



Личность в контексте культуры

Валерия Мухина

ВОСПРИЯТИЕ КАК ВЫСШАЯ ПСИХИЧЕСКАЯ ФУНКЦИЯ*

Аннотация. Делается попытка показать парадоксальную поливалентность визуальных архетипов, возникающих в истории человеческой культуры: с одной стороны визуальный первообраз остается неизменным в тысячелетиях, с другой – семантическое, смысловое наполнение первообраза может меняться, внося в контексте времени новые смыслы. Это обстоятельство позволяет констатировать: 1 – визуальные архетипы несут в себе потенциал знакового и эмоционального выхода за пределы сложившихся в истории кодов; 2 – потенциал восприятия как высшей психической функции может развиваться практически без предела; 3 – восприятие картины есть восприятие смотрящим застывших действий художника и создаваемых им художественных визуальных образов.

Ключевые слова: визуальные архетипы форм и цветов; эмблемы и символы; многозначность архетипов; полисемантичность, стоящая за одним и тем же визуальным архетипом (кодом); основополагающий первообраз; образец; образ и его знак-слово; вечные образы; вечная тождественность; потенциал знакового и эмоционального выхода за пределы сложившихся кодов.

Abstract. The attempt of showing the paradoxical polyvalence of visual archetypes, appearing in the history of human culture, is made. On the one hand, visual prototype remains unchangeable in millenniums, on the other hand – semantic, sense filling of prototype can unchangeably change, importing new senses within the temporal context. This circumstance allows us to state the following: 1 – visual archetypes have the potential of sign and emotional moving beyond historically developed codes; 2 – the potential of perception as a higher mental function can develop almost without limits; 3 – perception of the picture is the perception of artist's fixed actions and artistic visual images, created by him.

Keywords: visual archetypes of shapes and colors; emblems and symbols; polysemy of archetypes; polysemantics, standing behind one and the same visual archetype (code); basic prototype; sample; image and its word-sign; eternal images; eternal sameness; potential of sign and emotional moving beyond established codes.

* Окончание. Начало см.: Мухина В.С. Восприятие как высшая психическая функция // Развитие личности. – 2012. – № 1. – С. 119 – 135; № 2. – С. 99–118.

*Первообраз есть то, что
пребывает целую вечность...*

Платон

*Et data reddit. И восприятие снова
возвращает*

Эмблема-символ

3. Визуальные архетипы как вечные образы, которые несут в себе потенциал знакового и эмоционального выхода за пределы сложившихся кодов

Архе – начало,
термин
древнегреческой
философии

Обращаясь к древнегреческой философии, следует специально отметить, что еще в дофилософском словоупотреблении «*архе*» это знаковое слово употреблял Гомер. Для Гомера *архе* – отправная точка, начало чего-либо в пространственном или временном смысле. Процесс терминологизации *архе* произошел в IV до н. э.

У Платона «*архе*» употреблялось в значениях онтологического принципа и начала познания. Архетип (греч. *archētypos* – первообраз) – обозначение наиболее общих и фундаментальных изначальных образов, лежащих в основе любых художественных структур. Для Платона архетип вырастает из «идеи», своего рода «матрицы»^{*} материального мира.

Первообразы форм
и цветов
распространились
в истории
человечества

Наполнение понятия *архе* сущностными значениями было специально рассмотрено А. А. Столяровым [1, с. 184–185]. Если обратиться к истории, то можно узреть, что визуальные архетипы форм, цветов, величин и др., распространялись в культуре человечества не только во всех цивилизациях, но и вполне постижимым образом во всех, подчас малых по численности, родовых культурах. Визуальные архетипы (как и прочие архетипы) сохраняются в веках.

В число эмблем и символов народов мира в процессе истории вошли архетипы форм и цветов [2]. Эти архетипы в числе многих эмблем и символов неизменно были представлены в разных культурах. Так, по указу Петра Великого в 1705 г. в Голландии, в России и Германии издавалась книга об эмблемах и символах, без которых сегодня трудно представить художественный мир барокко, рококо и классицизма. Этот труд по сей день служит по сути ключом и словарем к языку русской и западно-европейских культур и предназна-

^{*} *Матрица* (лат. *matricis*) – матка, источник, начало.

чен не только для историков, искусствоведов, филологов, но и для тех, кто заинтересован в понимании сущности истории развития психики и самосознания человека. Эта книга, помимо прочего, по существу раскрывает *многозначность значений и смыслов архетипов форм и цветов*: в ней присутствуют многочисленные примеры приписывания одним и тем же кодам визуальных форм и цветов множества различных (или частично совпадающих) значений.

Первообразу
свойственна
полисемантичность,
которая возникает в
истории культуры

Полисемантичность, стоящая за одним и тем же визуальным архетипом (кодом), – типичная связь визуального образа и слова с его разнообразными значениями и смыслами. По существу полисемантичность слов, знаков и образов просматривается на протяжении тысячелетий развития человеческой культуры в пределах речи, отдельных слов-понятий, знаков и визуально значимых образов.

В конце XX столетия А. Г. Устинов писал о семиотике цвета, что «несмотря на полисемантичность цвета-знака, все возможные значения его группируются вокруг определенного архетипического семантического ядра или, по крайней мере, зависят от этого ядра» [3, с. 35]. По существу А. Г. Устинов указал в контексте своего исследования на *две значимые для науки идеи*: во-первых, на полисемантичность цвета как всякого другого знака; во-вторых, на архетипическое семантическое ядро, характеризующее собой смысл, стоящий за значением слова. В иных категориях о полисемантичности форм и цвета многократно писали мыслители и исследователи символов, выстраивающих конкретную культуру или общечеловеческие тенденции наполнения значениями и смыслами, которые возникают в определенные исторические моменты архетипов.

Лингвистические
и сущностные корни
понятия archētypos

Что касается понятия «архетип», то не мудрствуя лукаво следует помнить, что эллинские философы пользовались этим понятием для обсуждения природы не только огня, воды, воздуха и земли, но Вселенной в целом. Так, Платон неоднократно обращался к проблеме архетипов (первообразов), анализировал основополагающие первообразы. Он обособлял вначале два вида различий (позже выделил и третий). Он писал: «Прежде достаточно было говорить о двух вещах: во-первых, об основополагающем первообразе, который обладает мыслимым и тождественным бытием, а во-вторых, о подражании этому первообразу, которое имеет рождение и зримо» [4, с. 451]. В этом единственном систематическом очерке космогонии Платон конструировал

понятие порождающей модели: он выделил понятие архетип (первообраз) всего сущего и его порождающая, или созидательная сила (демиург) [5, с. 5].

Платон писал, что «демиург любой вещи взирает на неизменно сущее и берет его в качестве первообраза при создании идеи и свойств данной вещи...» [4, с. 432]. Он указывал на то, что «первообраз есть то, что пребывает целую вечность» [4, с. 433, 440].

Следует указать на то, что понятия «первообраз», «образец», «прообраз», «подобное», «уподобляемое», «область зримого и область умопостигаемого» и др., сопряжены друг с другом через объединяющий их смысл – «архетип».

Обсуждая формы и цвета как качества предметов, Платон не раз подходил к соединению значений и смыслов значимых для понимания сущности восприятия предметного мира понятий.

Мы должны указать на историческую амнезию в отношении понятия «архетип», широко использовавшегося философами Древней Греции. Нередко, когда произносится слово «архетип», квазиобразованная часть современного человечества тут же адресует себя и своего читателя к значениям и смыслам понятия «впервые» введенного швейцарским психоаналитиком К. Г. Юнгом [6]. Действительно: «У Юнга понятие архетип означало первичные схемы образов, воспроизводимые бессознательно и априорно формирующие активность воображения, а потому выявляющиеся в мифах и верованиях, в произведениях литературы и искусства, в снах и бредовых фантазиях» [7, с. 110]. С. С. Аверинцев писал о том, что «в позднейшей литературе термин "архетипы" применяется просто для обозначения наиболее общих, фундаментальных и общечеловеческих мифологических мотивов, изначальных схем представлений, лежащих в основе любых художественных, и в том числе мифологических структур... уже без обязательной связи с юнгианством как таковым» [7, с. 111].

