



АНАЛИЗ  
И ИНТЕРПРЕТАЦИЯ  
ПРОИЗВЕДЕНИЯ  
ИСКУССТВА



ХУДОЖЕСТВЕННОЕ  
СОТВОРЧЕСТВО



- A 64** Анализ и интерпретация произведения искусства. Художественное сотворчество : учебное пособие / под редакцией Н. А. Яковлевой. — 8-е изд., стер. — Санкт-Петербург : Лань : ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2023. — 720 с. — Текст : непосредственный.

ISBN 978-5-507-45680-2 (Издательство «Лань»)

ISBN 978-5-4495-2315-0 (Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

Учебное пособие содержит комплекс понятий, используемых в работе с произведением искусства, и методику этой работы, созданную петербургским коллективом авторов — преподавателей истории искусства. В текст включены яркие примеры анализа и интерпретации шедевров отечественного и зарубежного искусства, которые могут послужить достойными образцами для учащихся — студентов и школьников. Сочетание теории, истории и методики преподавания искусства — отличительное свойство этого оригинального пособия.

Пособие адресовано будущим преподавателям искусства в школе, а также будущим искусствоведам, преподавателям гуманитарных профессий, учащимся художественных школ и широкому кругу читателей, интересующихся искусством.

УДК 785  
ББК 85.1

- A 64** Analysis and interpretation of a work of art. Artistic co-creation: textbook / edited by N. A. Yakovleva. — 8<sup>th</sup> edition, ster. — Saint-Petersburg : Lan : THE PLANET OF MUSIC, 2023. — 720 pages. — Text : direct.

The textbook contains a system of notions used when working with art objects, and the methodology of this work, created by the St. Petersburg team of authors — teachers of the history of art. The text includes vivid examples of analysis and interpretation of masterpieces of Russian and foreign art, which can serve as worthy examples for students of secondary and high school. The combination of theory, history and methods of teaching art is a distinctive feature of this original textbook.

The textbook is addressed to future art schoolteachers, as well as future art historians, teachers of humanitarian professions, students of art schools and a wide range of readers interested in art.

РЕЦЕНЗЕНТЫ: *Т. В. ИЛЬИНА* — доктор искусствоведения, профессор кафедры истории русского искусства Санкт-Петербургского государственного университета; *Е. А. БОРОВСКАЯ* — доктор искусствоведения, профессор кафедры русского искусства Санкт-Петербургского государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина при Российской академии художеств; *Е. В. ЯЙЛЕНКО* — кандидат искусствоведения, доцент кафедры семиотики и общей теории искусства Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова.

**Обложка** © Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2023  
*А. Ю. ЛАПШИН* © Коллектив авторов, 2023  
© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»,  
художественное оформление, 2023

# ВОСПРИЯТИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ИСКУССТВА КАК ПРОЦЕСС ХУДОЖЕСТВЕННОГО СОТВОРЧЕСТВА. ТЕЗАУРУС

## ОСНОВОПОЛАГАЮЩИЕ ПОНЯТИЯ

Значение слов изменчиво, а потому, не договорившись о смысле хотя бы важнейших понятий, невозможно вести беседу, даже обыденную. Тем более научное или учебное исследование, особенно в гуманитарной сфере, где *понятие*, получив строгое однозначное определение — *дефиницию*, превращается в *термин*. И становится действенным орудием труда исследователя-гуманитария. Как математика для ученого физико-математических наук, эксперимент для ученого наук естественных и, простите, лопата для землекопа. А орудия труда, согласитесь, нужно содержать в порядке.

Задача этой первой, вступительной главы скромна, но немаловажна: определить и по возможности внятно разъяснить значение основных понятий, которые будут использованы в дальнейшем. По сути, в ней дан *тезаурус*, а именно *комплекс основных понятий, который необходим в работе по анализу и интерпретации художественного произведения*. Притом эти понятия в тезаурусе группируются по смыслу, в отличие от словаря, в котором, как правило, слова расставлены по алфавиту. Многие понятия определены по-новому (например, *сотворческое восприятие художественного произведения, жанр, предмет изображения* и др.), некоторые — уточнены (*содержание художественного образа, его элементы и структура, художественный образ и художественная картина мира* и др.), а некоторые — вообще не так давно введены в научный обиход (*предметно-функциональный детерминант художественного*

образа, жанровая хронология и др.), все уточнения и нововведения аргументированы и проиллюстрированы примерами из истории искусства. Более того, в первой главе сделана попытка не только дать подробно комментированный тезаурус, но и изложить основы вытекающей из определенных в ней принципов методики работы с произведением искусства. Так что в полном соответствии с заданными особенностями Пособия заметная составляющая и этой первой главы — методические советы, основанные на педагогическом опыте автора.

