

Voloshina, L. A. (2020). Sense of art (the experience of perceiving a work of art). *21st Century: History and Modernity of Art. European Scientific e-Journal*, 4, 14–42. Hlučín. (In Russ.)

DOI: 10.47451/art2020-12-003

The paper will be published in ICI Copernicus, BASE, DOAJ, Zenodo, OpenAIRE, LORY, Academic Resource Index ResearchBib, J-Gate, ISI International Scientific Indexing, eLibrary, and Internet Archive



Liudmila A. Voloshina, Candidate of Philosophical Sciences (Ph.D.), Head of Library, Higher School of Folk Arts (Academy), St. Petersburg, Russia.

Sense of Art (The Experience of Perceiving a Work of Art)

Abstract: The article is devoted to a special human ability, which is called by the author “the sense of art”. This feeling is presented as the ability to perceive art, as a way of aesthetic cognition. It shows how art (in this case—painting) affects the viewer, his feelings. The connection of the sense of art with the individuality of the person, with the traditional folk culture is shown. The author concludes that the perception of art is a spiritual activity of a person. Perceiving its pictorial forms, we include all our senses, but this is only the first stage of aesthetic cognition. The sense of art is deeply individual. The more developed the individuality, the deeper it is. That is when mutual enrichment takes place. Art becomes for a person not only a form of emotional enjoyment, but also a form of cognition. Everyone has their unique knowledge of reality. There is also some disunity, alienation of a person, but art can eliminate this disunity.

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

Людмила Александровна Волошина, кандидат философских наук, заведующая библиотекой, Высшая школа народных искусств (академия), Санкт-Петербург, Россия.

Чувство искусства (опыт восприятия произведения искусства)

Аннотация: Статья посвящена особой способности человека, которая названа автором «чувством искусства». Данное чувство представлено как способность восприятия произведений искусства, как способ познания действительности эстетическим путём. Подробно представлено, какие составляющие искусства (в данном случае – живописи) воздействуют на зрителя, попадая в сферу его чувственности. Показана связь чувства искусства с индивидуальностью человека, с традиционной народной культурой. Автор делает вывод, что восприятие искусства – это духовная деятельность человека. Воспринимая изобразительные его виды, мы включаем все наши чувства, но это, только первый этап эстетического познания. Чувство искусства глубоко индивидуально. Чем более развита индивидуальность, тем оно глубже. Вот тогда и происходит взаимообогащение. Искусство становится для человека не только формой эмоционального наслаждения, но и формой познания. Каждый имеет своё уникальное познание реальности. В этом кроется и некоторая разобщенность, отчужденность человека, но искусство может устранять эту разобщенность.

Ключевые слова: чувство искусства, индивидуальность, художественный образ, восприятие, традиция, чувственность, эстетическое познание.

Вступление

В данной статье предлагается 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 своё умение открывать для себя объект искусства как форму и содержание, совершает это эстетически, – через переживание, живой чувственный контакт с художественным произведением.

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

Эту способность человека к подобному восприятию можно воспринимать как особое чувство, существующее наряду с другими его чувствами. Оно отличается интегрирующими свойствами и эстетической направленностью. Его можно характеризовать как чувство искусства. О нём пойдёт речь в данной статье.

Нельзя отрицать, что чувство искусства предзадано человеку, для получения особого рода знания. Именно искусство даёт возможность получения знания, так сказать дологического, которое осеняет нас в моменты озарения, но ускользает тут же с появлением мысли. Искусство аккумулирует эстетический опыт. Это познание мира особым способом, который невозможно заменить никаким другим. Познание через органы чувств дано человеку 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» (*Третьяков, 2001*). 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. Экзистенциальное и феноменологическое соединяются в нашем восприятии художественной формы.

Сфера искусства, как организованная среда, появилась в жизни человечества не сразу, хотя искусство присутствовало в жизни древнего человека в религиозной, обрядовой её части. Подобно зерну, оно жило в чувстве гармонии, которое дано человеку от начала времён. Сам человек сложен как существо гармоничное, и многое из того, что есть в искусстве, связано с этим нашим устройством (симметрия, понимание верха-низа, чувство ритма, чувство пространства и т.д.). Воздействуя на наши чувства, искусство воздействует и на наши мысли, ощущения, 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, 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. И проникновение это связано именно с чувственностью самого произведения искусства, так называемой чувственной его 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, завершённого в себе чувства. Поэтому независимо от того, какова выражаемая предметность сама по себе, выражение и понимание её должно быть чувством» (*Третьяков, 2001*).

Почему эта статья возникла именно сейчас? Это связано с современным состоянием искусства и его взаимодействием с человеком. Вернее, с раздробленностью самого искусства и человеческого сознания. Мы живём в мире, где всё мелькает и ускоряется, не имея возможности рассмотреть чёткие очертания, иначе, – в мире, где исчезает понятие целостности. Человек как целостное существо перестаёт себя таковым ощущать, самоосознавать. Клиповое сознание, ускорение ритмов, какая-то культурная «всеядность», неразборчивость приводят к тому, что мир искусства воспринимается как часть туристической, или иной обязательной программы. Познавательный интерес посетителя музеев удовлетворяется беглым рассказом экскурсовода, практически, минуя процесс апперцептивного восприятия. Необходимо волевое усилие, остановка, включение всех наших чувств, проявление эмоциональной, интеллектуальной активности. Эта необходимая остановка может быть дана нам отчасти искусством. Речь в данной статье пойдёт о настоящем 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. Ещё одно ограничение будет присутствовать в данном исследовании – это ограничение в выборе вида, речь пойдёт о живописи.

