

УДК 7.01:005

## ЗНАЧЕНИЕ АНАЛИЗА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ФОРМЫ В ПОНИМАНИИ РАЗВИТИЯ ПРОСТРАНСТВЕННОГО МЫШЛЕНИЯ

*Алексия Личинаки*

*В статье «Значение анализа художественной формы в понимании развития пространственного мышления» предлагается рассмотреть аналогии, возникающие в отношении специфических черт архаического и современного изобразительного искусства. Методологические программы, среди которых формальный анализ и школа феноменологической эстетики, позволяют обратиться к основе художественного языка – к формообразованию, и сделать выводы о соотносимости пространственных представлений в архаическом и современном искусстве.*

**Ключевые слова:** художественный язык, формообразование, формальный анализ, феноменология

Целью данной работы является обнаружение глубинной взаимосвязи между архаическим и современным изобразительным искусством посредством сравнения типов пространственного мышления, сформировавшихся в процессе художественной деятельности как в архаическом, так и в авангардистком художественном пространстве. Несомненно, об определенном типе мышления свидетельствует использование в изобразительном искусстве той или иной символики и образного строя. Таким образом, изучение символики, являющейся основой художественного языка произведений первобытного и современного изобразительного искусства, интересно тем, что позволяет проникнуть глубже в пространственные представления архаического и современного сознания. Глубокое понимание типов образного мышления могло бы послужить ключом к раскрытию действительных сходств и различий в способах построения автором композиции, выбора выразительных средств и организации художественного пространства произведения. Поэтому ключевой аспект, рассматриваемый в этой работе, можно определить как осмысление художественной формы в произведении абстрактного изобразительного искусства.

Исследование методов анализа произведений современного изобразительного искусства, выделение их сильных сторон и недостатков, а также разрешение вопроса о возможностях их применения в анализе произведений современного искусства, позволило бы приблизиться к поставленной проблеме и рассмотреть её аспекты в различных плоскостях. В результате, рассмотрение и осмысление наиболее интересных в ключе исследуемой темы эстетических и философских концепций, позволит развернуть не учитываемые или не замечаемые процессы, отвечающие за внутреннюю организацию и построение языка художественного произведения.

Проблемами художественных элементов и анализом художественной формы в теории изобразительного искусства, а также искусствоведении занимаются формальный анализ и феноменологическая эстетика. Для достижения поставленной задачи исследования следует остановиться на

формальном и феноменологическом анализе, чтобы показать, какие возможности предоставят эти методологические программы.

В современном мире, где имеет место как взаимопереплетение культур, так и смешение стилей различных эпох во многих областях, актуальным представляется вопрос о подобии первобытного и современного авангардного изобразительного искусства: глубинно ли это сходство, или только – в отношении внешних признаков? И если эта взаимосвязь характеров первобытной и современной абстракции действительно не случайна, то какой из существующих на сегодняшний день подходов в осмыслении их структуры, функций, языка художественных образов наиболее применим по отношению к ним; какие принципиально новые возможности могли бы открыть рассматриваемые в данной работе концепции при анализе произведений современного авангардного искусства?

Неудивительно, что именно с поворотом авангардного искусства к архаическим формам, в искусствоведении начинается работа по исследованию того, что может сказать форма художественного произведения – какова специфика его художественного языка. Одной из не менее важных проблем теории искусства является также существование в современных исследовательских концептах определенного расслоения в представлении о пространственном и временном мышлении. Пространственное мышление является традиционным и общепринятым в силу его наглядности. Именно поэтому трудно или даже невозможно говорить о времени, не обращаясь при этом к пространственным аналогиям и именно поэтому пространственное мышление приобрело приоритетный статус в научном мышлении. Но в отличие от научного мышления, художественное понимание пространственности, несомненно, связано с более глубокими, динамически рассматриваемыми свой объект формами понимания пространственных представлений. Эти два полярных мнения могут стать ключом для трансформации мышления на существующей исторической дистанции.