Здесь следует перевести временную стрелку назад – в V в. до н. э., во времена Платона и его предшественников. Именно в отношении того времени приличествует размышлять о многих вариациях архетипов, которые были дарованы человечеству и которые вошли в сферы Великого идеополя общественного самосознания.

Говоря о первообразах, Платон усматривал в них «вечную тождественность» [4, с. 439]. Согласно Платону, «основополагающий первообраз» обладает «мыс-

Историческая
амнезия
в отношении
понятия «архетип»

Платону –
платоново

лимым и тождественным бытием» [4 с. 451], при этом первообраз зрим.

Когда мы вслед за Платоном и Аристотелем обращаемся к формам и цветам предметов, то видим эти качества как составную часть существования природных и рукотворных предметов. Философы в своем стремлении понять суть архетипов качеств предметов начинали с *идеи* форм и цветов, затем обсуждали *сущность самих визуальных образов* и особые условия их восприятия и осмысления, наконец обсуждали *значения и смыслы слов-понятий*, которыми обозначались идеи и визуальные архетипы.

Я уделила специальное внимание многим понятиям, вводимым в контекст этой значимой проблемы в трудах Платона и Аристотеля [8, с. 119–135]. *Главный акцент в контексте обсуждения делался на образы* (как первообразы) *и семантику* как смысловую сторону языка слов.

Уподобление
первообраза образцу:
подражание
вечносущему

В «Тимее», повествуя о создании мира творцом-демиургом, Платон выразил понимание сущности первообраза и уподобления первообраза образцу [4, с. 434]. Он понимал вечность как совокупность идеальных первообразов вещей-эйдосов, названных им *вечным живым существом*.

Платон писал о том, что природа приемлет все тела и формы вещи: «Природа эта по сути своей такова, что принимает любые оттиски, находясь в движении и меняя формы под действием того, что в нее входит, и потому кажется, будто она в разное время бывает разной; а входящие в нее и выходящие из нее вещи – это подражания вечносущему, отпечатки по его образцам...» [4, с. 453] (курсив мой – В. М.). Вечносущее, – архетипические образы, – безусловно становятся неотделимы от истории человеческой культуры.

Д. С. Мережковский* ввел в науку идею о том, что многие литературные персонажи – «вечные образы», спутники человечества, неотделимы от «человеческого духа» [9]. Речь шла о традиционных образах литературных персонажей, многократно воплощенных в словесности разных эпох и разных культур, которые в процессе времени стали типичными «знаками культур» (Прометей, Федра, Дон Жуан, Гамлет, Дон Кихот, Фауст и др.). Несколько позже К. Г. Юнг приступил к проработке своих мифологических архетипов [10]. Н. В. Серов,

* Мережковский Д. С. (1865–1941) – русский писатель, литературный критик, религиозный мыслитель. В 1920 году эмигрировал в Европу.

Расширение представлений о границах архетипов

будучи зачарован идеей человеческих первообразов, представил семантику цвета, соотнеся ее с конечным числом архетипов, на которые указал К. Г. Юнг*.

Российский культуролог Е. М. Мелетинский несколько позже расширил представление о границах мифологического архетипа: категорию историчности он соединил с понятиями «вечные образы», «вечные начала» и «вечные прототипы» [11; 12, с. 261]. Он обогатил понятие «вечные» поэтикой повторяемости [11; 12, с. 295].

Я хочу указать на тот факт, что православие даровало человечеству свои особенные *вечные образы*, которые стали архетипами многих человеческих качеств (Каин, Иуда, Фома, Хам и многие другие).

Таким образом, мы можем наблюдать в истории человеческой мысли тенденции к поиску истоков (архетипов) во многих сферах развития психических функций и типологии личностных качеств.

Возвращаясь к проблеме развития восприятия как высшей психической функции, рассмотрим особенно-сти освоения идей о первообразах и об их переходах в самосознании мыслителей.

О возможности перехода одного первообраза в другой

Платон писал о возможности перехода одного первообраза в другой, одной фигуры в другую: «Положим, некто, отлив из золота всевозможные фигуры, без конца бросает их в переливку, превращая каждую во все остальные; если указать на одну из фигур и спросить, что же это такое, то будет весьма осмотрительнее и ближе к истине, если он ответит "золото" и не станет говорить о треугольнике и прочих рождающихся фигурах как о чем-то сущем, ибо то мгновение***, когда их именуют, они уже готовы перейти во что-то иное...» [4, с. 453]. Платон провидчески готовил наше восприятие к возможным переменам форм и к готовности принять эти естественные для природы метаморфозы.

Идеи формотворчества

Идеи Платона о формообразовании как о чем-то сущем и о мгновениях превращения конкретной формы во что-то иное безусловно вошли в сферы Великого идеополя общественного самосознания. Возможно, эти идеи повлияли на художественные образы, создаваемые конструктивистом Александром Родченко. Будучи членом Левого фронта искусств (ЛЕФ), возникшего в Москве в начале 1923 г. Под руководством В. В. Маяковского,

* См.: Серов Н. В. Цвет культуры: психология, культурология, физиология. – СПб., 2004. – С. 47–50.

** Треугольник по античной традиции – одно из формообразующих тел.



Рис. 1. А. М. Родченко.
Беспредметная
композиция №88 (66).
«Плотность и вес»

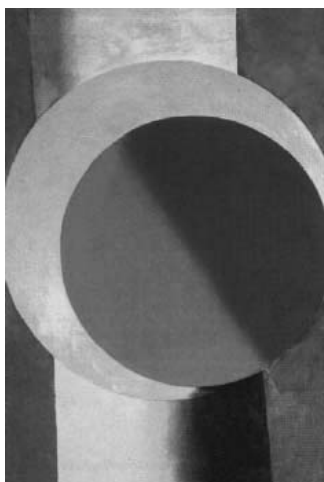


Рис. 2. А. М. Родченко.
Беспредметная композиция
№ 65. Из серии «Концентра-
ция цвета и форм»

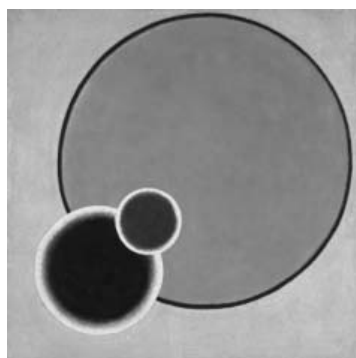


Рис. 3. А. М. Родченко.
Беспредметная композиция
(на желтом) № 113.
Концентрация цвета

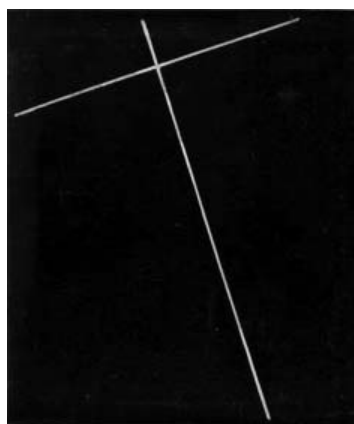


Рис. 4. А. М. Родченко. Линия.
№ 128

А. Родченко вместе с художниками В. Степановой и Л. Поповой обратились к идее формотворчества.

А. Родченко искал пути перехода одних форм в другие. Его работы назывались: «Черное на черном», «Конструкция: Круг в круге», «Плотность и вес», «Беспредметные композиции», «Линеизм», «Антивещи» и т.п. (1917–1919). А. Родченко пристально изучал связь формы и цвета. Он полагал, что без локального цвета нет определенной формы. Экспериментируя, он создал три холста: «Красный», «Синий», «Желтый» в квадратах*.

* См.: работы А. Родченко.

Формы и цвета
как феномены
взаимодействующих
качеств

Начало XX века знаменовало собой поиски взаимодействия формы, цвета и фона. А. Родченко был не единственным исследователем основополагающих форм и цветов в их взаимодействии.

В ту же пору в том же СССР многие художники страстно изучали формы и цвета как феномены взаимодействующих друг с другом качеств, как безусловные архетипы формообразующих и цветонесущих тел.