Результаты

1.

Современный посетитель музеев – совершенно несамостоятельный потребитель культурного продукта. Он, конечно, может отказаться от экскурсионного сопровождения.

Но он 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 насколько оно качественное не знает никто. Мнения об одной и той же картине могут быть разные, 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 в школе, или, приобретённых из книг. 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 от самой содержательной лекции.

Дело в том, что эти знания мы получили самостоятельно, задействовав все наши чувства, весь интеллектуальный, эмоциональный арсенал. Здесь включаются помимо известной пятерницы – память, ассоциации, воображение и т.д. Размышляя у заинтересовавшей нас картины, мы можем получить возможность общения с другой индивидуальностью – самим художником. Для подобного восприятия, конечно, нужно желание и умение. Любое искусство требует внимательного и чуткого реципиента.

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 относится художественный образ, который отражает реальность, но отражает её обобщенно. Он индивидуален и универсален одновременно. Условность его языка делает его метафоричным, многоплановым. Для реципиента художественный образ – это открытие духовного плана. В процессе его создания происходит преобразование мира. Одухотворение художественного образа зависит от деятельности наших чувств. В данной статье речь идёт о возможности одухотворения произведения искусства через 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 представляет более или менее интересное содержание, но, к сожалению, не всегда отзывающееся в глубинах нашей чувственности.

Картина, как и любое произведение искусства, требует паузы. Это совершенно иной ритм, в который мы попадаем, выключаясь из жизненной суеты. Это остановка, не только в смысле стояния перед картиной, а остановка внутренняя, пауза, внутреннее молчание. То, что открывается для зрителя в моменты групповой экскурсии, зачастую не соответствует тому, что он может открывать для себя сам. Картина – это мир идеальный и реальный, бытие и инобытие. Реальность дана нам в цвете и композиции, за которыми открывается другое пространство. С этим пространством нас роднит чувство всеобщего, универсального. Собственно, задача искусства и заключается в этом служении Вечному.

Метафоричность как неотъемлемая черта художественного образа связана с символом. Воздействие символа на человека неоспоримо. Символ всегда связан с нашим внутренним Я, нашим мистическим сознанием. Издревле, когда природа и человек были неразделимы, символы ощущались как живая реальность. Первые из них – солярные, космогонические окружали человека на протяжении всей его жизни. Все эти символы,

включая природные, родовые стали впоследствии основой орнамента. Сейчас многие из них утратили первоначальный смысл. Будучи языческими, с приходом христианства, они получили новое звучание. Но, даже не зная изначального смысла, мы можем ощущать на себе эту первозданную силу, когда символ разрастается до масштабов художественного образа. И здесь происходит то таинственное воздействие на зрителя, которое уже связано с жизнью нашего духа. Подобное воздействие на нас этой внутренней силы труднообъяснимо.

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 силы (*илл. 1*). Символика традиционного искусства широко использовалась художниками во все времена. Однако, только зная внутреннюю силу этих символов, ощущая их как живые, художник может заставить их звучать в своей картине с необыкновенной силой. Символ хранит память поколений и воздействует на нас не только энергией художника, но и энергией рода.

2.

Символы укоренены в нашем сознании. Речь идёт об априорном знании: жизнь и смерть, мужское и женское, пространство и время и др. К.Г. Юнг определял эти вкоренённые в человека знания как архетипы. Это глубинные основания культуры, которые тоже бесспорно срабатывают в нас при восприятии искусства. Архетипические образы сопровождали человека с давних времён. Они являются источником религии, мифологии, искусства. Изначальным способом обработки архетипических образов была мифология. Сохраняясь в коллективном бессознательном по К. Юнгу, архетипы лежат в основе общечеловеческой символики. Поэтому иногда, без каких-либо интеллектуальных усилий, произведение искусства воздействует на зрителя, неосознанно, вызывая те или иные глубинные ощущения. Происходит познание, не связанное с опытом, так сказать, доопытное.

К априорным формам восприятия относятся ощущения времени и пространства в картине. Дореволюционные исследователи русской культуры и истории (Н.А. Бердяев, А.С. Хомяков, И.А. Ильин) связывали архетипическое сознание русского человека с особым отношением его к природе, родной земле; с двойственностью его характера, который объясняется соседством двух религий: христианства и язычества. Главным источником русской культуры всегда признавали религию. Много национальных черт, так понятных русскому человеку, встречаются в русской литературе и искусстве.

Никакое искусство невозможно помыслить без категории пространства. Нам известна линейная перспектива и относящиеся к ней: воздушная и световая. Так же как в реальности, мы видим в картине, удалённые от нас в пространстве предметы. Можем ощущать глубину пространства, его свободу при помощи воздушной перспективы. Эффекты перспективы в арсенале художника очень действенное средство. Зная особенности построения пространства, можно создавать нужный ритм, нужное настроение, придавать драматизм композиции. Создавая необходимую иллюзию, в картине используется высокий и низкий горизонты.