Естественно, такое необычное сочетание *теории-истории-методики преподавания* обусловило структуру вводной главы и заметную неоднородность изложения. Так что, несмотря на стремление автора предельно логично и понятно сформулировать сложные теоретические положения, избежать стилевого разнобоя в тексте не удалось.

Понятия и основные определения выделены курсивом, а примеры и попутные размышления мелким шрифтом.

В первой главе в основном использован материал русского искусства, чаще всего живописи, ввиду того, что именно на этом материале исследованы многие положения теории, и еще потому, что вторая глава построена в основном на материале живописи зарубежной.

Прежде всего определим основные понятия: «художественное сотворчество», «сотворческое восприятие художественного произведения», «художественный образ» и некоторые другие.

Само слово *термин* пришло к нам из Древнего Рима: «Термин (от *лат. terminus* — предел, граница) — римский бог межей и пограничных знаков, особенно почитался крестьянами. В честь бога Термина был даже праздник — Терминалии, который отмечался 23 февраля»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Словарь античности. — М., 1989. А вот определение из «Толкового словаря русского языка», составленного замечательным ученым С. И. Ожеговым (22-е изд., М., 1990): «Термин. Слово или словосочетание — название определенного понятия какой-нибудь специальной области науки, техники, искусства. Технические термины. Термины математики. Словарь музыкальных терминов // *прил. терминологический, -ая, -ое*».

Начнем наши терминологию с определения ключевого понятия — *художественное сотворчество*.

Приставка *со-* в таких словах, как «*сочувствие*», «*сопереживание*», «*сожаление*», «*соболезнование*», давно обрела лично, а точнее, «единолично» ориентированный смысл, и эти слова определяют «я-действие» едва ли не более активно, нежели «мы-действие»: «я чувствую твою боль», «я оцениваю вместе с тобой» и т. д.

Словосочетание «*художественное сотворчество*» употребляется менее часто, нежели рядоположенное ему «*художественное творчество*», хотя и не вызывает внутреннего сопротивления в силу прозрачности и мнимой общепонятности. Но стоит только задуматься над его смыслом и объемом, и оказываешься перед необходимостью хоть как-то упорядочить множество попадающих в его поле явлений.

В самом деле, по аналогии с понятиями «*СОбеседование*», «*СОтрудничество*», «*художественное СОтворчество*» — это прежде всего *СОВместное творчество*, коллективный труд по созданию художественной ценности.

Работа средневековой артели по росписи храма и созданию иконостаса, мастеров и учеников одной мастерской (боттеги) в Италии над одной картиной или скульптурой, Кукрыниксов или братьев Ткачевых над общими произведениями — все это примеры *художественного сотворчества*.

Как *сотворчество* может быть определен труд множества мастеров, создающих тот или иной архитектурный ансамбль. Правда, не все в этом случае могут быть названы творцами, в процессе участвуют и просто исполнители — ремесленники. Но ведь от уровня их мастерства тоже зависит немало. В этом смысле творения К. И. Росси (вспомните Михайловский дворец в Петербурге), гений которого был движущей силой работы многих мастеров, — ярчайший пример сотворчества.

Пример коллективного художественного труда являет собой Медный всадник с его монолитной цельностью, которой не нарушило ни участие скульпторов — соавтора (по утверждению самого Э.-М. Фальконе) М.-А. Колло, извалявшей голову монумента, и Ф. Гордеева, вылепившего змею, ни тем паче работа технических исполнителей, в ко-

торой, заметим, самое активное участие принимал сам скульптор.

Вообще в области скульптуры и печатной графики проблема художественного сотворчества давно назрела как предмет особого исследования, ибо перевод замысла в материал никогда не осуществлялся чисто механически, и разобраться в тонкостях авторских посылов и соавторских интерпретаций было бы во всех отношениях интересно и полезно.

Итак, первый смысл термина «художественное сотворчество» — *коллективная творческая работа по созданию художественного произведения или ансамбля (комплекса произведений)*.

В области художественной педагогики получило широкое распространение *сотворчество* как создание «коллективной творческой работы», когда происходит активное взаимодействие участников. И хотя итоги не всегда являются шедеврами искусства, такой вид учебной деятельности обладает высоким развивающим и воспитательным потенциалом как прием обучения искусству, сплочения коллектива, мягкой коррекции личности.