Следуя Вальтеру Беньямину, какое-либо сообщение смысловых содержаний как посредством текста произведения изобразительного искусства, так и в самом широком смысле, можно назвать языком, и распространяется он не только на выражение смыслов, но и вообще на все явления. Поскольку художественная деятельность также является выражением языка, то проникнуть в него означает исследовать форму [2, с.7-11]. Таким образом, в результате формирования художественного языка авангардизма возникли специфические способы построения образной системы: чрезмерная зашифрованность, или наоборот – отсутствие конкретного сюжета, конфликтные соотношения формальных элементов, слияние разновременных пластов, а также мифологизация реальности. Зритель, лишенный возможности узнавать знакомые формы, сталкивается с проблемой считывания того, что и в каком контексте сказано формой. Действительно, то, что в исследовании произведений искусства формальный подход приобрёл актуальность, не является случайностью, ведь это произошло именно тогда, когда проблема формы стала очевидна в контексте актуализации архаического и формотворчества авангардного изобразительного

искусства. На сегодняшний день в анализе художественных произведений существует множество разнообразных подходов: формальный и феноменологический, а также иконологический и семиологический, среди которых формальный анализ и феноменология стали говорить о художественной форме как об особом способе изъяснения, рассматривая её игру в пространстве полотна как язык. В данном исследовании следует остановиться на формальном и феноменологическом анализе, чтобы показать, какие возможности предоставляют эти методологические программы.

Формальный анализ как подход в исследовании структуры и организации произведений изобразительного искусства рассматривает выразительность художественной формы как явление, зависящее от специфики организации пространства; простейшие первоэлементы, или «атомарные» формы – как основу для преобразования пространственных форм «волей» художника. Данный подход предполагает всесторонний анализ композиционных, конструктивных, формальных (линия, пятно и т.д.) составляющих художественного произведения, а также последовательное выявление внутренней «логики» согласования всех формальных элементов.

Принципу воссоздания объективной реальности в узнаваемых формах абстракционизм и беспредметное искусство противопоставили идею художественной деформации, открывающую большие возможности для реализации и развития различных форм алогизма и гротеска. Языку деформации нередко находилось объяснение в первобытных культурах, детском творчестве, в искусстве дилетантов. Для большинства направлений авангардизма характерен примитивизм, который проявился и как самостоятельное течение (например, в творчестве М. Шагала).

Посредством деформации, как одного из средств выражения, передается содержание изображаемых на полотне объектов, как это можно пронаблюдать в создаваемых Ж.-М. Баския произведениях абстрактного экспрессионизма. Деформирование представляет собой «изменение структуры вещи и освобождение вещи от тех функций, которые её сотворили через те или иные ощущения художника, требующие создания нового вида живописной структуры [14, с.124]. Таким образом, деформация, совершаемая художником, играет роль в выявлении живописных элементов в объекте посредством восприятия, но не в конструировании иной, отличной формы как таковой. Благодаря совершению акта деконструкции и деформации привычных глазу форм, Ж.-М.Баския удаётся высвободить из впечатлений от предмета чистое живописное ощущение, сплетённое в единое целое из цветовой массы, которая ощущается как некая живописная материя, являющаяся совокупностью изобразительных элементов. Полотна американского художника-неоэкспрессиониста содержат в себе впечатление единой однородной плоскости, объекты которой обретают равнозначную живописную реализацию. Эта целостность создаёт парадокс в единстве с частичной разорванностью смыслового и эмоционального содержания. Внутреннее напряжение форм достигает своего предела, демонстрируя механистичность, доведенную до грани, где она приобретает ту болезненность, ощущение которой, однако, свойственно только живым

существам.

Одним из первых, кто обратился к исследованию первостепенного значения художественной формы стал А. фон Гильдебранд. Его концепция раскрывает основные закономерности взаимодействия форм и пространственных представлений в изобразительном поле художественного произведения. В работе «Проблема формы в изобразительном искусстве» Гильдебранд рассматривает явление восприятия художественной формы как с точки зрения пространственных представлений, так и его функциональных качеств. В сущности, изображается не восприятие, а представление. Органическое единство форм представляет собой комплекс, который носит на себе отпечаток тех или иных функциональных возможностей зрительного восприятия, так что зритель приобретает возможность перемещаться в находящийся перед ним формальный образ. Необходимо отметить, что пластическое изображение соответствует образу представления, включающему определённые признаки восприятия, вызывающие к жизни те или иные представления о напряжении, покое или движении, при этом не соответствуя образу, который возникает благодаря действительному впечатлению от моментального движения. Некоторые формы способны выражать внутренние процессы благодаря закреплению определенной категории функций за этими самыми формами, т.е. подсознательно и ассоциативно они каталогизируются по присущему им функциональному характеру, в определенное типическое единство.