В свою очередь В. Кандинский исследовал «элементарную жизнь» форм заполненных локальным цветом и их жизнь в зависимости от простейшей среды (черного и белого фона). Художник о черном и белом писал, что они представляют собой «две великие возможности молчания: смерти и рождения» [13, с. 134]. [См.: В. Кандинский. Таблица Элементарная жизнь простой краски в ее зависимости от простейшей среды].

Таблица



Рис. 5. В. В. Кандинский. Элементарная жизнь простой краски в ее зависимости от простейшей среды (на черном и белом фоне).

Анализируя язык красок, В. Кандинский писал: «Красочные тона, подобно музыкальным, гораздо более тонкой природы, рождают гораздо более тонкие вибрации души, которым обозначения нет на нашем языке <...>. А потому слова были и будут только намеки, достаточно внешние обозначения красок. На этой невозможности существенное краски заменить словом или каким бы то ни было другим средством и покоится возможность фундаментального искусства. Здесь и следует искать среди богатств и разнообразных комбинаций именно ту, которая живет на только установленном обстоятельстве. И именно тот же внутренний звук может быть в каждый миг достигнут различными искусствами...» [13, с. 135].

У В. Кандинского постепенно возрастал интерес к теории форм. Он писал: «Эта неизбежная связь между кра-

Возрастание
интереса к теории
форм



Рис. 6. В.В. Кандинский «В синем», 1925. Холст, масло. Дюсельдорф (Германия)



Рис. 7. В.В. Кандинский «Доминирующая кривая», 1936. Холст, масло. Нью-Йорк (США)

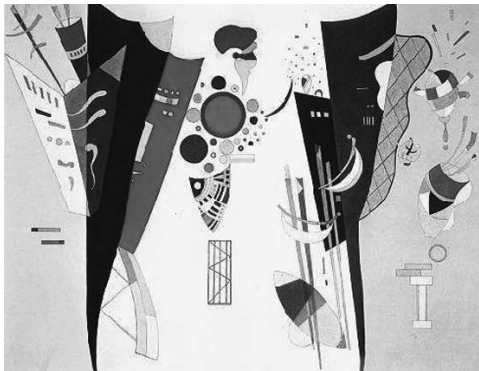


Рис. 8. В.В. Кандинский «Двойной аккорд», 1942. Холст, масло. Париж (Франция)

ской и формой приводит к наблюдениям над воздействиями, которые форма причиняет краске» [13, с. 113]. В. Кандинский писал о глубоком сродстве искусств вообще и музыки и живописи. Он полагал: «В этом бросающемся в глаза родстве, вероятно, выросла идея Гете, что живопись должна выработать свой контрапункт» [13, с. 112]*.

Художник нового времени пытался увидеть влияние символизма в целом, увидеть за материальной оболочкой мира его духовное содержание.

В. Кандинский в результате долгих поисков пришел к абстрактному искусству. В 1921 году он покинул Россию и стал осваивать «язык универсума», где точки, линии, фигуры и цвет объединяются в символические значения. Его картины – скопление разнообразных геометрических форм, «царапающих пространство углами меняющих окраску в напряженных сочетаниях друг с другом». В картине «В синем» художник разнообразные геометрические формы уравновесил рельефной сияющей красной сферой.

В. Кандинский писал: «Гармония цвета и формы должна базироваться только на принципе тесного контакта с душой человека» [14, с. 324]. В картине «Доминирующая кривая» полотно проникнуто мощной стихийной энергией. Художник пытался столкнуть формы, чтобы породить из хаоса новую форму, а из

казалось бы случайных сочетаний – цветовую гармонию.

В картине «Двойной аккорд» художник соединил форму, цвет и музыку. В. Кандинский писал: «Цвет это клавиши; глаз – молоточек; художник есть рука, которая посредством той или иной клавиши, целесообразно приво-

* Контрапункт (нем. kontrapunkt) – то же, что полифония.

дит в вибрацию человеческую душу» [14, с. 325]. Это высказывание отражает видение связи между звуком и цветом. Художник имел определенную предвзятость: он понимал цвет как музыку. Однако, если обратиться к истории искусства, то В. Кандинский был не единственным из числа тех, кто соединял цвет и музыку (вспомним А. Н. Скрябина, В. Хлебникова, А. Рембо, М. К. Чюрлениса и др.).

Весьма большое значение имело то, что художники вновь и вновь обращались к ученым и философам, которые изучали цвета в их феноменологической сущности.

Художники изучали теории и цветовые круги И. Ньютона, И. В. Гете, М. В. Ломоносова и др. ученых.

Круги цветов

И. Ньютон создал цветовой круг из семи цветов радуги. В свою очередь И. В. Гете построил свой круг из шести цветов*. В этом круге имеются три «основных» цвета: «Желтый, синий и красный противопоставлены друг другу как триада, также и промежуточные цвета, смешанные или выведенные. Эта схема имеет то преимущество, что все проведенные отрезки круга сразу показывают физиологически требуемые цвета» [15, с. 309]. Весь круг делится пополам: на «активную» сторону, содержащую красный, оранжевый и желтый, или «теплые» тона живописцев, и на «пассивную» сторону, содержащую три других цвета, «холодные» цвета художников – фиолетовый, синий и зеленый**. И. В. Гете рассматривал не только *цветные образы*, но и *чувственно-нравственное действие цветов*.

О влиянии цвета
на душевное
настроение

И. В. Гете писал о том, что цвет занимает весьма высокое место, он оказывает действия на *чувство зрения* и *душевное настроение*. «Действие это – согласно мнению И. В. Гете, – взятое в отдельности, специфично, в сочетании – частично гармонично, частично характерно, часто также негармонично, но «всегда определенно и значительно, примыкая непосредственно к области нравственного. Поэтому, взятый как элемент искусства, цвет может быть использован для содействия высшим эстетическим целям» [15, с. 311]. Далее И. В. Гете ука-

* И. В. Гете был глубоко образованным в естественных науках человеком, неутомимым исследователем с исключительно самобытным складом мышления. И. В. Гете тщательно изучал опыты и выводы И. Ньютона, вступал с ним в дискуссии, постоянно сомневался в своих выводах, проверял и перепроверял полученные результаты [см. «Исповедь» автора: *Geme И. В.* Избранные сочинения по естествознанию. – М., 1957. – С. 343–358].

** Учение И. В. Гете о трех «основных» цветах совпадает в общем с аналогичным учением М. В. Ломоносова, изложенным в его «Слове о происхождении цвета» (1757). Очевидно И. В. Гете не знал этой работы М. В. Ломоносова и самостоятельно пришел к аналогичным представлениям. См.: Приложения // Гете И. В. Избранные сочинения по естествознанию. – М., 1957. – С. 526–527.

зывал: «Краски в общем вызывают в людях большую радость. Глаз нуждается в них так же, как он нуждается в свете» [15, с. 311].

И. В. Гете, анализируя действие цветов, писал, что «отдельные цвета вызывают особые душевные настроения». Он делил цвета на положительно и отрицательно воздействующие на человека: «Цвета положительной стороны суть желтый, красно-желтый (оранжевый), желто-красный (сурик, киноварь). Они вызывают бодрое, живое, деятельное настроение» [15, с. 312]. Значение имеет чистота и ясность цвета. «Цвета отрицательной стороны – это синий, красно-синий и сине-красный. Они вызывают беспокойное, мягкое и тоскливое настроение» [15, с. 315].

Стремление
к всеобщности

Весьма значимо замечание И. В. Гете: «Один отдельный цвет возбуждает в глазу посредством специфического ощущения стремление к всеобщности» [15, с. 320]. При этом глаз ищет рядом с цветным пространством бесцветное, чтобы вызвать на нем требуемый цвет.

И. В. Гете пришел к выводу: «Вообще природа не дает нам ни одного всеобъемлющего феномена, где бы эта цветовая цельность была бы вполне налицо» [15, с. 322]. Далее ученый рассматривал отношение сочетаний к светлому и темному. Он констатировал: «Активная сторона при сочетании с черным выигрывает в силе; пассивная – теряет. Активная при сочетании с белым и светлым теряет в силе; пассивная в этом сочетании выигрывает в веселости» [15, с. 326]. Разве мог не учесть эти наблюдения, эти суждения, В. Кандинский, который, имея собственный опыт, не мог проигнорировать замечательные выводы ученого и художника? Возможно, В. Кандинский свой эмпирический опыт и результаты своих научных открытий воссоединил с откровениями И. В. Гете.