Другой тип сотворчества — *коллективное художественное творчество* — связан со спецификой зрелищных искусств, в которых художественный образ не может быть воплощен автором без участия *исполнителей*, так что в каждом конкретном случае предполагается наличие элементов *интерпретации*. Спектакль, и драматический, и оперный, и балетный, так же как кино- или телефильм, — это плод совместной деятельности не только авторов текста и музыки, но и режиссера, художника-оформителя, артистов, осветителей и прочих работников сцены, участвующих в его создании.

К этому же типу *сотворческой* деятельности относится музыкальное исполнительство — коллективное, в котором ведущую роль играет дирижер, и индивидуальное, ибо *сотворческая* деятельность может быть не только коллективной.

Индивидуальная исполнительская деятельность в музыке, будучи по своему характеру сотворческой, заключает

в себе огромный творческий потенциал. В любом случае произведение композитора так или иначе *интерпретируется* в соответствии с особенностями личности исполнителя, его темпераментом, талантом, уровнем профессионализма и особенностями школы.

*Сотворчество* в области словесных искусств — это исполнительская (художественное чтение) и в еще большей мере переводческая деятельность, уровень активности в которой возрастает от подстрочника к шедеврам, в которых оригинал послужил всего лишь отправным пунктом для собственного творчества поэта или писателя.

В скульптуре перевод глиняного эскиза в материал тоже вроде бы являет собою пример *сотворческой* работы. Особенно в тех случаях, когда он не механический, как отливка в металле статуи по готовой форме, а рукодельный. Однако в этом случае нередко получается, в сущности, копия, повторяющая образец. Но копия никогда не передает всей полноты и совершенства оригинала. В этом случае термин «*сотворчество*» получает несколько сомнительную окраску. Потому мастера высокого уровня — тот же Федот Шубин — предпочитали своими руками после работы над эскизом переводить свой замысел в материал. И все же можно, наверное, сказать, что еще один смысл термина «художественное сотворчество» — *это индивидуальное художественное творчество на основе художественно-образного первоисточника.*

В области изобразительного искусства в объем понятия «*индивидуальное художественное сотворчество*» может быть включен еще ряд явлений<sup>1</sup>.

Как известно, *иллюстрирование* художественных журналов в позапрошлом веке осуществлялось путем создания гравированных аналогов известных картин, репродуциро-

---

<sup>1</sup> Совершенно особый тип индивидуальной сотворческой работы представляет собой каноническое искусство. Как известно, рамки канона в определенной мере ограничивали произвольное развитие художественно-образных систем, с одной стороны, и были путеводной звездой для художников, с другой. Проблема меры и соотношения творческого и сотворческого элементов внутри канонических художественных систем — особая и весьма сложная проблема, требующая глубоких и многоаспектных исследований. Однако ясно, что постановка этой проблемы правомерна.

вания скульптур и т. п. Как бы горячо ни желал автор такой репродукции самоустраниться, подчинить свою личность и весь творческий процесс задаче точно передать оригинал, элемент интерпретации неосознанно для него вкрадывался в перевод, так что новый образ всегда существенно отличался от оригинала.

Наименьший элемент сотворчества желателен в *копировании* как повторении или тиражировании художественных ценностей, и в этом случае цена копии тем выше, чем точнее — менее «сотворчески» (!) — она повторяет оригинал.

Особое значение имеет опыт копирования в процессе обучения мастерству. Ценность учебной копии не столько в ее внешнем сходстве с оригиналом (для чего достаточно просто воспроизвести фактуру картины), сколько в той тщательности, с какой учащийся повторяет все этапы технико-технологического процесса, углубляя теоретическое изучение традиционной техники и технологии доступными сегодняшней науке средствами. Так, специалисты утверждают, что лучший способ обучения иконописанию — это копирование, при котором учащийся усердно повторяет весь процесс создания иконы<sup>1</sup>.

Как близкий копированию тип художественного сотворчества может быть рассмотрена *реставрация* — восстановление в первоначальном виде разрушенной или поврежденной художественной ценности. В этом случае можно говорить о творческом содружестве — вплоть до полного внутреннего самоотождествления реставратора с автором — создателем вещи. Не только данные технико-технологических исследований, рациональное изучение оригинала, но и творческая интуиция — неотъемлемые составляющие работы реставратора.