Поле изображения существует в единстве зрительного и двигательного выражения, что обуславливает его пространственно-временную структуру. Зрительное выражение трехмерного пространства воспринимается как совокупность его признаков на плоскости, объекты которой считываются одновременно, и этот процесс называется зрительным представлением. В далеком образе, то есть в цельной плоскостной картине, зрительные впечатления способны дать только двухмерную протяженность предмета, а из общего впечатления зрителем воспринимаются только линии. В этом случае присутствует только указание на представление глубины, поскольку каждая линия перспективно сокращена. Во взаимодействии целого и частного познается их связь как составляющих явления, в совокупности создающих художественный организм. Все элементы, находящиеся в плоскости полотна взаимно обусловлены как стремление к замкнутому пространственному единству в представлении. Состоящие из комплекса контрастов, изображаемые явления обуславливают пластическое и пространственное представления у зрителя, сформированные под действием создающих в его сознании единый текст художественных элементов [4, с.13, с.28-29].

Главная функция поля как первобытного, так и авангардного художественного произведения, заключается в объединении, связывании находящихся в его границах объектов. Изображение выявляет скрытую структуру своего поля, выражая одновременно согласие и создавая с ним конфликт, следуя и нарушая структурные правила, таким образом, существуя в состоянии постоянного напряжения «силовых линий» пространства. Любая форма в данном случае попадает в сложную структуру пространственных

отношений и выступает в роли компонента единого целого. В то же время, неоднородность пространства поля определяет, в зависимости от местонахождения в нём, энергию его форм и элементов. Таким образом, взаимодействие изобразительного поля с входящими в него знаками (линиями, пятнами, фигурами и т.д.) является основной формой пространственного в картине, главнейший композиционный акт которой – создание выразительно-смыслового целого [5, с.84].

Вслед за Гильдебрандом, попытку выявить сущность изобразительного искусства как специфическую функцию действительного человеческого зрения предпринимает А. Ригль. Однако Ригль полностью отбрасывает предложенный немецким теоретиком искусства и скульптором способ интерпретации художественного зрения как своеобразное решение поставленных самой природой проблем. Вместо этого он совершает попытку описания закона развития изобразительного искусства, исследуя закономерности зрения сами по себе. Для Ригля, ориентированного на методы естественных наук, художественное зрение не может оказаться формой саморазвития Объективного духа, Абсолютной идеи и подобных им метафизических понятий классической идеалистической философии. Как и прочие теоретики формальной искусствovedческой школы, Ригль верил, что конструировал строго научную систему истории искусств, исключаящую элементы идеологии. Принцип художественной воли, заключающийся в требовании при интерпретации художественного произведения принимать во внимание, главным образом, те закономерности, которые присущи самому изобразительному искусству, противопоставлялся сводившемуся к описательности культурно-историческому методу, который уделял внимание внехудожественным факторам развития изобразительного искусства в ущерб имманентному росту самой художественной формы. [7, с.65-72].

Продолжая идеи Гильдебранда, Ригля, Генрих Вёльфлин разрабатывает метод формально-стилистического анализа произведений изобразительного искусства, выделив основную задачу истории искусства как анализ художественной формы. Стоит отметить, что с именем Г.Вёльфлина, а также с его фундаментальным трудом «Основные понятия истории искусства», связано становление истории искусства как самостоятельной научной дисциплины. В этой работе Вёльфлин сравнивает линейный и живописный способы видения, определяя живописность как более поздний способ выражения художественных форм, невозможный без линейного способа видения. Графический стиль выражается в линиях, в то время как живописный – в цветовых массах. Разница между этими способами выражения заключается в том, что линейное видение отображается в контурах, присутствующих также у внутренних форм, и это явление заставляет взгляд совершать движение вдоль их границ, в то время как живописное видение в массах предполагает основной художественный элемент как цветовые или свето-теневые пятна. В графическом способе выражения пластической формы в роли жесткой границы линия управляет светом и тенью, однако в случае, когда линия «обесценена в своём качестве полагания границы, открываются живописные возможности» [3, с.39-40]. Сами по себе линейность и

графичность являют собой разнонаправленные мирозерцания, каждое из которых способно дать законченную картину видимого.