В иконописи на наше восприятие оказывает воздействие обратная перспектива, задача которой, сделать зрителя участником изображённого на иконе пространства, как бы разворачивая перед ним мир горний. Здесь перед художником не стоит задача изображения реального мира, а напротив, его цель – передать мистическую сущность изображённого события. Более того, перед художником-иконописцем не существует изображаемого объекта, или события в реальности, 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. Именно обратная перспектива была выбрана художниками авангардистами, как правильная. Сегодня уже не считают единственно верной перспективой – линейную, человек видит объекты переднего плана скорее в параллельной или обратной перспективе, чем в прямой. Многочисленные научные опыты говорят о том, что современный человек способен при желании преодолеть тот способ восприятия в картине, который нам с детства прививали. Многие художники, замечали, что аксонометрия и лёгкая обратная перспектива взаимосвязаны и способны перетекать одна в другую. При созерцании близких и хорошо известных из повседневного опыта предметов их видимая форма приближается к истинной. Мозг как бы стремится перевести своё знание о предмете в видимый образ, уточнить его. Это явление получило в психологии зрительного восприятия название механизма константности формы. Обратная перспектива в живописи, даже не религиозной, не лишает произведение художественной правды, если для использования этого композиционного приёма у художника есть основания.

При использовании системы обратной перспективы, прослеживается иногда тенденция к сферической перспективе. Так художник К.С. Петров-Водкин использовал данную перспективу, чтобы дать зрителю почувствовать планетарный характер изображённого; 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 существует более глубокое понимание пространства в живописи, которое связано именно с ощущениями человека, живущего в России. Широта, бескрайность, убегаящая 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, которого не находим в картинах европейских художников.

Построение пространственной композиции в живописи сочетается 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 присутствующих персонажей и предметов, то эту тесноту ощущает и зритель. В качестве примера такого 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, припоминанию, то есть сделать процесс восприятия процессом творчества.

3.

Наряду с пространством в художественном произведении присутствует и время. Оно заключено в картине и остановлено волей художника. При этом, можно говорить об искусстве, как о вневременном явлении, благодаря его способности давать нам ощущение безвременья и даже вечности. В живописи для передачи времени есть свои средства. Время может замирать вместе с картинными персонажами, или нестись, подобно изображённым облакам.

О времени, как моменте истории сообщает историческая живопись: известными историческими сценами и персонажами, предметами окружения. Здесь мы имеем дело с ощущениями времени, как этапа жизни нашего общества и здесь в нас отзываются, запечатлённые в памяти, важные для всего русского народа события. Назначение исторической живописи не только в её повествовательности, 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. Историческая живопись может быть простой иллюстрацией к учебнику истории, а может вырасти до эпического полотна, на котором через конкретную сцену художник говорит о вечных темах и ценностях. В картине А. Пластова «Фашист пролетел», художник в неярких тонах, скупом, но трагическом сюжете смог достичь высоты звучания подобной седьмой симфонии Д.Д. Шостаковича (илл. 3).

Ощущение вечности, безвременья наиболее ощутимо в пейзажной живописи. В изображении просторов нашей родины. Часто в подобную композицию включается образ храма, или церквушки с крестами возле её стен. Вечное, вневременное ощущается зрителем в этой неторопливой композиции, в привычных для нас временах года (излюбленными в русском пейзаже являются переходные состояния природы: весна и осень). В изображении времени велика роль символа. Часто на картинах, где время как-бы остановилось, присутствует образ сна. Тема сна, как остановки во времени получила 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 сочетания повествовательности в картине с монументальностью образа. Пример такого сочетания представлен в картине А.Г. Венецианова «На жатве. Лето» (илл. 4). Символами времени воспринимаются в живописи образы: лампы, свечи, колокола. Камень часто используется как символ древности.

Время и пространство в живописи неразделимы и от мастерства художника, пониманием им своей задачи, зависит, что будет представлять собой картина – жанровую сценку, или эпическое произведение. В картине братьев Ткачёвых «Колокол» можно видеть пример такого удачного пространственного построения (илл. 5). Здесь же присутствует и символ времени и памяти – колокол. И каждый из троих, изображенных здесь на фоне вечернего небосклона соотносится зрителем с этим колоколом, молчащим,

разбитым, но выстоявшим в тяжёлое 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 обычной 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 зрителя. И это – неотмирность иконы. В ней символично всё, и эта символика отзывается в нас. Неподвижность образов, их аскетическая застылость, взгляд, обращённый внутрь себя, символический нереальный пейзаж – всё это в целом даёт ощущение выключенности из действительности, из того времени, в котором мы пребываем. Икона предполагает созерцание, и эта форма восприятия не связана со временем. Созерцание – есть остановка во времени, поглощение времени глубиной, восторгом перед созерцаемым событием. Особое воздействие производит на нас икона, или монументальная живопись, размещённая в храме. Здесь произведение живописи входит в пространство храма, как в целостный эстетический и духовный мир. Оно одновременно самостоятельно и нераздельно с этим единым ансамблем, в котором живописи отведено особое и не случайное место. Где с парусов взирают на нас евангелисты, стены – повествуют о жизни Бога, а на алтарной преграде все изображённые святые и Богородица склоняются к центру, где размещена икона Христа Вседержителя.