Чрезвычайно высок уровень *сотворчества* в *реконструктивной* деятельности. Ее плоды определяются неприятным термином «новодел», прилагаемым, например, к новой

---

<sup>1</sup> Особый тип копирования представляет собой создание списка с прототипа оригинала в иконописании. На основе созданных, по преданию, еще апостолом Лукою основных *иконографических типов* образа Богородицы в последующие века появилось огромное количество вариантов — *изводов*. О них мы поговорим в главе о феномене русской иконы.



отливке в металле изделия по старинной форме, к гравюре, отпечатанной сегодня со старой доски, даже если она сделана на старой бумаге с соблюдением технологии, к постройке, воспроизводящей разрушенную. После того как по заповедным русским землям прокатился чудовищный разрушительный вал войн и революций, многие архитектурные памятники, музеи, дома и усадьбы великих художников, ученых, путешественников пришлось поднимать из руин. В пригородах Санкт-Петербурга только Ораниенбаум сохранил свои архитектурные шедевры в оригинале. И все же сегодня мы можем вновь любоваться воссозданными из руин фонтанами Петродворца и изящным убранством дворцов Павловска и Царского Села. Важно понимать, какая огромная разница существует между научной реконструкцией, авторы которой трепетно воспроизводят оригинал, соблюдая все тонкости изначального творческого процесса, и реконструкцией-макетированием, к примеру, старого кирпичного или каменного здания из бетонных блоков.

Поражающий воображение пример художественного сотворчества представляют собой реконструктивные копии псковских икон XVI в., созданные знаменитым реставратором А. Н. Овчинниковым, который работал над ними параллельно с раскрытием оригиналов. Применяя новейшие приборы и современные средства изучения темперной живописи, используя технические возможности, позволяющие определить величину зерна пигмента и просчитать количество зерен на миллиметр красящего слоя, реставратор в своей работе стремился с максимальной точностью повторить процесс работы над иконой, характерный для эпохи ее создания. В результате получились образы, позволяющие оценить изначальный художественный уровень и красоту тех пострадавших от времени шедевров русского иконописания, которые мы видим сегодня в музеях со многими утратами.

Весьма интересный и продуктивный тип художественного сотворчества представляет собой *репликация*<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> По определению В. Г. Власова, «в отличие от копии, репликация является не абсолютно точным повторением, а авторской интерпретацией оригинала с возможным изменением деталей и в этом смысле близка вариации, реминисценции» (Иллюстрированный художественный словарь. — М., 1993. — С. 186).

В обучении искусству создание детьми и даже студентами реплик самого разного рода, стилизаций под древнейшее и новое искусство, рисование по памяти «впечатлений» от увиденных в музее произведений получило самое широкое распространение. Дети интуитивно схватывают самые важные содержательные и формальные особенности великого наследия эпох, а учитель, анализируя плоды детского творчества, получает ясное представление об уровне освоения изученного материала.

Еще один тип *художественного сотворчества* — перевод с языка одного искусства на язык другого во всем многообразии вариантов такой деятельности. Это уже упомянутое выше создание графических копий с живописных произведений, экранизация произведений литературных, телевизионные версии театральных постановок, видеорепродуцирование и т. д.

Совершенно особый тип деятельности, в которой элемент художественного сотворчества может быть очень высок, представляет собой *вербальное моделирование* — создание словесного аналога аудиально (на слух) или визуально (зрительно) воспринимаемого оригинала.

Трудно не согласиться с авторами (среди них, например, Жермен Базен, автор книги «История истории искусств от Вазари до наших дней» (1995)), которые высоко оценивают словесные аналоги несловесных произведений, создаваемые известными писателями или поэтами. Это «иллюстрирование наоборот» не столь широко распространено, как обычное, но порой художественное описание схватывает и передает такие качества оригинала, которые недоступны самому тонкому анализу.

Перечисленные типы *индивидуального художественного сотворчества* представляют собой *художественно-творческую деятельность на основе художественно-образного первоисточника с целью его восстановления, воспроизведения в копии или творческой — соавторской интерпретации*<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> В объем понятия «художественное сотворчество» некорректно было бы ввести действия по макетированию (воспроизведению внешнего подобия произведения искусства) или графическому моделированию (воспроизведению существенных черт и качеств произведения в виде схем,

Вот мы и приблизились к той части размышлений, которая была отправной точкой: к проблеме *сотворческого восприятия художественного произведения*, как коллективного, так и индивидуального. Полноценное восприятие произведения искусства — это всегда сотворческий акт, в результате которого создается новый, *индивидуальный художественный образ*, возникающий на инвариантной основе авторской работы. Но прежде — о более общем понятии — *художественный образ* — и о том, без чего нам не разобраться в сущности определяемых нами понятий — о структуре и особенностях высшей нервной деятельности. Воспользуемся трудами замечательного ученого, автора нескольких интереснейших книг о природе художественного творчества П. В. Симонова.