Флоренский П.А. в труде «Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях» опровергает принадлежность понятия пространственности исключительно к математической науке, определяя пространствопонимание как миропонимание, в чьём средоточии, собственно, и покоится проблема пространства. В произведении изобразительного искусства вопрос о пространстве не может оказаться второстепенным, поскольку ни технические средства, ни манера, фактура или сюжет не способны охарактеризовать художественное произведение настолько существенно, насколько способно на это строение пространства, то есть первичной характеристикой является пространственная. В изобразительном искусстве внутреннее пространство произведения и игра пространственных отношений, представляют собой его ядро, без которого оно прекратило бы своё существование. По мнению автора, проникнуть в художественное произведение можно лишь посредством понимания его пространственной организации [23, 90-115].

Произведения архаического изобразительного искусства содержат в себе линейность и статичность, в то время как современное авангардное искусство посредством игры художественных форм выражает живописность и динамичность. Так, в отношении первобытной художественной деятельности имеет смысл говорить о всепоглощающем господстве контурного, линейного рисунка, в котором цвет является пассивным, и исполняет служебную роль – заполнение силуэта. Произведение древнейшего искусства состоит из целой системы переплетающихся, винтообразных или соединённых в разнообразные формы линий, вырезанных или прочерченных на дереве, камне, глине или металле. Применение подобной линейной техники является отличительной чертой первозданного состояния сознания и «лихорадочной энергии воображения» [20, с.394].

Среди разнообразия сюжетов первобытной живописи наиболее широко распространены анималистические мотивы. К примеру, росписи в Ласко (Франция), Альтамире (Испания), наскальные рисунки в ЮАР, первобытные изображения Китая и Сибири. С приходом эпохи неолита эти реалистические, полные динамики изображения уступили место сдержанным, схематичным и лаконичным в своём исполнении росписям и рисункам. К периоду неолитического искусства можно отнести формирование стилизованных художественных образов, уже более совершенных в отношении композиционных решений, которые в свою очередь разворачивают драматургию произведения в его пространственном поле.

Смысловая и эмоциональная глубина абстрактных художественных произведений заключена в точности передачи живописного ощущения, получаемого художником от воспринимаемых им явлений, сущность которых он передаёт при помощи беспредметных формальных элементов, которые находят выражение в компоновке им на полотне живописной массе из цветовых пятен.

В цикле лекций о современном искусстве, прочитанных в Киевском

художественном институте, Казимир Малевич отводит отдельное место главе о возможности определения зависимости между формой и цветом в современном изобразительном искусстве, которое по своей сути является беспредметным и полностью самостоятельным, отражая «содержание различных действенных сил в их специфическом живописном уклоне» [14, с.227]. Результаты проведенных художником исследований показали, что постоянной формы как таковой не существует, также, как и постоянного соответствия формы, цвета и объёма. Также живопись невозможно разобрать на независимые составляющие, и рассматривать форму отдельно от цвета, применяя оптические законы или положения науки о дополнительных тонах, поскольку они не способны послужить законом для живописных гамм художника, создающего неделимую на элементы одухотворенную живопись. Произведение изобразительного искусства должно рассматриваться как выражение художественного содержания, а оптическое восприятие в этом случае играет роль исключительно материала, в котором производится решение проблемы отношения цвета к форме, или, так сказать, оцвечивание формы. Построение художественных произведений совершается по другим законам, ввиду того, что они относятся к душевному и психологическому переживанию художественного образа, заключающего в себе то или иное явление, и художник запечатляет ощущение от него, но не явление само по себе. Цвет и форма не могут рассматриваться им как два отдельных элемента, поскольку они представляют собой результат цельного живописного ощущения, которое при разделении его на форму и цвет утратило бы свою художественную силу и ушло в небытие. Воспринятый ощущением мир является в нём постоянным, потому как формы могут исчезать и меняться, в отличие от ощущений, для которых цвет и форма служат только лишь выражением их энергетической силы.

Василий Кандинский, выдающийся русский художник и искусствовед, заложил фундамент современной теории искусства, разработав как собственную теорию цвета, так и концепцию первоэлементов композиции. Отчасти строго и рационалистически, отчасти интуитивно, он создал своеобразный «алфавит», проведя систематическую работу по классификации базовых живописных элементов, таких как точка, линия и плоскость, а также описал способы их взаимодействия. Основные положения цветовой теории Кандинского были описаны его трудах «О духовном в искусстве» (1912), «Точка и линия на плоскости» (1925), и учебном курсе в Баухаузе. По Кандинскому, форма разворачивает внутреннее содержание. Звучание, являющееся жизнью красок, которое рождается в результате гармонизации целого на полотне, ведет к созданию произведения искусства.