В русской живописи конца XIX – начала XX века в творчестве некоторых художников можно было встретить удивительное 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. 6). Это момент чуда. И в то же время, мы видим очень динамичную композицию за счёт пересекающихся, довольно многочисленных линий холмистого рельефа местности. Эта динамика добавляет зрителю дополнительных ощущений. Здесь соединяются две реальности: земная и мистическая, два ощущения времени. Зрителю предоставляется возможность не только ощущать мистичность события, но и то, как это волнительно для самого мальчика. Это движение-волнение передаётся и зрителю, но при этом неосознанно. Пространство и время воздействуют на нас в живописи бесспорно, и только от реципиента зависит, насколько глубоко будет это воздействие.

4.

Каждая картина обладает ритмом, и это ещё одно средство искусства, направленное на нашу чувствительность. Ритм, это то, что роднит искусство с человеком, задаёт определённое настроение картине и её персонажам. Принцип ритма лежит в основе движения – ритмы времён года, суток, приливов и отливов, нашего 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» (Эко, 2017). Ритмами мы связаны с родной местностью.

С самого рождения младенец слышит ритмичные звуки, которыми наполняется его чувственность. Он слышит их 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 научается воспринимать их в природе. Звуки природы способны излечивать человека, приводить в равновесие его внутренний мир.

Искусство невозможно представить без ритма, мы наблюдаем его в примитивных орнаментах – незамысловатой череде повторов и пауз. Ритмы традиционного искусства связаны с фольклором, народной песней общей мелодичностью. Эта песенность, мелодичность ритма присутствует и в русской иконописной живописи. Некоторые иконы специально создавались в честь церковных песнопений – акафистов. В подобных ритмах велика роль круга. Круг, сфера – вечное движение, гармоническая завершенность. Прекрасная праздничная икона «О Тебе радуется» имеет такую круговую композицию, которая создаёт необыкновенно гармоничную сцену, в центре которой на престоле восседает Богородица (илл. 7). От Нее кругами расходятся, не только сияние вокруг образа, но и предстоящие Ей группы святых, ангелы, райские цветы. Вовлечены в это круговое пространство, хотя и несколько особняком, люди, изображенные внизу композиции. Все эти «окружности» распространяются подобно колокольному звону. Икона, сама по себе, – мелодична. Она – визуальное воплощение одноимённого акафиста.

Круг в иконе иногда не столько 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» (Эко, 2017). Подобные ритмы в русской иконе называли словом «лад». Ритм можно рассматривать как условие красоты.

Через ритм в картине передаётся настроение не только персонажей, но и общее настроение художественного произведения. Ритм в картине бывает не явный, внешнее движение может почти отсутствовать. Так в работе художника Н.Н. Ге «Царь Пётр допрашивает царевича Алексея в Петергофе» настроение сцены передает динамика орнамента пола (илл. 8). 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, создания необходимой паузы.

Особенно важен ритм в пейзажной живописи. Ведь именно он наполняет её жизнью и вызывает нужную эмоцию. Ритм 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. 9). Фигуры Петра I и его сподвижников обособлены от основной массы народа. Стрельцы с их семьями представляют собой хаотическую 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. Это

противопоставление неподвижности и чёткости хаотическому движению даёт ощущение напряжения. Народная масса предстает здесь как что-то живое, страдающее, чувствующее и вместе с тем хаотичное. В то время как Пётр I со своими подвижниками и солдатами создаёт ощущение упорядоченного, но одновременно механически безжизненного, отрешённого, 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 современных художников абстрактного искусства ритмы жизни зачастую заменены механическими ритмами.

Живопись авангардистов начала XX века была очень ритмична, она в большинстве своём обращается к традиционному искусству, к русскому орнаменту. Показательны в этом случае работы К.С. Малевича. Картина «Красная конница» композиционно напоминает вышивку на женской крестьянской одежде (илл. 10). Однако художники авангардисты не ставили себе задачи продолжения русской традиции, обращаясь в основном к внешней стороне традиционного искусства.

5.

Особое ощущение даёт в картине свет. Свет издавна был почитаем нашими предками и составлял основу языческой мифологии. Явление света всегда в сознании человека ассоциируется с чем-то радостным, красивым. Недаром у всех вызывает эстетическое наслаждение любованье радугой, северным сиянием, белыми ночами, рассветами и закатами. Это и 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 глубин вещи, как «самопроявление организующей формы». Свет прекрасен сам по себе, «потому что его природа проста и вбирает в себя всё». Средневековые мистики считали, 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. Этот свет – понятие духовное, и доступен только духовному, просвещённому сознанию. 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 может иметь символическое звучание. Свеча, лампада ассоциируются, как правило, со светом духовным, с жертвой. Живопись как светопись – традиционна в русском искусстве. Эта светопись широко используется художниками, как в XIX, так и в XX веке, как в религиозной живописи, так и в светской.