Чувственное
и нравственное
воздействие цветов

Далее весьма значимо то обстоятельство, что И. В. Гете находил, что чувственное и нравственное воздействие цветов (отдельных и в сочетании) вытекает и их эстетическое воздействие для художника [15, с. 329]. При этом он указывал на явный страх и даже решительное отвращение художников «ко всякому теоретическому рассмотрению красок и всему сюда относящемуся, что, однако, не шло им в ущерб. Ибо до сих пор так называемое теоретическое было беспочвенно, не устойчиво и с намеками на эмпирию. Мы желаем, чтобы наши старания несколько уменьшили этот страх и побудили бы художника выставленные основные положения проверить на практике и претворить в жизнь.

Ибо без обозрения целого конечная цель не будет достигнута. Пусть художник проникнется всем тем, что мы до сих пор излагали. Только благодаря согласованности света и тени, перспективе, верному и характерному размещению красок может картина, с той стороны, с которой мы ее в настоящее время рассматриваем, оказаться совершенной» [15, с. 339–340].

Художник должен
вызывать
содержание и форму
из глубин
собственного
существа

В своем заключении очерка учения о цвете И. В. Гете писал: «Если рассматривать искусство в более высоком смысле, то хотелось бы пожелать, чтобы только мастера занимались им, чтобы ученики проверялись самым строгим образом, чтобы любители чувствовали себя счастливыми на почтительном расстоянии. Ибо произведение искусства должно твориться гением, художник должен вызывать содержание и форму из глубин своего собственного существа, владея материалом, и внешними влияниями пользоваться только для своего усовершенствования» [15, с. 341].

Указывая на нежелание, страх и отвращение художников ко всякому теоретическому рассмотрению форм и цветов, И. В. Гете глубоко заблуждался. Как случилось, что он игнорировал великих художников, которые исследовали искусство как культурный феномен?

Многие художники
исследовали
искусство как
культурный
феномен

В истории изобразительной культуры мы можем найти множество примеров глубоких изысканий художников о сущностных особенностях форм и цветов.

Так, известно, что Леонардо да Винчи изучал законы не только изображения лица, фигур, пейзажей и др., но и законы изображения света и тени, цвета и форм. Как и другие художники, он называл так называемые простые цвета: первый из них белый, второй – желтый, третий – зеленый, четвертый – синий, пятый – красный, шестой – черный [16, с. 55–317, 163]. Он писал о смешивании красок, о рефлексах цветов друг на друга, о феноменах черного и белого и хроматических цветах.

Идентификация
цвета с конкретным
его носителем

Далее Леонардо да Винчи относил цвета в их сущностном выражении к конкретной материи: «Белое прием мы за свет, без которого нельзя видеть ни одного цвета: желтое – за землю, зеленое – за воду, синее – за воздух, красное – за огонь, черное – за мрак, который находится над элементом огня, так как там нет ни материи, ни плотности, где лучи солнца могли бы задерживаться и в соответствии с этим освещать <...>».

Простыми красками я называю те, которые не составлены и не могут быть составлены путем смешивания других красок.

Черное и белое хотя и не причисляются к цветам – так как одно есть мрак, а другое свет, то есть одно есть

лишнее, а другое порождение, – все же я не хочу на этом основании оставить их в стороне, так как в живописи они являются главными, ибо живопись состоит из теней и светов, то есть из светлого и темного.

За черным и белым следует синее и желтое, потом зеленое и леонино, то есть тането, или, как говорят, охра; потом морелло и красное. Всего их – восемь красок, и больше не существует в природе» [16, с. 163, 166]. Далее художник обсуждал результаты смешивания красок и соединения их с противоположными цветами – в этом случае они лучше распознаются. Он обращал специальное внимание на влияние на цвета предметов их окружения.

В последующие времена было достаточно художников-теоретиков искусства, которые истово изучали цвета и формы как архетипы качеств предметов.

Изучая историю изобразительного искусства, я с удивлением открыла для себя бесконечную преемственность глубинного интереса художников к этим многозначным по сути, но таким, казалось бы, легко схватываемым из глубин истории архетипам.

Художниками и теоретиками искусства были В. Кандинский и К. Малевич. Я обратилась к этим персоналиям не потому, что они мои любимые художники, но потому, что они изучали цвета и формы в процессе своих многотрудных теоретических поисков потому, что они пытались проникнуть в суть тех феноменов, которые несли в себе нераскрытые тайны.

В 1911 году в Мюнхене вышла книга В. Кандинского «О духовном в искусстве». Эта работа довольно быстро стала настольной книгой для многих художников разных стран.

В. Кандинский анализировал действия краски на восприятие. Он указывал на два результата от наблюдения краски. Во-первых, чисто физическое воздействие, когда сам глаз заморожен красотой и другими качествами краски, – глядящий испытывает чувство удовлетворения. Физические чувства весьма коротки. При этом, «глаз притягивается и больше и сильнее более светлыми, более теплыми» [17, с. 108–109]. Во-вторых, психическое воздействие краски: «Тут появляется на свет психическая сила краски, рождающая вибрацию души» [17, с. 110].

В главе «Язык красок»^{*} художник писал *о глубоком сродстве искусств вообще и музыки и живописи в частности*

^{*} В немецком издании эта глава была названа В. Кандинским «Язык форм и красок» (и в русской версии 1914 года), так как в этот период возрос интерес художника к теории формы.

Художники истово изучали формы и цвета как архетипы качеств предметов

«О духовном в искусстве»

«Язык красок»

[17, с. 112]. Здесь В. Кандинский вспоминал идею И. В. Гете о том, что живопись должна выработать свой *генералбас* (контрапункт). Это одно из основополагающих понятий теории В. Кандинского.

Здесь уместно обратиться к идеям В. В. Медушевского, который скрупулезно исследовал интонирование, парадоксальность звуковой формы музыки, осиянный смыслом, красотой, гармонией и радостью духовной жизни [18, с. 3]. Он писал о чуде человеческой природы: «Его (человека – В. М.) мышление направляется, как известно, единством двух стратегий, познания – структурно-аналитической и нечленимо-целостной. Острой мыслью проникается слиянное, отделяется, например, цвет от формы предмета, высота звука от тембра или громкости; восприятие сосредоточивается на немногих, зато четко осознаваемых элементах и связях» [18, с. 3]. В. В. Медушевский с удивлением открыл в психике человека гармонию «слиянности-разделенности» [18, с. 4].

Откровения В. В. Медушевского относительно интонирования в музыке совпадают с пониманием интонирования в изобразительном искусстве.

Я полагаю, что в визуальном восприятии интонирование в истории человечества развивалось по повсеместно единому типу: в народном искусстве орнаментальные украшения посуды, одежды, жилищ и пр.; в живописи и графике интонирование развивалось начиная от орнаментов, выстраиваемых архетипами форм, их величин и цветов, до сложных композиционных построений, в которых интонирование проявлялось в легко узнаваемых акцентах.

По аналогии с акцентами на феномены визуального интонирования в истории человечества можно усмотреть развитие интонирования в звучащих образах речи, музыки, пения в трудовой деятельности и обрядовых песнопениях. *Интонирование входит составной частью во все высшие психические функции*: в восприятия и в другие функции. Интонирование вошло в сферу Великого идеополя общечеловеческого самосознания как механизм, акцентирующий идеи творца и фиксирующий внимание и эмоции созерцающего, слушающего и внимающего* послы созданных творений.

На дистантных органах чувств человека в его истории формировались и продолжают формироваться собственно человеческие высшие психические функции.

* *Внимать, внимаю, внемлю* – прислушиваться, жадно поглощать слухом (В. Даль).

Значение
интонирования
в искусствах
и высших
психических
функциях

Провидение
интонирования

Знаменательно, что художник писал о глубоком средстве музыки и живописи, а музыкант о цвете и форме предмета, о высоте звука и тембре.