Стоит отметить, что концепции Кандинского о первоэлементах и цвете послужили не только обоснованием его беспредметного искусства, но и сложились в особую педагогическую систему, которая может быть использована в современном формообразовании.

Исследуя живописные первоэлементы, автор подчеркивает, что возможность анализа художественных элементов как бы перекидывает мост к внутренней пульсации произведения, а существующее ранее утверждение, что

раскладывать искусство на элементы опасно, ввиду того, что это «разложение» приведет к гибели искусства, «происходит из незнания, занижающего ценность освобожденных элементов и их первородной силы» [10, с.68].

Одну из особенностей подхода Кандинского можно назвать креационизмом, взглядом художника, творящего свой мир. Исходным элементом этого мира является геометрическая точка, выступающая в качестве метафизического объекта. Точка - это, в действительности, кратчайшее, мгновенное «утверждение» бытия, переход от одного бытия через небытие к другому бытию. Исходя из этого, Кандинский прямо пишет, что «точка есть наиболее краткая временная форма» [9, с. 218]. Находясь в месте творческого напряжения, первая точка бытия является той сингулярностью, из которой рождаются миры. Она есть сжатый до предела мир и поэтому понятие движения бессмысленно для нее. Движение возникает после расщепления художником сингулярной точки, в результате чего она становится той черной бездной, в которой содержится материя мира, тем грузом, который растягивает и притягивает сеть бытия, той центральной точкой, через которую проходит ось мира. Плоскости пространства исходят из нее и завершаются на ней. Число их мерности определяет сложность мира, но потенциально оно бесконечно [19, с.338].

В своей концепции Кандинский выделил два типа живописных элементов: первый тип – это освобожденная от напряжения форма, а второй – обязательно включает в себе живущее в этой форме напряжение. Художник мыслит форму, которая состоит из различных плоскостей. Форма выступает как вторичное по отношению к внутреннему, являющемуся первичным. Он утверждал, что истинное произведение искусства может существовать только при наличии внутреннего содержания, происхождение которого глубоко таинственно, и его характеризует одухотворенность, рожденная вдохновением автора. Без этого наполнения чистая форма не несет никакого энергетического заряда, она не говорит, а потому мертва.

В этой связи основное звучание плоскости полотна Ж.-М.Баския «Нотариус» (1983) можно определить преимущественно как холодное ввиду преобладания ширины основной плоскости произведения. И хотя вертикальные линии играют немаловажную роль в формировании и разграничении композиционной конструкции, а такого рода стремление к тёплой атмосфере подкреплено фигурирующим в центре композиции ярко-желтым пятном, тем не менее, не преодолевают общего холодного звучания основной плоскости, поскольку состояние холодного или же тёплого (в случае преобладания вертикальности плоскости) звучания «не сможет быть преодолено окончательно даже с помощью большого числа противоположных элементов» на общем фоне, задаваемом основной плоскостью [10, с.173].

Художник склонен полностью заполнять плоскость полотна цветовыми пятнами и фигурами, и данная работа – не исключение, однако при внимательном рассмотрении главные действующие персонажи сюжета стремятся в левый верхний угол плоскости, и их лица, напоминающие маски, также направлены влево. Направленность вверх создаёт ощущение разреженности,

исключающей плотность, и отдельные плоскости кажутся более удалёнными друг от друга. Стремление влево также вызывает представление об ощущении лёгкости и разреженности, однако при этом усиливается эффект уплотнения. Формы, напряжения которых направлены преимущественно влево, заключают в себе нечто приключенческое, и движение этих форм нарабатывает нарастающую скорость и интенсивность [10, с.180-181]. Направленные в противоположную сторону от стремящихся влево и вверх героев, человеческие силуэты, повторяющие одну и ту же форму, кажутся отдалёнными от них, будто находятся в ином измерении, хотя очевидного и видимого разрыва между ними не существует. Они приобретают лёгкость, даже некоторую неустойчивость, в то время как черные лики, изначально заключающие в себе ощущение тяжести, приобретают на их фоне ещё больший вес.

Композиционный строй работы в общем виде создаёт изогнутую, выражающую упрямство, волнистую линию, которая графически повторяется схематическими океанскими волнами на фоне лайнера, в свою очередь представляющего противопоставление этим изгибам. Формы, лежащие близко к границе основной плоскости, приобретают большее напряжение по отношению к отдаленным от края формам, и повышают драматическое звучание конструкции, в противоположность «лиричности» центральных форм. Так, например, чёрная фигура, представленная «собакой, охраняющей Фароха», находится в правом верхнем углу, почти на самой границе плоскости, и высокая степень напряжения в этой фигуре очевидна. В то же время, яркая желтая фигура на фоне лайнера, находящаяся почти что в центре полотна, обладает, скорее, лирическим звучанием.