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 невзрачные пейзажи средней полосы России. Мастерство изображения окружающей среды таково, что мы сразу проникаемся настроением прозрачного весеннего, или пронизанного тишиной и влагой, зимнего дня. Эта светоносность, воздействующая на нас, присутствует и в картинах русских импрессионистов. Здесь умелое сочетание колорита и светотеневых эффектов, создаёт особое впечатление от момента реальности, выхваченного художником. И эта светоносность наполняется дополнительными эффектами состояния воздушной среды определённого времени суток, или времени года. Конечно, этому ощущению осязаемости 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 тени отсутствуют, там всё пронизывает божественный свет. Живописцы прекрасно используют это противопоставление, когда необходимо что-то выделить, а что-то приглушить. Свет всегда привлекает внимание зрителя, притягивает взгляд. Добавление пигмента может видоизменить свет. Он бывает естественным и искусственным. Это может быть вечернее освещение, которое изменяет лица людей, делая их похожими на манекены. Свет даёт форму предметам, делая их объёмными. В естественной среде свет может выглядеть по-разному, производя при этом разные ощущения от картины. В утренние часы – он голубовато-розовый; днём – прозрачный, сохраняющий естественные цвета предметов; вечером – все окружающие цвета получают желтоватый, или фиолетовый оттенок. В том числе это касается и теней. Если нарушается в живописи эта естественная светоподача, то вслед за этим меняются и наши ощущения.

6.

Свет и цвет действуют на реципиента мгновенно. Цветность мира отражается в изобразительном искусстве, где может воздействовать на нас уже согласно законам живописи, но не только. Цвет окружает человека с младенчества. Это первый опыт познания, когда младенец постигает мир в красках. Цветовосприятие задано человеку как форма эстетического познания действительности. С этой особенностью связана отдельная сфера нашей психики. Ещё в средние века ученые искали соотношений с определённым цветом психологических состояний человека, разделяя цвета на положительно и отрицательно действующие.

Отношение к символике цвета в живописи связано с содержанием картины. Бывает, что первичное впечатление от цвета может поменяться при внимательном рассматривании всего художественного полотна. Символика цвета также видоизменялась во времени, как и символ вообще. Например, красный цвет, как символ, неоднозначен в церковном искусстве, народном и советском. Белый цвет в годы революции в России связывался с белогвардейцами. Б.А. Базыма пишет, что важно было не только изменение символики отдельных цветов, а изменение в целом гармонических сочетаний. Так противопоставление белого красному в годы революции в России полно глубинного смысла. «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 Тэрнер, но и архетип человеческого общества» (*Базыма, 2005*). Цветовая символика в XX веке является часто символикой политических отношений в стране.

В. Кандинский посвятил учению о цвете и его влиянию на психику человека, свою книгу «Язык красок». В работах этого художника-авангардиста мы видим, как яркие, часто локальные цвета переплетаются друг с другом, превращаясь в необыкновенные фантастические изображения. Невозможно пройти мимо этих работ не почувствовав магию цвета на себе. Цвет выступает в его работах и как форма, находясь в активном движении. Кандинский был синестетиком и рассматривал возможность обогащения цветовосприятия за счёт синтеза музыки и изображения. Сами его картины обладают музыкальностью. При всей фантастичности этих изображений, абстрактности, эмоциональное воздействие композиций Кандинского неоспоримо. Эксперименты с цветом, его воздействием на человека связаны с его влиянием на наш организм, в частности, на центральную нервную систему и психическую деятельность.

На нас определённым образом действуют цвета яркие, природные. Художники традиционного искусства используют локальные цвета, не смешивая их. Яркая цветовая палитра была усвоена некоторыми художниками начала XX века, когда возродился интерес к народному искусству. Неразбавленный синий, красный, зелёный можно видеть в картинах К.С. Малевича, К.С. Петрова-Водкина, Н.С. Гончаровой и др. И этот яркий колорит в союзе с необычной композицией, притягивает внимание зрителя, порождая иногда совершенно неожиданные ассоциации. Так, при взгляде на некоторые произведения художника русского авангарда П.Н. Филонова, приходят на память покрывала, выполненные в традиционной лоскутной технике (*илл. 13*). Красный конь К.С. Петрова-Водкина оживляет в памяти иконных коней Георгия Победоносца, Бориса и Глеба.

Цвет не только объединяет в общую композицию все детали картины, он умело используется при создании настроения, соответствующего авторскому замыслу. Картина В. Попкова «Хороший человек была бабка Анисья» посвящена событию похорон односельчанами старой женщины (*илл. 14*). Но при этом, весь колорит пронизан позитивными красно-охристыми тонами золотой осени. 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, которого все вспоминают с благодарностью. В картинах того же Попкова часто встречается красный цвет, но особенный своей светоносностью, подобный иконописной киновари. Этим цветом написаны его вдовы, потерявшие в войну своих мужей, сыновей. Художник выбрал для них тот же цвет, что и в иконах Богородицы. Русская живопись полна таких реминисценций, обращенных к народному искусству. Эта связь с традицией – отличительная черта всего русского искусства. Она проявляется конечно и в колорите.

Важен колорит и в таком жанре как портрет. Он может способствовать раскрытию характеристики портретируемого, сообщать зрителю то настроение, которое пытается донести до него художник. Портреты А.С. Пушкина, написанные В. Е. Попковым и И.С. Глазуновым отличаются не только по манере исполнения. В этих двух работах велика

роль колорита, который задаёт настроение всему произведению. В портрете, написанном Глазуновым, сине-холодная гамма с рефlekсами багрянца вселяет в зрителя ощущение тревоги, холода, предчувствие февральской трагедии (илл. 15). В картине Попкова «Пушкин и Керн» тёплый колорит осенней листвы воздействует на нас своей теплотой, мягкостью, создавая настроение мечтательности (илл. 16). И через это воздействие колорита воспринимается и сам сюжет. К тому же золотая осень была любимым временем года поэта.