Знаменательно также, что художник и теоретик В. Кандинский подходил к провидению интонирования в мире арабесок [19, с. 14] – в сложном орнаменте, состоящем из геометрических фигур и их цветовых наполнений. Арабески – это и мелодический рисунок, проявляющий себя в интонационной форме изобразительного произведения. Здесь нельзя не согласиться с В. Медушевским в том, что интонационная форма лежит в основе всякого искусства.

Интонарование,
существующее
в ритме рисунка

Интонационная форма в ритме рисунка – открытие, открытое в стародавние времена еще в родовых культурах повсеместно на разных континентах; эта форма интонирования вошла составной частью в искусства разных художественных направлений и отдельных художников. Интонирование вообще обладает поэтикой повторяемости и акцентами (аккордами) посредством усиления отдельных компонентов изображения.

Разве картина В. Кандинского «Двойной аккорд» не является выразительным примером интонационной ее сущности?

Разве изолированное изображение, одинокая форма как представление предмета или как чисто абстрактное отграничение объема, о которых писал В. Кандинский, – не являются выразительным примером интонированной их сущности?

Разве «неизбежная связь» между цветом и формой не «приводит к наблюдениям над воздействиями, которые форма причиняет краске» [13, с. 113]?

Разве неограниченная свобода начертания линий не является выразительным примером их потенциала к интонированию?

Многозначность
воплощений линии

В. Кандинский писал: «И линия гнется, преломляется, стремится и меняется в самых неожиданных направлениях, всякий инструмент бессилен за нею угодиться. Наступает момент высшей возможности поистине бесконечного числа средств выражения, и мельчайший изгиб художественного чувства послушно отражается в малейшем изгибе линии» [19, с. 14].

Прорыв в свободное самовыражение – *прорыв в чистое искусство*: «Открылась дверь из ряда замкнутых пространств в пространство неограниченное – в мир чистой графики, чистого искусства» [19, с. 15]. Художник стремился в своих теоретических поисках обсуж-

Потенциал
возможностей линии

дать вопрос «неизмеримой важности – о линейной композиции» [19, с. 15].

В. Кандинский писал о потенциале возможностей линии: «Теоретик стремится разнести группы схожих между собой хотя бы отдаленно линий по рубрикам и найти этим группам хотя бы намекающее на их сущность определение, и возникает классификация линий по характеру их воздействия на зрителя. Потому что могут быть и существуют линии веселые, мрачные, серьезные, трагические, шаловливые, упрямые, слабые и сильные и т.д., и т.д. Подобно тому, как обозначается в линии музыкальная по своему характеру, как *allegro*, *grave*, *serioso*, *scherzando*» [19, с. 15].

И далее В. Кандинский уточнил: «Но эти попытки теоретика оправдываются линией только до известного предела: обозначения эти грубы и не могут исчерпать всей глубины, тонкости и определенной неопределенности форм свободной линии, и если даже и принять классификацию теоретика и обозначить какую-нибудь линию серьезной, то, подчиняясь этому определению в общем своем характере, эта линия насмеется над ним шаловливостью отдельных своих частей. Трагическое явит черты веселости, линия слабая в том или ином изгибе откроет упрямое стремление, линия тонкая утолстится неожиданно, чтобы снова сжаться в тонкий волосок. А что скажет классификатор, глядя на линию безразличную, которая сильна своею невыразительностью^{**}. Чуткий зритель знает, что невыразительность может быть выразительнее выразительности» [19, с. 15].

Художники ждут
своего зрителя

Художники всегда ждут своего зрителя, того, кто откроет в себе способность с трепетом следить за открывениями творцов, – художников первооткрывателей, с тем, чтобы *научиться видеть*, чтобы распознать глубинный замысел творца.

Восприятие человека в его истории развивается, во-первых, *внутри сложившейся культуры*, начиная от влияний семьи, в которой начинается сенсорное развитие младенца, и заканчивая глубинным потенциалом созданных в мировой изобразительной культуре графических и живописных образов, а также произведений скульптуры, архитектуры, природных естественных ландшафтов и ландшафтов парковых зон. В сферу сложившейся культуры входит также бесконечное множе-

* Леонардо да Винчи ввел в свою графику так называемую валерную линию, которую в дальнейшем сознательно использовали другие художники.

ство художественных предметов, включаемых в интерьеры дворцов и обычных жилищ человека. Особое место в сфере сложившейся культуры занимают образно-знаковые реалии, входящие в Великое идеополе общественно-го самосознания [20, с. 13, 35, 40, 174, 968–969] и представляющие собой ориентиры для каждого нового поколения в качестве истоков и условий развития восприятия до уровня современного ему потенциала.

Великое идеополе
несет в себе
коллективные
представления

Именно Великое идеополе общественного самосознания несет в себе коллективные представления и психические действия, которые *навязывают себя** каждому представителю нового поколения.

Несомненная
социальная
реальность

Здесь следует отдать должное как мыслителю и исследователю (философу, этнографу и психологу) Л. Леви-Брюлю, который первым рассматривал язык как «несомненную социальную реальность, базирующуюся на совокупности коллективных представлений. Язык навязывает себя» каждой личности, он предшествует ей и переживает ее [21, с. 9]. Безусловно сегодня, когда Л. Леви-Брюль сформулировал главный принцип понимания социальной реальности базирующийся на принципах совокупности коллективных представлений, когда Л. С. Выготский предъявил научному сообществу свою историю развития высших психических функций [22], когда исследующие ученые предложили развивать идеи значения развивающейся в истории социальной реальности, и в том числе развивающегося Великого идеополя общественного самосознания, безусловно сегодня мыслительно обработана и утверждена в нашем сознании идея об обусловленности развития психики каждого отдельного человека социальными условиями.

Сущностные
представления
и понятия
о восприятии

Сегодня, исследуя восприятие как высшую психическую функцию, мы можем найти в анналах философской мысли такие сущностные представления и понятия о восприятии как: идеи, постигаемые посредством зрения ума; сферы активности зрения: восприятие, зрение рассудка; созерцание; зрительное уподобление; зримое и умопостигаемое; праобраз и образец; архетипы (коды, эталоны) восприятия; созерцание и сопоставление; область зримого и область умопостигаемого; узревание подлинного бытия и др.

Визуальные
архетипы в процессе
истории могут
наполняться новыми
значениями

Сегодня, исследуя восприятие как высшую психическую функцию, изучая историю искусства и, в част-

* *Навязывать* – обременять кого чем против воли, заставлять принять что (Вл. Даль). В этом же значении это слово употребляется по сей день.

ности, историю изобразительного искусства, мы можем наблюдать как образцы ранних форм изображений, так и образцы современного искусства, совпадающие визуально друг с другом, разнятся по вкладываемым в них значениям и смыслам.

Так, треугольники, квадраты и круги, а также хроматические и ахроматические цвета, бывшие предметом интереса философов, художников и людей других профессий и культурных ориентаций, в далекой древности имели свои особые объяснительные принципы, свои идеи и свои, свойственные тому времени значения и смыслы.

В процессе истории новые поколения сохраняли, смещали, заменяли и создавали новые значения и смыслы известным архетипам, что изменяло их сущностное восприятие. Однако многие визуально воспринимаемые архетипы из века в век оставались в исторической памяти человечества в их первоначальном значении [23].

Исторический,
культурный,
социологический
и психологический
аспекты знаков
и символов

Влияние сложившихся в истории символов на сознание и поведение человека безусловно. М. О'Конелл и Р. Эйри рассматривали знаки и символы с различных точек зрения: исторической, культурной, социологической и психологической. Так, они показали, что архетипы форм (прежде всего треугольник, квадрат и круг) имеют свои особенные символы, которые сложились в истории разных цивилизаций [23, с. 112–113]. Архетипы цветов (хроматических и ахроматических) также были представлены этими исследователями через контекст истории разных культур [23, с. 114–115]. Кроме того, исследователи обсуждали многие визуально значимые изображения и обозначения, которые существуют в самосознании человека и которыми пользовались художники с давних времен и по сей день. Речь идет о точке, линиях, спирали, крестах и др. *Точка* (точки) символизируют центр или источник, из которого жизнь берет начало. Точка символизирует вечность [23, с. 106]. *Линии* могут быть представлены большим многообразием вариаций: прямые, ломанные, зигзаг, спираль, прямые горизонтальные и вертикальные, прямые параллельные и т.п. Все формы бытования линий имеют свои символы и их вариации в разных культурах [23, с. 106–107].