Безупречное владение линией, посредством которой интуитивно выстраиваются формы, Ж.-М.Баския демонстрирует в работе «Музыканты» (1983). При обилии деталей художнику удаётся избежать ощущения перегруженности композиционной конструкции. Он расставляет необходимые акценты, заполняя формы экспрессивными цветовыми массами, при этом не нарушая композиционного равновесия работы. Художественные формы, представляющие собой выразительные пятна, контрастируют с линейными, воздушными и схематическими, создающимися с использованием свободной кривой. Следует признать, что характер линии Баския, в сущности, живописен, её движение создаёт впечатление непредсказуемости и эмоциональности, а не четких и строгих структур. Как отмечает В.В.Кандинский, в напряжении нецентрированных свободных прямых и в интенсивных по насыщенности цветах, существует изначальное родство, и данное утверждение вполне справедливо в отношении характера работ Ж.-М.Баския, являющих собой гармоничное сочетание того и другого.

В работе «О духовном в искусстве» Кандинский подчеркивает, что только форма способна существовать самостоятельно, как изображение какого-либо предмета или как чисто абстрактное ограничение пространства плоскости. Однако цвет не способен, поскольку не допускает безграничного распространения. Например, безграничное красное можно только представлять или же созерцать. Когда мы слышим слово красное, то в нашем представлении

оно не имеет границы, и такое представление можно считать неточным, размытым [9, с.20]. Таким образом, присутствие формы определяет ее как пространственную функцию, являющуюся основополагающей в художественном произведении.

Кандинский различает четыре «звучания» отдельно взятого цвета: теплый или холодный, каждый из которых может быть темным или светлым. И, согласно теории Кандинского, каждый цвет обладает внутренним движением, которое либо стремится к зрителю, либо удаляется от него. Круг, окрашенный в желтый, при наблюдении излучает движение, направленное к зрителю, - эксцентрическое движение, синий круг обладает концентрическим движением, постепенно удаляясь от зрителя. Красному цвету свойственно движение в себе, внутренне беспокойное и подвижное. В зеленом отсутствует любое движение вовсе. Оранжевый цвет, являясь производным от красного и желтого, начинает двигаться в эксцентрическом направлении. Фиолетовый цвет возникает в результате вытеснения синим цветом красного, что приводит к появлению концентрического движения, свойственного синему цвету. На основе этих наблюдений художник рассматривает четыре пары контрастов: контраст желтого и синего как противоположность тепла и холода, контраст белого и черного как противопоставление светлого и темного, контраст красного и зеленого как контраст дополнительных цветов и контраст оранжевого и фиолетового как производный от первого контраста.

В разнообразных своих сочетаниях цвета, их оттенки, а также формы, образующие живописные элементы, взаимодействуют между собой, объединяются в системы и создают своего рода грамматические конструкции, которые в свою очередь в различных последовательностях образуют определенное сообщение, посыл. В этом отношении имеет смысл говорить о символической природе внутренней жизни, а также внешних проявлений форм и цветов.

По выражению Э. Кассирера, «восприятие без представления слепо, в то время как представление без восприятия является пустым», и на практике это означает, что содержание без форм исчезает также, как цвет не может существовать без формы, выступая таким образом содержанием для неё. Так, неизбежное их взаимоотношение приводит к наблюдению воздействия формы на цвет. Стоит подчеркнуть, что поскольку количество цветов и форм бесконечно, нескончаемо также число комбинаций и действий, то есть этот материал неистощим. Таким образом, в зависимости от того или иного сочетания формы и цвета, при их взаимодействии рождается совершенно отличное и своеобразно действующее существо. Ведь сама форма, даже если она полностью абстрактна и подобна геометрической, имеет свое «внутреннее звучание», обладая качествами, идентичными с этой формой и благодаря этому представляя собой некое существо, подобное неповторимой индивидуальности. При этом одна форма способна подчеркнуть значение какого-нибудь цвета, в то время как другая форма – наоборот, ослабить его.