#### СТРУКТУРА И ОСОБЕННОСТИ ВЫСШЕЙ НЕРВНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ЧЕЛОВЕКА (по П. В. Симонову)

Модель высшей нервной деятельности создана П. В. Симоновым<sup>1</sup> на основе его опыта нейрофизиолога и нейрохирурга, при этом ученый использовал все то, что сделано в области изучения мозга и психологии творчества учеными, как отечественными, так и зарубежными<sup>2</sup>. Он превосходно разбирался в проблемах культуры и искусства.

П. В. Симонов определяет *сознание* как знание, которое одним человеком может быть передано другому челове-

---

чертежей, обмеров и т. д.), поскольку они не имеют художественного характера. Даже художественно выполненные макеты или графические модели обладают познавательным потенциалом и характеризуют уровень ремесленной искусности исполнителей, а не их художественно-творческую активность.

<sup>1</sup> Симонов, П. В. Мотивированный мозг. — М., 1987; Симонов, П. В. Созидающий мозг. — М., 1993. За последние годы появилось немало работ, в которых то, что было сделано десятилетия назад, уточняется и детализируется. Желающие могут познакомиться с публикациями самостоятельно. Для тех целей, которые стоят перед нашим пособием, вполне достаточно той простой и убедительной модели, которая разработана П. В. Симоновым. Не будучи специалистом в данной области знания, автор главы тем не менее имел возможность убедиться в том, что модель работает, и потому принял ее безоговорочно.

<sup>2</sup> В отличие от этих ученых-психологов Симонов — практиковавший нейрохирург — использовал данные нейрохирургии, а не только гуманитарных наук.

ку (при помощи слов и знаков), а *неосознаваемое психическое как досознание (бессознательную деятельность мозга), подсознание и сверхсознание.*

*Бессознательная деятельность мозга, или досознание, регулирует:*

а) *витальные (жизненные) процессы, происходящие в организме;*

б) *врожденные (бессознательные) рефлексy;*

в) *психические природные проявления (например, темперамент).*

Трудно себе представить, что было бы с человеком, если бы ему пришлось держать все время под контролем жизнеобеспечение организма: свое дыхание, сердечный ритм, ток крови и пр. Мозг освобождает сознание от этой работы, хотя, конечно же, существуют случаи, когда человек подключает сознание к регулированию витальных процессов. От древнейших времен до нас дошли методики саморегуляции, все более успешно применяемые в наши дни: можно научиться ускорять и замедлять, например, сердечный ритм, даже останавливать сердце, снижать и повышать свое давление, температуру тела и пр.

*Подсознание, по определению П. В. Симонова, это то, что было осознано ранее и может быть вновь осознано в тех или иных условиях. Это:*

а) *навыки социального поведения на уровне «нельзя» и «должно», которые вырабатываются с раннего детства и определяют затем степень воспитанности взрослого человека;*

б) *умения и навыки, усвоенные до уровня автоматизма. В том числе тонкие — профессиональные умения и навыки.*

Человеку с малых лет внушают, что нельзя вытирать руки о скатерть, плевать на пол, бросать стаканчики от мороженого на тротуар; что должно в транспорте уступать место старшим, пропускать дам в дверях, мужчинам вставать, когда дама входит в комнату, и т. д. Воспитанный человек все эти действия производит *автоматически*, не задумываясь. Человеку, который усваивал навыки культуры во взрослом состоянии и не довел их до автоматизма, очень легко «проко-

лоться» в ситуации, когда его внимание сосредоточено на чем-то для него важном или если он просто глубоко задумался и перестал себя контролировать.

Педагогу, а также родителям важно осознать, что, конечно, социальные навыки могут быть воспитаны путем внушения ребенку основных правил поведения, но гораздо эффективнее «прямой канал воздействия на подсознание в виде подражательного поведения», или *уподобления* (П. К. Симонов). Не потому ли мы так часто проигрываем воспитательный процесс, что хорошие наши слова расходятся с делами, словно существуют две морали: одна для нас, другая для наших детей? Ведь нетрудно заметить, что механизм уподобления зачастую оказывается более мощным воспитывающим средством, нежели словесные внушения, сделанные даже на очень высоком уровне децибел.

Педагог, хочет он того или не хочет, не просто передает своим учащимся знания, он и обучает их по системе «делай, как я», так, как птицы учат своих птенцов летать.