Есть ещё одна особенность цвета, которую широко применяют художники. Цветом можно выделить важное в картине, используя его как акцент. В качестве примера можно привести картину Е.Е. Моисеенко «Черешня», где вокруг этой яркой горсти ягод строится круговая композиция (илл. 17). Ещё не зная названия работы, уже понимаешь, как важен этот элемент в картине – этот маленький черешневый рай-воспоминание о доме, мирной жизни. Смысловой центр выделен белым – ткань под черешней и перекликающаяся с ней рубаха бойца с очень выразительным взглядом.

Существует живопись монохромная, в которой нет красочности, в ней всё как бы приглушено. Колорит выстраивается здесь в одной гамме с различными градациями. Цвет в такой живописи не воздействует на нас своей цветностью, а наоборот – одноцветность, приглушенность даёт ощущение недосказанности, иногда ирреальности изображённого.

Китайская монохромная живопись очень эстетична, она красива, её назначение – дать почувствовать зрителю красоту мироздания даже в малом. Чаще всего в написании таких картин используется тушь, акварель, или соус – что-то растекающееся, прозрачное, дающее простор фантазии. Данная техника очень подходит для изображения видов Петербурга, в ней – созвучная нашему городу таинственность, и некоторая размытость очертаний. Тихи и загадочны работы современного художника О.Е. Ильдюкова, где сюрреализм выглядит как реальность и где, благодаря правильно выбранной технике и удачной композиции, Петербург, словно возникает из дождей и туманов, а прошлое сливается с настоящим (илл. 18; илл. 19). Цвет можно если не увидеть, то ощутить и в монохромной живописи, когда художник понимает свою задачу и знает, как её выполнить. Иногда мастеру удаётся в нескольких линиях и мазках достичь большой выразительности сюжета. Линия, очертание, жест – воздействуют на нас в картине, вызывая иногда совершенно неожиданные эмоции и мысли.

7.

Сюжет в картине – это то, что воздействует на реципиента даже не подготовленного. Это, чаще всего, – повествование, рассказ о чём-то, или о ком-то. При всей своей дискурсивности, он может отзываться в нас по-разному, особенно, если сюжет не знакомый. Картина – не иллюстрация, она за видимой сценой содержит (а бывает, что и не содержит) бездну смыслов, а ещё более ощущений. Эти смыслы начинают открываться, когда зритель задержится возле полотна. Тогда постепенно начнётся воздействие тех деталей, которые на первый взгляд оказались не замеченными.

Недавно в Санкт-Петербургском Манеже проходила выставка «Самохвалов. Дейнека». Творчество этих художников мы связываем с эпохой соцреализма в живописи. На полотнах – трудовые будни, многолюдные праздники, счастливые лица советских людей.

Но если попробовать отбросить на время все эти идеологические установки, которые 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 соцреализм, а будет просто любоваться мастерством художника. Цикл работ А.Н. Самохвалова «Метростроевки» посвящён советским женщинам-труженицам (илл. 20). Однако, рассматривая этих крепкосложенных женщин с отбойными молотками и лопатами, постепенно начинаешь видеть в них нечто другое. Красота линий, чёткость и статичность форм приводят на память античных кор и богинь. И отношение к изображённому, и, соответственно, ощущение от увиденного сразу изменяются. Это один из примеров припоминания. Другой этап восприятия – в раскрытии символов. Это может быть даже и не интеллектуальное усилие, а какое-то, внезапно посетившее нас, озарение. Символичным в картине может быть не только предмет, или объект, но и колорит картины в целом, или цветовые акценты.

Сюжет может вызывать узнавание. Например, в картине Г.М. Коржева «Блудный сын» зритель сразу узнаёт знакомый библейский сюжет (илл. 21). И современная сценка сразу обретает вечный смысл. За этапом узнавания, следуют ощущения, эмоции, которые порождает сюжет в каждом человеке индивидуально. Они связаны с личными воспоминаниями, размышлениями, воображением. Все эти этапы восприятия 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. С этим могут не соглашаться, но то, что искусство обладает объединяющей силой – бесспорно. Даже размышляя над сюжотоминутным не замысловатым сюжетом, человек чувствующий, мыслящий возвышает себя. Сфера искусства – чисто человеческая сфера, она призвана служить возвышению человека.

Натюрморт – неживая натура даёт зрителю возможность увидеть первозданную красоту земных плодов и цветов. Всё, что создано природой на потребу человеку, для его насыщения, на самом деле – совершенно. Просто наш взгляд не всегда замечает красоту повседневности. Натюрморт может не только прославлять красоту, он может возвышать предметы, простые продукты питания до символов. Как это мы видим, например, в натюрмортах К.С. Петрова-Водкина. Известный его натюрморт «Селёдка» повествует о голоде в Петрограде, определённом сюжете истории нашей страны (илл. 22). Но его цветность и светоносность, чётко продуманный минимализм композиции, повествуют не просто о каком-то исторически-конкретном моменте, а наполняют высоким смыслом всю эту картину. Две картофелины, напоминающие камни, кусок высохшего хлеба и селёдка. Но селёдка – золотящаяся, вся сверкающая в радуге рефлексов, на сияющем синем. Вдруг оживает где-то в тайниках души древний христианский символ. К этому символу добавляется двухцветие одежда Христа. Так, обычный натюрморт наполняется постепенно глубоким смыслом о времени собирать камни. Сюжет может быть трактован по-другому, но связь с христианской символикой здесь налицо. Добавить к этому особенности живописной системы Петрова-Водкина: сферическую перспективу, иконные чистые цвета, отсутствие глубоких больших теней, из-за чего все предметы как будто парят. И вот перед зрителем уже не момент российской истории, а тема истории человечества.