Особое место в истории человечества было отведено кресту, начиная от древнеегипетского и греческого равностороннего до крестов – символов современного православия с их духовными и эзотерическими ассоциациями [23, с. 108–109].

Одна из проблем
формообразования:
изображение
объектив в
визуальных моделях

Совсем в другом ключе о формах и цветах писал Р. Арнхейм, полагая, что «изображение объектов в визуальных моделях является одной из проблем формообразования, с которой постоянно сталкивается большинство художников» [24, с. 93]. Американский эстетик и психолог в сфере искусства возражал против пространственных представлений о том, что фантазия художника должна обязательно деформировать действительность и что в этой деформации заключается сущность искусства. Р. Арнхейм стоял за опыт и традицию классического искусства. Он писал: «Вместо того чтобы искажать действительность, художественная фантазия заново утверждает истину. Она – непосредственный результат стремления воспроизвести как можно точнее реальный опыт.

Визуальное
восприятие
сосуществует
с воображением

Воображение необходимо потому, что сам предмет никогда не предлагает художнику ту форму, в которую он должен быть воплощен. Форма должна создаваться самим человеком, а так как форма, изобретенная кем-либо раньше, не удовлетворяет мироощущению другого художника, то он вынужден изобретать ее сам» [24, с. 145].

В понимании Р. Арнхейма, зрительное восприятие – активный процесс. Он писал: «Любая линия, нарисованная на листе бумаги, любая наипростейшая форма, вылепленная из куска глины, подобны камню, брошенному в пруд. Все это – нарушение покоя, мобилизация пространства. Зрение есть восприятия действия» [24, с. 28].

Восприятие картины
есть восприятие
смотрящим
застывших действий
художника

Я полагаю, что *восприятие картины, отдельных ее элементов (линий и форм) есть восприятие смотрящим застывших действий художника и действия восприятия того, кто взирает на картину, рассматривает и созерцает ее.*

Перцептивные силы
изображений

Р. Арнхейм рассматривал так называемые перцептивные силы, которые существуют в двух видах человеческого опыта: как физическом, так и психологическом. Далее он писал: «Психологически силы притяжения диска существуют в опыте любого человека, который этот диск воспринимает» [24, с. 28]. Этим силам притяжения присущи, – согласно Р. Арнхейму, – направление, интенсивность и точка их приложения. К этим силам могут быть применены законы, открытые учеными для физических сил. Перцептивные действия связаны при этом с сознательным выделением чувственно заданной ситуации. При этом художники размещают изображения с явным чувством ритма и равновесия.

Равновесие
в картине

Далее Р. Арнхейм рассуждал о равновесии на картине. Под равновесием исследователь понимал такое

расположение элементов изображения и их композиционных построений, при котором каждый предмет находится в устойчивом положении: «Такие факторы, как форма, направление, местоположение, в уравновешенной композиции взаимно обуславливают друг друга» [24, с. 34]. С точки зрения Р. Арнхейма, изображения на рис. 1 (они взяты из теста Мейтленда Грейвза) существуют как уравновешенные (1а) и неуравновешенные, колеблющиеся (1б). Левое изображение является уравновешенным: «В сочетании его квадратов и прямоугольников различных размеров и пропорций чувствуется настоящая жизнь, но они держатся таким образом, что каждый элемент находится на своем месте: ничего нельзя изменить или добавить» [24, с. 35]. Психолог предлагал сравнить четко очерченную, устойчивую вертикальную линию на рис. 9а с ее «жалко колеблющимся двойником» на рис. 9б. Пропорции на рис. 1в основаны на небольших различиях, которые заставляют глаз колебаться в нерешительности (то ли перед ним равноценные пропорции, то ли неравноценные).

Нечто более сложное, но менее раздражительное в отношении неопределенности показано на рис. 2а. Отношения между линиями не создают ни четкого прямоугольника, ни четкой изогнутости. По длине все четыре линии почти не отличаются. Р. Арнхейм дал двоичные интерпретации этому рисунку, согласившись при этом с тем, что эти интерпретации малоубедительны. В них отсутствует успокаивающая ясность рис. 10в [24, с. 35].

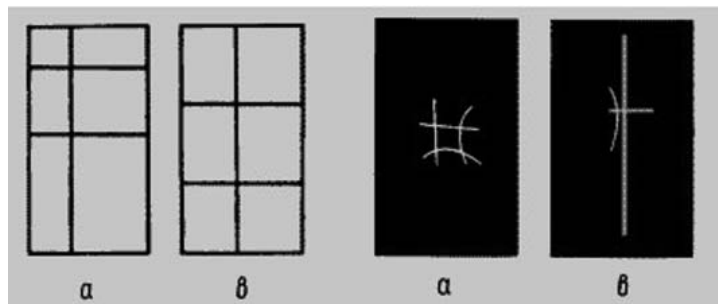


Рис. 9 (1).

Рис. 10 (2).

Предлагаемые для рассмотрения рис. 9 и 10 и их интерпретации, сделанные Р. Арнхеймом, дают нам возможность наблюдать особенности: действий восприятия (сенсорных действий), зрения рассудка, зрительного уподобления, ориентировку восприятия на визуальные архетипы, созерцания и сопоставления, ориентировочные действия восприятия на подобное и

Психосемантический подход к искусству

уподобляемое. Мы можем воочию убеждаться в том, что восприятие предлагаемых рисунков и рефлексии на это восприятие обнаруживает потенциал высших психических функций.

Здесь следует отдать должное психологическому подходу к изучению искусства, который осуществил В. Ф. Петренко.

Психолог вполне обоснованно обсуждал исторически обусловленные варианты образов искусства [25, с. 58–80]. Он ввел понятие «художественный конструкт» как образующий смысл произведения искусства. Для меня значима та позиция В. Ф. Петренко, которую он выразил ясной мыслью: «Искусство творит миры и создает новые реальности, но вход в эти миры доступен посвященному, знающему правила игры и способному понять замысел творца» [25, с. 66]. Это, казалось бы общее место, в понимании как изобразительного искусства, так и всех других искусств. В то же время я упорно повторяю то, что *человек может обладать высоким уровнем развития высшими психическими функциями, тонкой рефлексией на воспринимаемые художественные творения и на самого себя как на предмет самопознания и конструирования себя самого.*

Усилия Казимира Малевича в направлении овладения архетипами форм и цветов

Обращаясь к идеям Казимира Малевича, следует указать на его усилия в направлении овладения архетипами* форм и цветов и его стремление к выведению их на новый уровень восприятия этих архетипов через новые значения и смыслы, предлагаемые художником посредством идей, «постигаемых посредством зрения ума». Сильнейшее впечатление на современников и художников произвел «Черный квадрат», который стал одновременно визуальным манифестом нового направления (супрематизма) и предметом неприятия, возмущения и критики. В нем все краски, формы и структуры К. Малевич «свел в нуль». Идея свести все предметные формы к нулю и «шагнуть за нуль» – в беспредметность была выражена в манифесте 1923 года «Супрематическое зеркало» [26, с. 106].

Феномены культурного сгущения

Не буду здесь подробно анализировать так называемые феномены культурного сгущения – я достаточно подробно рассматривала интеллектуальные и изобразительные ориентировки К. Малевича в анналах искусства [27, с. 8–26]. Черный квадрат – абсо-

* Следует отметить, что К. Малевич, как и все остальные художники, не использовал самого понятия «архетип».

лютная первооснова формы и цвета, открытая тысячелетия тому назад.