Особенно важно понять функции подсознания педагогу-художнику, который выступает и как учитель-посредник между искусством и учеником, когда знакомит их с процессом художественного творчества на занятиях по живописи, рисунку, декоративному искусству, и как творец-созидатель.

Об *уподобляющей силе* зрительного (визуального) и слухового (аудиального) образов следует сказать особо.

У великого знатока человеческой психики Ж. Сименона, умевшего облекать свои наблюдения в напряженную форму детектива, есть замечательный роман «Новый человек в городе». «Антигерой» романа — гангстер, умудрившийся стать изгоем даже в гангстерской среде, задумывает взрастить собственную банду из нормальных подростков. Он поселяется в маленьком городке и начинает свое разрушительное предприятие с того, что, купив старую бильярдную, увешивает ее стены фотографиями гангстеров и кадрами из фильмов о них. Завлекая подростков, он добивается того, что вскоре они перенимают внешний рисунок поведения бандитов: надвигают на глаза шляпы, поднимают воротники, будто желая спрятать лицо, держат руки в карманах, словно там спрятан кольт. Постепенно меняются их походка, взгляд, манера речи. Вместе с тем происходит незаметное для них самих внутреннее перерождение. Все идет к тому, чтобы были сделаны следующие шаги и молодая бандитская стая окончательно попала под влияние хозяина бильярдной. Но вмешивается наблюда-

тельный отец одного из подростков, и они выходят из состояния своеобразного гипноза, даже не осознав грозившей им опасности.

Весьма велико уподобляющее влияние визуального образа и среды существования на имидж человека, а его имиджа — на внутреннее «Я». И Петр I, европеизировав облик русской аристократии и выстроив новую, европеизированную столицу России, и большевики с планом монументальной пропаганды, с кожанками и красными платочками, в которые оделись комиссары, понимали роль окружающей среды, силу воздействия искусства и внешнего облика человека на формирование и трансформацию его личности, ее само- и мироощущение, а в конечном итоге и на мировоззрение.

Роль подсознания и в художественном творчестве, и в восприятии искусства трудно переоценить.

Художник отождествляет себя со своими любимыми героями: вспомните хрестоматийные примеры с образами мадам Бовари, Татьяны Лариной, Анны Карениной и др. Онегин, Печорин, Андрей Болконский, Илья Обломов — это некие грани личности авторов.

Воспринимая произведение искусства, человек также невольно отождествляет себя с героями, переживая их чувства, и даже усваивает некоторые стереотипы поведения. Может быть, не всегда осознается этот факт, но мы вместе с Пушкиным испытываем светлую печаль уходящей любви, с Бетховеном бурю страстей раненого человеческого сердца, с Левитаном предаемся умиротворенному созерцанию тихой обители.

В наш рациональный век часто упускается из виду эта способность искусства — и отнюдь не только высокого! — вызывать *резонансные переживания* или, по слову Л. Н. Толстого, «заражать» человека. Заражать добром или злом. Механизм подражания в этом случае выступает как уподобляющее начало, воздействующее на человека помимо его сознания и желания. Агрессия, стадное чувство, охватывающее толпу под воздействием определенных сочетаний слов и звуков, часто вообще вроде бы лишенных смысла, может превратить ее в страшное оружие, крушащее все на ее пути. Вспомните: «Кто не скачет — тот москаль! Москаляку на гиляку!»

Подсознание, по утверждению Симонова, управляет также *профессиональными автоматизмами* — «искусными действиями». Едва ли Лев Толстой смог бы написать свои романы, а Илья Репин картины, если бы первый размышлял над правописанием, а второй напряженно следил за движением руки, держащей кисть.

Но, конечно, отработанные до автоматизма «искусные действия» не делают человека художником. Обучить «механике» творчества и даже его «науке», скажем, технике стихосложения, можно любого человека и даже машину. Но, если он не художник по складу личности, по природе, получится только ремесленник. И плоды его творчества будут всего лишь имитацией художественных произведений. В наше время, когда «актуальное искусство» дошло до полного развития, возможно, уже пора развести еще два понятия — *художественное произведение* и *произведение искусства*.

В XVIII — начале XIX века в Академию художеств детей принимали с шести лет, когда еще трудно определить природную одаренность. Малолеток очень хорошо учили, «ставили» руку и глаз по классическим образцам. Выпускники умели отлично рисовать, писать маслом, но творцами становились лишь самые яркие, самые одаренные, такие как Орест Кипренский, Карл Брюллов, Александр Иванов. И чего им это стоило! Приходилось преодолевать внушенные им жесткие правила и искать свои пути творчества.