Мир вещей в картине всегда имеет отношение к человеку. Они могут рассказать зрителю не только об эпохе, времени, изображённом на полотне, но и о самих персонажах. Многие излюбленные предметы становятся постепенно символами для художника и кочуют из картины в картину. У Д.Д. Жилинского, например, это бумажные ангелы, а у В.Е. Попкова – алый цветок. Огромное значение живописи состоит в том, что вещь в ней не просто элемент композиции, а феномен. Она, даже не будучи замеченной с первого взгляда, в художественном произведении никогда не бывает случайной, и всегда является носителем смысла.

Часто в картинах встречается изображение игрушки, как темы детства. Но как по-разному эта игрушка в картине присутствует. Она может быть дополнением к характеристике портретируемого, просто атрибутом детства, или элементом, участвующим в общем идейном замысле картины. Работа К.С. Петрова-Водкина «Тревога» включает в общую композицию 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» (Алхачёв, 2016).

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. Эмоция в чистом виде не может быть сохранена, но она может воспроизводиться при помощи вещи, которая хранит воспоминания.

В разные эпохи у художников было разное отношение к вещи в картине. В реалистической живописи вещь, как правило, – носитель смысла. Для импрессионистов же смысл вещи был неважен, главное было – ощущение от неё. Тем не менее, и в абстрактной живописи вещь присутствует, хотя и подразумеваемая, так сказать, в разобранном виде. Подобное действие напоминает действие ребёнка, который, не зная назначения вещи, обращается с ней по своему усмотрению.

Изображённая вещь может воздействовать на нас и своей символичностью и живописной формой. Она может 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 и от воздействия колорита, и в целом от представленного сюжета, в который эта вещь включена как необходимый персонаж. Вещь может жертвовать собой, вызывая в нас совершенно не относящиеся к ней мысли и фантазии. Но может воздействовать и как символ, знак, не «спрашивая» нашего о ней мнения.

Восприятие вещи в картине связано с традицией. В искусстве, традиционное проявляется в символике предмета, его мифологичности. 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 так часто изобразительное искусство прибегает к этим символам.

Повествовательность в картине – то свойство, которое всегда открыто нашему восприятию. В этом живопись близка художественной литературе. Это свойство берёт своё начало ещё в Средние века, когда изображение служило раскрытию содержания библейских текстов. И эту повествовательность – изобразительное искусство сохраняет и по сей день. Близость художественного изображения и художественного слова помогает в восприятии произведений искусства. Д.С. Лихачёв писал о древнерусской литературе и её ценности для искусства её жанровой системы, 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» (Лосев, 2010).

Человек в древнерусской литературе всегда был частью единства. Это чувство величия сочеталось в нём с чувством патриотизма, преданности своему роду. Русская литература в сущности – гуманистична. Она – ненавязчива, в ней есть назидательность, нравственная основа, она всегда говорила о высших ценностях. Эти черты роднят литературу и искусство, и зритель ощущает их в изобразительном сюжете, также, как и в литературном. Роднят литературу с искусством и общие символы, стремление обоих видов творчества к возвышенному, к обобщению. Особенно близок к русской литературе пейзаж, в нём та же песенность и мелодичность. К некоторым известным русским пейзажам несложно подобрать соответствующую народную песню, стихотворение или мелодию. Подобный опыт представляет произведение великого русского композитора М.П. Мусоргского. Им был создан цикл фортепианных пьес «Картинки с выставки» после посещения выставки в Академии художеств. Эти пьесы, явились отражением тех ощущений и эмоций, которые пробудили в композиторе представленные картинки.

Искусство всегда содружествовало с литературой, и зачастую иллюстрация к какому-нибудь произведению становилась со временем самостоятельной картиной. Мы чувствуем эту литературность, стоя перед картиной и, пытаясь прочесть её как книгу. Нам всегда близка сюжетная линия в живописи. Русский человек, всегда искал в жизни уклада, опоры под ногами. Он человек деятельный. И в сюжете он ищет это действие, которое присутствует видимо, или незримо, подразумевая не только физическую деятельность, но и душевную. Да и понимание прекрасного на Руси никогда не было отвлечённым, оно тоже всегда соотносилось с человеком, с пользой, с Божьим миром, созданным красиво и рационально. Картина, содержащая простую сцену беления холста, или покоса, может ощущаться необыкновенно красивой, так как она повествует не только о труде, а о гармонии человека и природы. Даже пейзаж, подразумевает это присутствие человека. Литература тоже обладает свойствами картины. В литературных произведениях можно встретить прекрасно написанный 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 канон, который помогал разным видам искусства содружествовать и 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. Он, как бы наполняет всё единым духом, единым общим смыслом. Важен ли стиль при восприятии живописи? Несомненно. Эта стилевая основа очень ощутима в картине, она сразу направляет наши мысли и ощущения в нужное русло. Мы не можем не согласиться с тем, что Суровый стиль в советской живописи и Критический реализм действуют на нас одинаково. 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.

