эстетике, считал чувственное восприятие единственным источником рационального знания. «Сложный акт восприятия состоит из «ощущения» и «веры» – непосредственного убеждения в существовании внешнего объекта» (Гурьевская, 2009). Он был убеждён, что искусный художник знает необходимые знаки для выражения аффектов. Эти знаки – одна из главных в искусстве тайн. Шотландский философ подразумевал здесь способность человека воспринимать определённые позы и жесты, выражения лица как устойчивые знаки эмоций.

Этой способности большое внимание уделяется искусством кинематографа. Но и для художника это знание очень важно. Например, В. Серов придавал важное значение тому, как расположить портретируемого, считая, что уже одно это расположение производило нужное эмоциональное воздействие на зрителя. В данной статье об этой способности описано подробно в параграфе о жесте в изобразительном искусстве.

Чувство искусства связано с национальной принадлежностью, так как, всё искусство основано на традиции. Д.С. Лихачёв много писал на тему экологии культуры. В основе этой теории лежит мысль о необходимости сохранения для человечества не только биологической среды обитания, но и культурной среды, создаваемой усилиями не одного поколения людей. Учёный призывал к сохранению культурного наследия, при обязательном сохранении национальных особенностей культуры. Национальное в изобразительном искусстве отражается и во взаимосвязи последнего с родной литературой.

Сейчас, когда в искусстве национальная традиция практически утрачена, в виду непонимания её ценности, как для всего народа, так и для отдельной личности, появляются произведения так называемой концептуальной живописи. Для этих работ не годится приведённый здесь арсенал средств восприятия. Мы имеем визуально представленное произведение искусства, в своём колорите и специфической композиции, но при этом, восприятия чувственного здесь явно недостаточно. Если в начале XX века, авангардное искусство сопровождалось теориями, манифестами, изложенными самими художниками, то сейчас сопроводительных текстов, кроме названия картины нет. Восприятие осложняется крайним субъективизмом художника, который выражает себя, не рассчитывая на диалог. Искусство всегда – порождение своей эпохи, оно существует в своём времени и возникновение его не случайно. И современное искусство постмодерна не столько отражение существующей реальности, сколько впечатление, которое она производит на художника.

Сегодня появляется новое искусство, связанное с открывшимися возможностями цифрового изображения. Нельзя отрицать, что это искусство сильно воздействует на зрителя, его эмоциональность своей фантастичностью, спецэффектами. Но при этом возникает естественный вопрос, насколько необходимы теперь потребителю такого искусства его личные эмоциональные и интеллектуальные знания. Существование такого искусства возможно с точки зрения другого его назначения – как игры. Однако нельзя забывать и о других возможностях искусства, направленных на совершенствование человека, о его назначении – способствовать нашему возвышению, в том числе возвышению наших чувств.

### **Заключение**

Можно утверждать, что восприятие искусства – духовная деятельность человека. Воспринимая изобразительные его виды, мы подключаем все наши чувства, но это, только первый этап познания. Чувство искусства глубоко

индивидуально и именно поэтому оно должно совершенствоваться в человеке. Чем более развита индивидуальность, тем оно глубже. И чем глубже происходит восприятие искусства, тем богаче внутренняя, духовная жизнь человека. Так происходит взаимообогащение. Искусство становится для человека не только формой эмоционального наслаждения, но и формой познания. Каждый из нас имеет свое уникальное познание реальности. В этом кроется и некоторая разобщенность, отчужденность человека, но искусство может устранять эту разобщенность. Искусство способно объединять человечество на основе высших ценностей. Способность восприятия произведения искусства дана человеку вместе со способностью к художественному творчеству.

Чувство, названное автором «чувством искусства» связано именно с этой способностью человека познавать художественную действительность в первую очередь чувственным, эмоциональным путём. Это способность человека воспринимать художественный образ, как особую идеальную реальность, которая дана нам в ощущениях. Чувство искусства связано с нашим настоящим, оно экзистенциально, и одновременно даёт возможность феноменологического познания. Оно принадлежит человеку и всему человечеству одновременно, открывая нам дорогу, через личные ощущения, к единому духовному пространству культуры. Оно связано с нашей индивидуальностью, и может влиять на её развитие. Развивая это чувство, мы развиваем наш эмоциональный интеллект.