Здесь следует специально указать на те значения и смыслы, которые К. Малевич придавал своему черному квадрату. «Черный квадрат» стал доминировать над всеми его работами. В результате разворачивания сознания к НИЧТО, К. Малевич восклицал: «О сознание! Какая хорошая вещь, что только нельзя с ним сделать» [26, с. 105]. Не могу не повторить: «Действительно: О сознание! Как управляют тобой новые и новые знаки и идеи, в них вложенные новатором и изобретателем *новых значений и смыслов*, вкладываемых в уже давно известные визуальные образы или в трансформированные идеи» [27, с. 14].

Современному думающему человеку может достать рефлексии, чтобы понять происходящие с нами метаморфозы сознания

Я полагаю, что современному образованному и думающему человеку может достать рефлексии на других, а также на самого себя*, чтобы увидеть и понять происходящие с нами, человеками, постоянные метаморфозы сознания. Во всей истории человечества происходили «прозрения сознания», когда открывались (или изобретались) новые значения и смыслы известных слов и понятий, известных архетипов форм, цветов и других образов, созданных нашим человеческим сознанием. Пока будет существовать человечество, люди будут продолжать развивать все внешние реалии своего бытия (предметного, рукотворного мира; образно-знаковых систем; социально-нормативного пространства; природы), как и реальность внутреннего пространства собственной личности [20]. При этом некоторые открытые или изобретенные значения и смыслы будут приниматься с воодушевлением, другие – с трудом будут проникать в сферу образно-знаковых реалий... Но нам не дано предрекать как долго новые образы, новые слова с их значениями и смыслами будут находиться в сфере самосознания.

Черный квадрат К. Малевича визуально архетипичен

Что касается феномена черного квадрата Каземира Малевича, то он настолько визуально архетипичен в системе архетипов, что диву даешься насколько сильны те значения и смыслы, которые человек может придать тысячелетиями известным образам. «Черный ква-

* Указывая на гоминизацию индивида, Пьер Тейяр де Шарден сформулировал свое понимание значения рефлексии на самого себя: «... рефлексия – это приобретенная сознанием способность сосредоточиться на самом себе и овладеть самим собой как *предметом*, обладающим своей специфической устойчивостью и своим специфическим значением, – способность уже не просто познавать, а познавать самого себя; не просто знать, а знать, что знаешь» [28, с. 110].

Восприятие
современного
человека может
подняться до уровня
высших
психических
функций

Практический
выход супрематизма

драт» – своего рода манифест супрематизма: новый смысл этого визуального образа в «космической геометрии» художника, в презентации его в качестве части бесконечного черного космоса.

Безусловно, восприятие современного человека может подняться до уровня высших психических функций, когда оно способно присваивать новые идеи посредством вносимых в коллективное сознание новых значений и смыслов*.

Супрематизм с его лаконичной эстетикой архетипических форм и локальных цветов, нашел практический выход в материале фарфоровых изделий.



Рис. 11. Казимир Малевич Чёрный супрематический квадрат, 1915. Холст, Масло.

* С. Л. Рубинштейн четко выразил свое понимание высшего уровня восприятия как на уровне развития «*высших специфически человеческих форм восприятия*», которое неразрывно связано со всем историческим развитием культуры, в том числе и искусства – живописи, музыки и т.п.» [29, с. 242].



Рис. 12. Тарелка декоративная «Супрематизм». Автор рисунка К. С. Малевич.

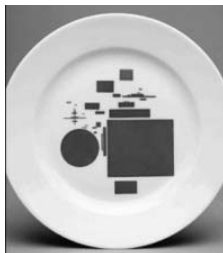


Рис. 13. Тарелка декоративная «Красный прямоугольник и круг». Автор рисунка Н. М. Суетин.



Рис. 14. Тарелка декоративная «Суетин». Автор рисунка Н. М. Суетин.

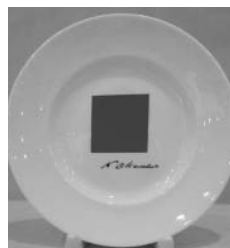


Рис. 15. Тарелка декоративная «Красный квадрат». Автор рисунка К. С. Малевич.



Рис. 16. Тарелка декоративная «Стенберг». Автор рисунка С. В. Стенберг.

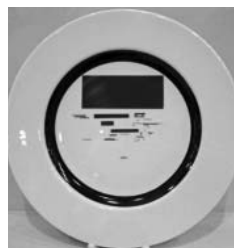


Рис. 17. Тарелка декоративная «Супрематическая». Автор рисунка И. Чашник.

В начале XX столетия художники-супрематисты К. Малевич, В. Кандинский, С. Чехонин, Н. Суетин, С. Стенберг, И. Чашник, К. Петров-Водкин и др. объединились в сообщество разработчиков дизайна фарфора Государственного фарфорового завода (ныне вновь Императорского фарфорового завода).

Фарфоровая посуда заговорила архетипами форм и цветов

Теория супрематизма нашла практический выход в фарфоровых изделиях. Фарфоровая посуда «заговорила» образами супрематистов: простыми архетипическими фигурами, заполненными чистыми ахроматическими или хроматическими цветами. Художниками исполнялись беспредметно-орнаментальные эскизы визуальных архетипов. При этом белизна фарфора, его сверкающая чистота воспринимались супрематистами как некое абсолютное, молчаливое пространство, которое стремится заговорить «архитектонами», построенными архетипами форм, цветов и линий. Особое художественное значение обрели супрематические тарелки.

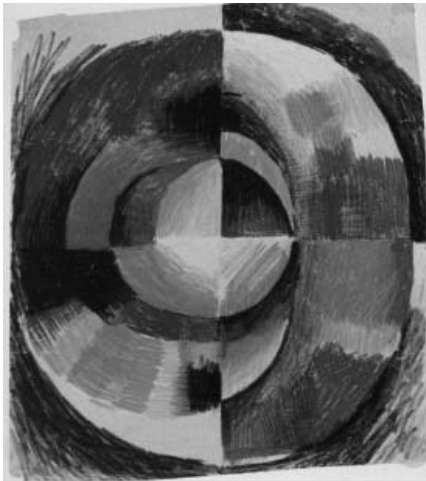


Рис. 18. August Macke. Colour circle II (Large).

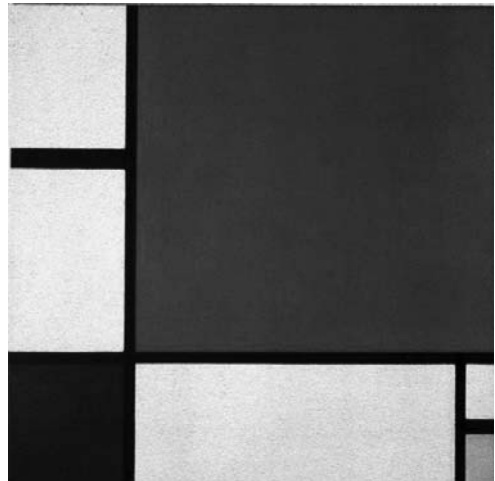


Рис. 19. Piet Mondrian. Composition II in Red, Blue, and Yellow.

Работы европейских художников заимствовавших идеи и стиль у Василия Кандинского и др.

Водно время с российскими супрематистами художники в странах Европы, – их собратья-единомышленники, – начали заимствовать идеи и стиль у Василия Кандинского и балтийского немца Вильгельма Оствальда*.

В ту пору европейские художники глубоко изучали грамматику цвета В. В. Кандинского и принципы цветовой гармонии В. Ф. Оствальда [30; 31]. Будучи химиком В. Ф. Оствальд пришел к заключению о том, что прин-

* В. Ф. Оствальд – лауреат Нобелевской премии по химии 1909 года.

цип цветовой гармонии зависит от баланса содержания черного и белого в каждом оттенке хроматического цвета (желтого, красного, фиолетового, синего, бирюзового, морской волны, зеленого).

Август Макке создал картину «Цветовой круг II (Большой)». Размышляя о версии своей работы, художник считал, что картина обладает динамизмом: в ней представлены спиральные формы и контрасты синего и красного, желтого и зеленого. В дальнейшем он писал много подобных произведений.