Сломать стереотип, заложенный в процессе обучения, может лишь человек с развитым, богатым творческим потенциалом, который, по утверждению П. В. Симонова, заложен в *сверхсознании*. Этот термин, которым ученый обозначил зону творчества, он позаимствовал у великого русского режиссера К. С. Станиславского.

*Сверхсознание*, по Симонову, это огромный таинственный мир, в котором хранятся все впечатления бытия, полученные человеком в течение всей его жизни.

В накрепко закрытых кладовых мозга хранятся и лицо мамы, склонившееся над колыбелью, аромат жасмина под окном, первая радость от встречи с «Тремя мушкетерами» в

книге Дюма, первое огорчение от полученной «двойки» по арифметике, все страницы всех учебников и все слова, которые довелось услышать на лекциях всех преподавателей, все впечатления от увиденных картин, скульптур, просмотренных спектаклей, прослушанной музыки, все оттенки добрых и недобрых чувств, испытанных на протяжении десятилетий.

Неповторимая вселенная внутреннего мира человека живет внутри каждого из нас. И все эти информационные богатства, «записанные» в таинственных образованиях, которые Симонов называет *энграммами*, находятся в непрерывном движении, вступают во взаимодействие, образуя сгустки неповторимых комбинаций. Именно в сверхсознании, в котором отпечатываются, как утверждает П. В. Симонов, **все (!)**<sup>1</sup> — осознанные и неосознанные — впечатления бытия, на основе их рекомбинирования возникают *протообразы* и *протоидеи*, которым предстоит развитие в сознании и практической деятельности человека.

Чем богаче эти впечатления, тем выше творческий потенциал личности. Самые совершенные гаджеты и Интернет с его информационным грузом не могут заменить человеку космос его внутреннего мира. В сверхсознании не только *возникают*, но и, как утверждает Симонов, проходят *первичную селекцию* «зародыши» будущих художественных шедевров и научных теорий, чтобы в сферу сознания проникли наиболее перспективные. Если внутренняя вселенная личности пуста — творческая активность человека близка к нулю.

В одной из ранних книг, популярных, адресованных неспециалистам, П. В. Симонов сравнил *сознание* с маленьким освещенным переулком рядом с огромным темным проспектом *неосознаваемого психического*.

Но и сознание отнюдь не просто и не однородно. Так, оно имеет принципиальные различия у художника и ученого.

Полагаю, вы слышали о функциональной асимметрии полушарий головного мозга.

---

<sup>1</sup> О том, что такая всеобъемлющая кладовая есть у каждого человека, свидетельствует хотя бы такой факт: под воздействием гипноза человек способен восстановить любое мгновение своей жизни с замечательными подробностями, мимо которых его сознание прошло, не заметив.



---

# ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие .....	5
<i>Глава 1. Восприятие произведения искусства</i>	
<b>как процесс художественного сотворчества.</b>	
Тезаурус (Н. А. Яковлева) .....	12
Основополагающие понятия .....	12
Система и основные понятия системного анализа .....	27
Художественный образ как динамическая целостность. Творческий акт (процесс) .....	29
Художественное произведение как артефакт .....	34
Образ-восприятие и процесс художественного сотворчества .....	40
Пространство и время в реальности и в художественном воплощении .....	44
Форма и содержание художественного образа как динамической системы .....	47
Элементы, структура и функции художественного образа .....	49
Анализ произведения искусства .....	53
Возвращение к целостному впечатлению .....	61
Учебное исследование произведения: изучение творческого процесса .....	62
«Биография» художественного образа как история его интерпретаций .....	75
Жанр и жанровая хронотипология.	
Раздел для начинающих исследователей .....	79
Общие выводы и советы .....	102
<i>Глава 2. «Поэзия в красках»: как воспринимать произведение живописи и работать с ним</i>	
(Т. П. Чаговец) .....	107
Вместо введения. «Натюрморт с атрибутами искусств» (Шарден) .....	107