Оно участвует в приобретении индивидуальностью того знания, которое сформировалось как неповторимое, оригинальное содержание человеческого Я. Это знание нельзя однозначно отнести ни к логическому, ни к эмоциональному, ни к эстетическому, так как оно включает все эти составляющие одновременно. Чувство искусства хоть и даёт в основном синкретическое знание, но это знание осмысленное, следовательно, в приобретении его задействован весь наш интеллектуальный потенциал. Оно же и эстетическое, поскольку связано с областью искусства, с особенностями восприятия художественного произведения, как совокупности именно художественных элементов реальности. Это реальность искусственно созданная, в ней помимо визуально (чувственно) постигаемого, созданного по законам художественного произведения, нам предстоит образ идеальный, внутренне нами переживаемый и постигаемый. Здесь же нам предстоит сама индивидуальность художника, который создал этот художественно-оформленный мир. Увидев его индивидуальным зрением, скомпоновав его так,

как только он это komponует, согласно своей внутренней логике. То есть, это – мир, вместивший в себя и саму индивидуальность художника, который чувственно наполнил этот художественный образ.

Непонятно, как соединяются эти два разных мира, две разных индивидуальности, как они взаимно общаются, когда каждая из них едина и не повторима, как в своём творчестве, так и в своём миропонимании. Объединяющим элементом здесь служат эти художественные особенности, чувственно нами воспринимаемые. Зрителю открывается, хоть и неповторимый уникальный мир художественного произведения, но общим для всех людей способом – в цвете, ритме, гармонии.

Однако, попадая в поле зрения другой индивидуальности, этот мир уже продолжает восприниматься и развиваться ею. И здесь важно, насколько готова она к этой внутренней работе. Здесь мы имеем не просто средства живописи, но и носители определённых смыслов, памяти. Их символика, метафоричность открываются для зрителя тем глубже, чем богаче внутренний мир самой воспринимающей индивидуальности. Зная о силе воздействия на зрителя живописных средств, русские авангардисты начала XX века создавали новую эстетику. Это уже была не эстетика прекрасного, это была новая эстетика, которая предназначалась именно для подготовленного зрителя. Поэтому, создавая свою новую живопись, многие художники становились теоретиками искусства, создавая различные программы, манифесты и прочие письменные дополнения для неподготовленного зрителя.

Само произведение искусства является особой реальностью, которая возникает как единство духовной и художественной деятельности. В. Кандинский писал о духовном в искусстве: «Истинное произведение искусства возникает таинственным, загадочным, мистическим образом “из художника”. Отделившись от него, оно получает самостоятельную жизнь, становится личностью, самостоятельным духовно дышащим субъектом» (Кандинский, 2016). Мы можем рассуждать о художественном построении произведения искусства, законах его построения, колорите, и даже о символах, знакомых по другим произведениям искусства. Однако, постигать внутренний мир произведения его, так называемую, небытийность, возможно только имея такой же идеальный орган восприятия, каким и является в человеке его индивидуальность. Она, как неделимая целостность в человеке, способна постичь другую целостность, какой является художественный образ. Его полифоничность, недосказанность дают возможность свободы восприятия произведения искусства, самостоятельного разворачивания его нашей

индивидуальностью, взаимодействия с ним. «Только с помощью искусства мы можем покинуть самих себя, узнать, как другой видит вселенную; она – совсем иная и не схожа с нашей, пейзажи этой вселенной будут нам столь же неведомы, что и ландшафты Луны. Благодаря искусству, мы вместо того, чтобы видеть только один-единственный, наш собственный мир, видим мир множественный» (Делёз, 1999). Восприятие искусства – это работа всего нашего внутреннего запаса – интеллектуального, эмоционального, психического, эстетического. Как развито воображение, каковы особенности памяти, насколько синестетически восприимчив человек – всё это свойства, от которых зависит, насколько глубоко откроется для него художественное произведение.

Человек соединил в себе физическую и духовную составляющие. Искусство предназначено именно для этой нашей двойственности: где вслед за материальной, видимой стороной художественного произведения, всегда сокрыта невидимая, невыразимая, но при этом, наиболее важная его часть. Мир вокруг полон красоты и Высшего смысла, задача человека обрести этот смысл. И только в наших силах превратить искусство из области развлечения и удовольствия в область духовную, способствующую возвышению человека.