В тот же период голландский художник Пит Мондриан создавал свои картины на основе теории гармонизации цвета. Реально его работы представляют собой гармоническое сочетание архетипических форм, преобразованных ахроматическими вливаниями на хроматические цвета. Им была написана картина «Композиция с серым, красным, фиолетовым, синем» (1920). В дальнейшем он создал много подобных произведений. По существу, эти хроматические цвета в сочетании с серыми оттенками несут в себе влияние открытий В. Ф. Оствальда, для которого серый — основной властитель гармонии.

Хроматическим цветам в сочетании с серыми оттенками П. Мондриан придавал значение первичных «нецветов»^{*}.

Цивилизованный мир развивает свою опосредованную способность видеть творения художников

Цивилизованный мир взирает на супрематические, абстрактные и прочие произведения изобразительного искусства: *всматривается, рассматривает, созерцает, вдумывается и развивает свою опосредованную способность видеть творения художников.*

Анализ теорий, посвященных формам, цветам и линиям, позволяет нам лучше понять историю архетипов, первообразов, которые, сохраняя свою визуальную сущность в процессе долгой истории человечества, набирали все новые и новые значения и смыслы, тем самым обогащая поколения новыми нюансами образов, символов, знаков, значений и смыслов.

Мы можем наблюдать современного человека, который присваивает из сфер Великого идеополя общественного самосознания разнообразные образы (от первообразов до современных образов-знаков с многообразными значениями и смыслами). Художники как бы играют с архетипами, преломляя, видоизменяя и возвращая их к первообразу. При этом современный человек может

^{*} О влиянии В. В. Кандинского и В. Ф. Оствальда на европейских художников обстоятельно размышлял в своих многочисленных трудах искусствовед Иоан Гаге [32; 33].

Архетипы форм, цветов и линий – узнаваемые образы, несущие в себе определенную эмоциональную насыщенность

Человек развивает свое восприятие *смотря, созерцая и видя*

В процессе истории архетипы обретают все большую многозначность в самосознании образованного слоя человечества

научиться видеть те визуальные и смыслообразующие сущности, которые предлагали ему художники.

Простые архетипические формы, цвета, линии и новые образы, рожденные в наше время, организуют наше культурное восприятие. Они опознаются нами как целостные, узнаваемые образы, несущие в себе определенную смысловую и эмоциональную насыщенность.

Исторически сложившиеся архетипы привносятся в самосознание в первые годы жизни и сопутствуют взрослому человеку во все последующие времена.

Художник дает своему зрителю определенный чувственный образ, нередко действительно новый.

Здесь нельзя не вспомнить мысли П. А. Флоренского относительно влияния искусства на развитие восприятия человека. Философ и исследователь писал: «Даваемое графикой и живописью оценивается... как откровение подлинно иной реальности, которую, раз узнав от художника, мы далее знаем уже сами по себе, ибо видим ее теперь уже своими глазами» [34, с. 120]. Безусловно, в этом случае присвоение состоялось, идентификация произошла.

Визуальное восприятие на своем высшем уровне может развиваться у человека в контексте той культуры, к которой он принадлежит: начиная от его семьи, развития и воспитания в учебных заведениях, а также от его способностей и желания проникнуть в сферы Великого идеополя общественного самосознания и присвоить общечеловеческий опыт. Человек развивает свое восприятие *смотря, созерцая и видя* – благодаря тонким действиям восприятия, визуальному мышлению, слову и эстетическому чувству.

В связи с обсуждаемыми визуальными архетипами, которые испокон веков существуют в разных направлениях изобразительного искусства, следует подтвердить мысль Платона о том, что *первообраз есть то, что пребывает целую вечность*. При этом *в процессе истории архетипы обретают все большую многозначность и полисемантичность*.

Восприятие образованного человека, способного к рефлексии на произведения художника и способного к рефлексии на свои сенсорные переживания, безусловно является высшей психической функцией – оно включает в себя все остальные высшие психические функции (от внимания, памяти, мышления и воображения) *до воссоединения этих функций в визуальных, внимании, памяти, мышлении, воображении посредством сложив-*

шихся в истории и открываемых новых значениях и смыслах новых выразительных образов и знаковых систем. Человечество в своей истории продолжает развивать свой потенциал нового видения, созерцания и придания подчас неожиданных новых значений.

1. Столяров А.А. Архе // Новая философская энциклопедия: В 4-х т. – Т. 1. – М., 2010. – С. 184–185.
2. Эмблемы и символы. – М., 1995.
3. Устинов А.Г. К вопросу о семиотике цвета в эргономике и дизайне // Дизайн знаковых систем: Психолого-семиотические проблемы / Труд ВНИИТЭ (27). – М., 1984. – С. 32–46.
4. Платон. Тимей // Собр. соч. в 4-х т. – Т. 3. – М., 1994. – С. 421–500.
5. Лосев А.Ф. Вводная статья к диалогам «Тимей» // Платон: Собр. соч. в 4-х т. – Т. 3. – М., 1994. – С. 3–6.
6. Jung C.G. The Collected Works. – London. – V. 9. – Pl. 1. 1959.
7. Аверинцев С.С. Архетипы // Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2-х т. – Т. 1. – М., 1980. – С. 110–111.
8. Мухина В.С. Восприятие как высшая психическая функция // Развитие личности. – 2012. – № 1. – С. 119–135.
9. Мережковский Д.С. Вечные спутники. Портреты из всемирной литературы. – СПб., 2007.
10. Юнг К.Г. Душа и миф: шесть архетипов: Пер. с англ. – Киев, 1996.
11. Мелетинский Е.М. О литературных архетипах. – М., 1994.
12. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. – М., 2012.
13. Кандинский В.В. Избранные труды по теории искусства: В 2-х т. – Т. 1. 1901–1914. – М., 2001.
14. Кандинский В.В. Атлас мировой живописи. – М., 2005. – С. 324.
15. Гете И.В. К учению о цвете (хроматика) // Избранные сочинения по естествознанию. – М., 1957. – С. 261–358.
16. Леонардо да Винчи. Искусство // Избр. Произведения: В 2-х т. Т. 2.: 2-е изд. – М., 2012. – С. 55–317.
17. Кандинский В.В. О духовном искусстве // Избр. труды по теории искусства. – Т. 1. 1901–1914. – М., 2001.
18. Медушевский В. Интонационная форма музыки: Исследование. – М., 1993.

19. *Кандинский В.В.* Избранные труды по теории искусства: В 2-х т. – Т. 2. 1918–1938. – М., 2001.
 20. *Мухина В.С.* Личность: Мифы и Реальность (Альтернативный взгляд. Системный подход. Инновационные аспекты): 2-е изд., исправл. и доп. – М., 2010.
 21. *Леви-Брюль Л.* Сверхъестественное в первобытном мышлении. – М., 1994.
 22. *Выготский Л.С.* История развития высших психических функций. – М., 1960.
 23. *О'Конелл М., Эйри Р.* Знаки и символы. Иллюстрированная энциклопедия: Пер. с англ. – М., 2007.
 24. *Арнхейм Р.* Искусство и визуальное восприятие: Пер. с англ. – М., 1974.
 25. *Петренко В.Ф.* Психосемантический подход к изучению искусства как формы познания и конструирования мира и себя самого // Развитие личности. – 2012. – № 1. – С. 58–80.
 26. *Малевич К.* Художник и теоретик. Альбом. Тексты Е. Н. Петровой и др. – М., 1990.
 27. *Мухина В.С.* Психология восприятия визуальных архетипов // Развитие личности. – 2010. – № 3. – С. 8–26.
 28. *Тейяр де Шарден П.* Феномен человека. – М., 2001.
 29. *Рубинштейн С.Л.* Основы общей психологии: 2-е изд. – М., 1946.
 30. *Оствальд В. Ф.* Очерк натурфилософии: Пер. с нем. – СПб., 1909.
 31. *Оствальд В. Ф.* Письма о живописи: Очерки по теории и практике живописи: Пер. с нем. – М., 1905.
 32. *Gage I.* Colour and Meaning. Art, Science and Symbolism. – London, 1999.
 33. *Gage I.* Colour and Culture. Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction. – London, 1993.
 34. *Флоренский П.А.*, священник. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии. – М., 2000.
-