Техники живописи . . . . .	119
Виды живописи . . . . .	137
Язык живописи . . . . .	148
Цвет и свет в живописи . . . . .	171
Композиция. Сюжет и тема . . . . .	194
Сравнительный искусствоведческий анализ картин: познавательные возможности непосредственного восприятия . . . . .	198
Заключение . . . . .	224
<b>Глава 3. Феномен русской иконы (Н. А. Яковлева) . . . . .</b>	<b>229</b>
Феноменальное и сакральное в иконе . . . . .	229
«Троица» кисти Андрея Рублева . . . . .	232
Чем икона отличается от картины . . . . .	251
Что такое канон и стесняет ли он творческую волю художника? . . . . .	256
Елеуса . . . . .	261
Оранта . . . . .	264
Одигитрия . . . . .	268
Пространство, время и нетварный свет в «малой вселенной» православной иконы . . . . .	278
Символика цвета и формы в русской иконе . . . . .	289
Жест, одяние, атрибуты в иконе . . . . .	290
Особенности восприятия иконописного образа вне храма. Роль посредника . . . . .	292
<b>Глава 4. «Сильная муза, но молчаливая и скрытная»: сотворческое восприятие скульптуры ([Е. Б. Мозговая], А. Г. Сечин) . . . . .</b>	<b>301</b>
Художественный образ в скульптуре . . . . .	305
Скульптура как вид изобразительного искусства . . . . .	315
Скульптурные материалы и техники . . . . .	330
Круглая скульптура и рельеф . . . . .	346
Разновидности скульптуры . . . . .	352
Жанры скульптуры . . . . .	363
Выразительные средства скульптуры . . . . .	370
Анализ скульптуры в музейной среде: подготовка и проведение занятия . . . . .	379
<b>Глава 5. «Воздух белого листа...»: искусство уникальной графики (В. В. Бабияк) . . . . .</b>	<b>391</b>
Графика как вид изобразительного искусства . . . . .	391
Особенности восприятия произведения	

уникальной графики . . . . .	405
Место уникальной графики в изобразительном искусстве . . . . .	409
Материалы и выразительные средства уникальной графики . . . . .	416
Карандашный рисунок . . . . .	417
Рисунок тушью . . . . .	424
Рисунок мягкими материалами . . . . .	430
Художественные техники, обладающие признаками графики и живописи . . . . .	439
<b>Глава 6. Печатная графика (А. И. Мажуга) . . . . .</b>	<b>456</b>
О рациональном анализе и эмоциональном восприятии . . . . .	456
Книжная графика . . . . .	460
Макет — структура книги . . . . .	462
Оформление книги . . . . .	465
Иллюстрации . . . . .	467
Эстамп . . . . .	476
Высокая печать . . . . .	480
Глубокая печать . . . . .	487
Плоская печать . . . . .	496
Трафаретная печать . . . . .	499
Плакат . . . . .	501
<b>Глава 7. Архитектура: искусство строить (В. Г. Лисовский) . . . . .</b>	<b>506</b>
Общие сведения об архитектуре. Основные понятия, определения и термины. Триада Витрувия . . . . .	506
«Полезьа». Функция. Решение пространства. Виды архитектуры и типы зданий . . . . .	514
«Прочность». Части зданий. Строительные материалы и конструкции . . . . .	523
«Красота». Художественный образ в архитектуре. Тектоника. Ордерная система и другие образно-выразительные средства композиции. Архитектурный стиль. . . . .	529
Искусствоведческий анализ архитектурной композиции . . . . .	554
<b>Глава 8. Это загадочное ДПИ: Структура художественного образа произведения декоративно-прикладного искусства (О. Л. Некрасова-Каратеева) . . . . .</b>	<b>565</b>
История. Понятия. Термины . . . . .	565

Образ . . . . .	578
Форма и функция . . . . .	581
Материал и технология . . . . .	585
Конструкция и тектоника . . . . .	589
Декор. Цвет. Орнамент . . . . .	592
Стиль. Мода. Вкус . . . . .	600
Принципы анализа и критерии оценки . . . . .	607
<b>Глава 9. Как смотреть и видеть детские рисунки</b> ( <i>О. Л. Некрасова-Каратеева</i> ) . . . . .	612
Детское рисование — что это такое? . . . . .	612
Доизобразительное рисование . . . . .	619
Выставки детских рисунков . . . . .	637
<b>Глава 10. Современное искусство: от определения к условиям и средствам интерпретации</b> ( <i>А. Г. Бойко</i> ) . . . . .	651
Описание произведения современного искусства, анализ и интерпретация его художественного образа . .	651
Понимание современности . . . . .	653
Понимание и определения современного искусства . . . . .	659
Искусство постмодернизма . . . . .	661
Актуальное искусство . . . . .	666
Динамика и интерпретация искусства XXI в. . .	685
<b>Список иллюстраций . . . . .</b>	692
<b>Рекомендуемая литература . . . . .</b>	702