### **Список источников информации:**

- Базыма, Б.А. (2015). *Психология цвета: Теория и практика*. Москва: Речь.
- Барсукова, Т.В. (2011). *Феномен тишины в живописи: специальность 24.00.01 «Теория и история культуры»: автореферат диссертации на соискание степени канд. искусствоведения*. Челябинск. Обращение 8 декабря 2020 года к <http://cheloveknauka.com/fenomen-tishiny-v-zhivopisi-1#ixzz5jNpZ8mul>
- Бычков, В.В. (2016). Форма-содержание в искусстве как основа художественности. *Вопросы философии*, 5. Обращение 8 декабря 2020 года к [http://vphil.ru/index.php?option=com\\_content&task=view&id=1401](http://vphil.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=1401)
- Бычков, В.В., Маньковская, Н.Б., Иванов, В.В. (2009). *Триалог: Разговор Второй о философии искусства в разных измерениях*. Москва: ИФ РАН.
- Володина, А.В. (2019). Делёзианская теория аффекта: эстетическая проблематика. *Культура и искусство*, 12, 35-45.
- Волошина, Л.А. (2015). Индивидуальность художника и предметный мир: кукла в произведениях отечественного изобразительного искусства. *Музей – универсальное культурно-образовательное пространство: теория и практика: монография*, 89-94. Санкт-Петербург: Высшая школа народных искусств.

- Волошина, Л.А. (2020). Чувство искусства (опыт восприятия произведения искусства). *21st century: history and modernity of art. Collection of Scientific Articles. European Scientific e-Journal*, 4 (4), 15-49. Hlučín-Bobrovníky: “Anisiia Tomanek” OSVČ.
- Выготский, Л.С. (2000). *Психология*. Москва: ЭКСМО-Пресс.
- Гурьевская, Л.А. (2009). Концепция эстетического в теории Рида. *Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина*, 2, 3, 136-145.
- Делёз, Ж. (1999). *Марсель Пруст и знаки*. Пер. с франц. Е.Г. Соколов. Санкт-Петербург.
- Ильин, И.А. (1994). *Я вглядываюсь в жизнь. Книга раздумий*. Соч. в 3-х тт. Т. 3. Москва: Русская книга.
- Кандинский, В.В. (2016). *О духовном в искусстве*. Москва: Изд-во «Э».
- Лихачев, Д.С. (2016). *Преодоление времени: важные мысли и письма*. Москва: Изд-во АСТ.
- Лосев, А.Ф. (2010). *Диалектика художественной формы*. Москва: Академический Проект.
- Степанова, Н.С. (2012). Художественные функции категории памяти. *Вестник ВГУ. Серия Филология. Журналистика*, 1, 109-111.
- Третьяков, Н.Н. (2001). *Образ в искусстве. Основы композиции*. Свято-Введенская Оптина Пустынь.
- Флоренский, П. (1994). *Иконостас*. Москва: Искусство.
- Шмелёв, И.С. (1989). *Лето Господне. Избранное*. Москва: Правда.
- Эко, У. (2017). *Искусство и красота в средневековой эстетике*. Москва: Издательство «АСТ».

## Приложения



Илл. 1. Н.Д. Буторин коробочка «Закат»



Илл. 2. Е.Е. Моисеенко «Победа»



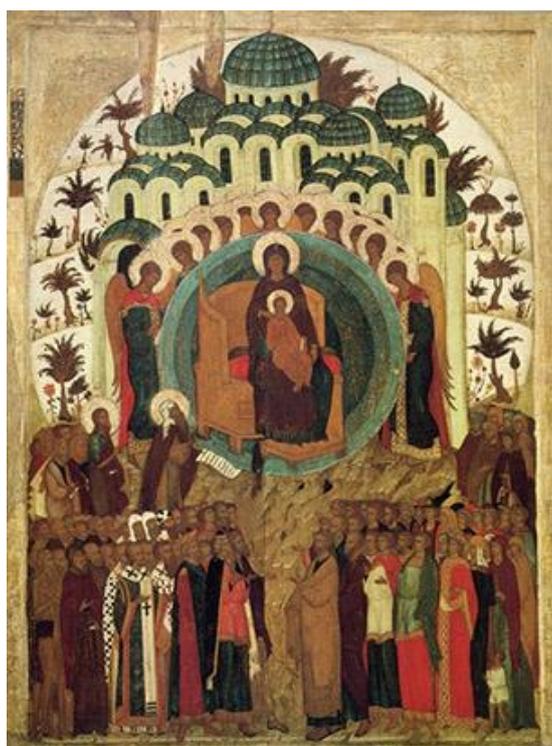
Илл. 3. А.Г. Венецианов «На жатве. Лето»