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?

Заключение

В заключении необходимо отметить, что восприятие искусства – духовная деятельность человека. Воспринимая изобразительные его виды, мы включаем все наши чувства, но это, только первый этап эстетического познания. Чувство искусства глубоко индивидуально. Чем более развита индивидуальность, тем оно глубже. Вот тогда и 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. Способность восприятия произведения искусства дана человеку вместе со способностью к художественному творчеству.

Чувство, которое в данной статье названо «чувством искусства» связано именно с этой способностью восприятия. Это способность человека воспринимать художественный образ, как особую идеальную реальность, данную нам в ощущениях. Данное чувство связано с нашим настоящим, оно экзистенциально и одновременно даёт возможность феноменологического познания. Оно принадлежит человеку и человечеству одновременно, открывая нам путь, через личные ощущения, к всеобщему единому духовному пространству культуры. Его связь с нашей индивидуальностью несомненна, с нашим внутренним эмоциональным и интеллектуальным богатством. 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» (*Третьяков, 2001*).

Процесс восприятия искусства подключает и такие возможности человеческой психики, как синестетичность, эмпатия. Невозможно даже предвидеть, как будет

развиваться сюжет картины в нашем сознании под влиянием личных воспоминаний, воображения, жизненного и культурного опыта.

Чувство искусства связано с нашей национальной принадлежностью, так как, всё искусство основано на традиции. Д.С. Лихачёв много выступал и писал на тему экологии культуры. В основу этой теории им была положена мысль о необходимости сохранения не только биологической среды нашего обитания, но и среды, созданной культурой его предков и им самим. При этом он призывал к сохранению культурного единства человечества, при сохранении национальных особенностей культуры. Национальное в изобразительном искусстве отражается и в связи последнего с родной литературой.

Сейчас, когда в искусстве национальная традиция утрачивается, 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. Конечно, мы имеем визуально представленное нам произведение, в своём колорите и специфической композиции, но как рассматривать это искусство дальше? Сопроводительных текстов, кроме существующего названия картины – нет. Сложность здесь именно в этой субъективности, которая выражает себя, не рассчитывая на диалог. При этом не стоит забывать, что искусство всегда существует в своём времени и возникновение его не случайно.

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 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.

Закончить хотелось бы словами Ирины Александровны Антоновой, директора Государственного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, совсем недавно нас покинувшей. М.Б. Пиотровский назвал её символом музейного дела XX века. Большая половина её жизни была связана с жизнью музея, которым она заведовала. Её понимание искусства выдержало проверку временем. Она говорила, что наше восприятие искусства зависит не от уровня подготовки, а от того, что мы чувствуем в данный момент.

Список источников информации:

- Базыма, Б. А. Психология цвета: Теория и практика. Москва: Реч, 2005. [Bazyma, B. A. (2005). *Psychology of color: Theory and practice*. Moscow: Rech.]
- Володина, А. В. Делёзианская теория аффекта: эстетическая проблематика // Культура и искусство. — 2019. — № 12. — С. 35–45. [Volodina, A. V. (2019). The Deleusian theory of affect: aesthetic issues. *Culture and Art*, 12, 35–45]
- Волошина, Л. А. Индивидуальность художника и предметный мир: кукла в произведениях отечественного изобразительного искусства Музей – универсальное культурно-образовательное пространство: теория и практика: монография. Санкт-Петербург: ВШНИ,

2015. [Voloshina, L. A. (2015). *The individuality of the artist and the object world: The doll in the works of Russian fine art. The Museum is a universal cultural and educational space: Theory and practice: Monograph*. St. Petersburg: Higher School of Folk Arts]
- Лихачёв, Д. С. Преодоление времени: важные мысли и письма. Москва: Изд-во АСТ, 2016. [Likhachev, D. S. (2016). *Overcoming time: Important thoughts and letters*. Moscow: AST.]
- Лосев, А. Ф. Диалектика художественной формы. Москва: Академический Проект, 2010. [Losev, A. F. (2010). *The dialectic of the art form*. Moscow: Academic Project]
- Третьяков, Н. Н. Образ в искусстве. Основы композиции. Свято-Введенская Оптиная Пустынь, 2001. [Tretyakov, N. N. (2001). *The image in art. The basics of composition*. Svyato-Vvedenskaya Optina of Deserts]
- Эко, У. (2017). Искусство и красота в средневековой эстетике. Москва: Издательство «АСТ». [Eco, U. (2017). *Art and beauty in medieval aesthetics*. Moscow: AST]
-

Приложение



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



Илл. 2. Е.Е. Моисеенко «Победа»



Илл. 3. А.А. Пластов «Фашист пролетел»



Илл. 4. А.Г. Венецианов «На жатве. Лето»



Илл. 5. А.П. и С.П. Ткачёвы «Колокол»



Илл. 6. М.В. Нестеров. «Видение отроку Варфоломею»



Илл. 7. Икона «О тебе радуется»
XV в.



Илл. 8. Н.Н. Ге «Царь Пётр допрашивает царевича
Алексея в Петергофе»



Илл. 9. В.И. Суриков «Утро стрелецкой казни»



Илл. 10. К.С. Малевич «Красная конница»



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»