Илл. 4. А.П. и С.П. Ткачёвы «Колокол»



Илл. 5. М.В. Нестеров. «Видение отроку Варфоломею»



Илл. 6. Икона «О тебе радуется» XV в.



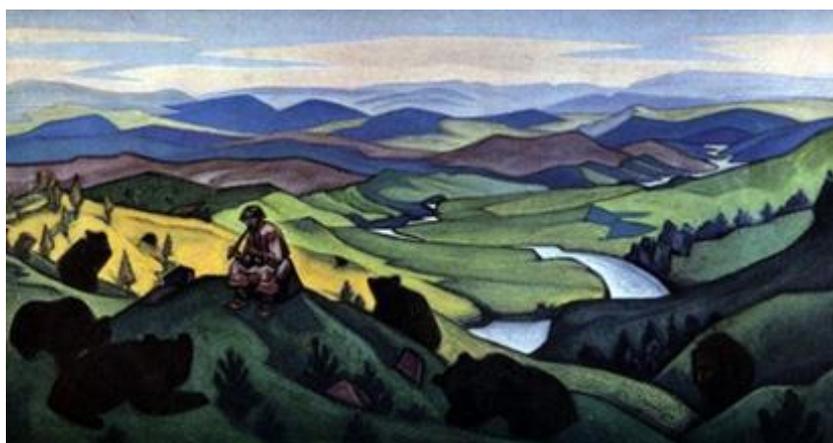
Илл. 7. Н.Н. Ге «Царь Пётр допрашивает царевича Алексея в Петергофе»



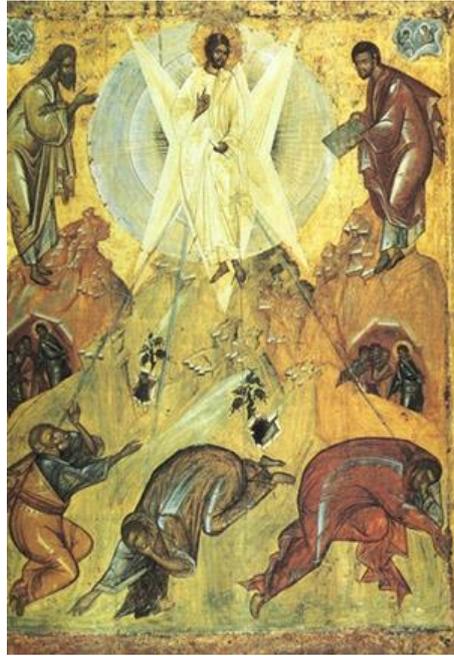
Илл. 8. В.И. Суриков «Утро стрелецкой казни»



Илл. 9. К.С. Малевич «Красная конница»



Илл. 10. Н.К. Рерих «Чара звериная»



Илл. 11. Феофан Грек «Преображение Господне»



Илл. 12. Бато Дугаржапов «Спуск к морю»



Илл. 13. П.Н. Филонов «Формула весны»



Илл. 14. В.Е. Попков «Хороший человек была бабка Анисья»



Илл. 15. И.С. Глазунов «Александр Пушкин»



Илл. 16. В.Е. Попков «Пушкин и Керн»



Илл. 17. Е.Е. Моисеенко «Черешня»



Илл. 18. О.Е. Ильдюков «Неровное Дыхание»



Илл. 19. О.Е. Ильдюков «Взгляд, упавший в лужу»



Илл. 20. А.Н. Самохвалов «Метростроевки»



Илл. 21. Г.М. Коржев «Блудный сын»



Илл. 22. К.С. Петров-Водкин «Селёдка»



Илл. 23. К.С. Петров-Водкин «Тревога»