В. В. Кандинский применяет понятие внутренняя вибрация, делает акцент на душевное переживание восприятия цвета в живописи. Эффект

восприятия цвета достигается за счет абстрагирования от формы. Каждый цвет имеет свою «вибрацию», свое переживание, воспринимаемое человеком. В. В. Кандинский находит общее в искусстве музыки и живописи, считает, что форма ограничивает возможности цвета.

Обращение к «внутренней вибрации», по мнению автора, становится возможным только через ассоциативное переживание предмета или явления, которое не ограничено рамками формы. В. В. Кандинский считает данный принцип ассоциации методом познания бытия, где внутренняя вибрация выступает как качество, которым обладает любой предмет или явление. По отношению к форме предмета понятие внутренней вибрация является первичным, так как в ее основе лежит сенсуализм, не ограниченный формой или так называемой литературной окраской. Ассоциативный метод предполагает сильную восприимчивость, утонченность чувств [21, с.114-115].

Феноменологический подход к анализу художественной формы отличается от других школ, поскольку здесь является актуальным становится рефлексия в отношении художественной формы, но рефлексия, связанная с анализом переживаний, возникающих в сознании. Если сторонники формального анализа так или иначе «привязаны» к архетипическим и символическим представлениям о форме, то феноменологический подход ориентирован на редукцию тех или иных контекстов, в которые обычно помещают форму.

В работе «Исследования по эстетике», лежащей в области феноменологической эстетики, Ингарден Р. отмечает тот факт, что элемент художественного произведения может выполнять конструктивную функцию. Эта роль состоит в том, что компонент либо вызывает к жизни другие компоненты картины, либо по крайней мере поддерживает их существование на полотне. Так, например, цветовые пятна, представляющие на полотне определенную форму, являются в самых различных смыслах ее конструктивными элементами. Находясь в определенной последовательности и композиционном расположении, будучи определенного качества, чистоты и насыщенности, они создают различные явления контраста, гармонии или дисгармонии цветов, что ведет к выражению характеров или эмоциональных настроений, которые при ином раскладе не могли бы существовать на полотне. [8, с.305].

М.Мерло-Понти, являющийся представителем феноменологическо-экзистенциального направления современной философии, в работе «Око и дух» разрабатывает проблематику взаимосуществования воспринимающего и воспринимаемого в единстве явления, пространства и тела, которому оно принадлежит. Цвет, освещение, глубина и какие-либо качественные характеристики художественного произведения существуют благодаря пробуждаемому отклику в воспринимающем теле смотрящего, его видение осуществляется в вещах. Автор выделяет несколько способов видения, один из которых соответствует прочтению и суждению, выступает предметом рефлексии, а второй – видение, сплетенное в единое целое с видящим телом как неделимая система. В таком же единстве следует рассматривать символические формы как средство выражения в живописи, которые не способны воздействовать на зрителя подобно стимулу, поскольку их воздействие осуществляется

исключительно в совокупности с контекстом произведения как целого, но не при помощи визуальных эффектов [15, с. 40-46]

Анализ истории первобытного, а также традиционного искусства, существующего и сегодня у некоторых народностей, включает проблему происхождения искусства и рассматривает этапы его развития на протяжении нескольких десятков тысячелетий, от самых древних из известных на сегодняшний день художественных произведений эпохи палеолита, до памятников искусства некоторых современных первобытнообщинных народов. Хронологически оно охватывает всю эпоху существования человеческого вида, а территориально - все континенты.

Невозможно исчерпывающе определить функции архаического искусства не только в силу их многообразия, но также и потому, что функциональная структура искусства не является постоянной и неизменной. Под действием экономических, социальных и политических факторов она развивается, перестраивается, меняет акценты, в то же время сохраняя свои изначальные элементы [17, с.54]: определенный набор характерных именно для архаического искусства художественных форм, выразительных средств и отличительных черт, отображающих его сущность. К ним относятся отточенность и лаконичность абстрактной формы, обнаруживающие сходство с чертами примитивистского авангардного искусства, что не могло не поразить критиков и художников начала XX ст.

Примитивизм в авангардном искусстве включает в себе потенциальную возможность открыть современному человеку, отделившемуся от своей истинной природы, неисчерпаемый запас символических конструкций и изобразительных средств творческого гения первобытного сознания, приобретая значение своеобразного кода, открывающего новые, не исследованные ранее смысловые измерения в процессе построения структуры художественного произведения.

В целом произведения авангардного изобразительного искусства характеризуются отвлеченным мышлением, тяготением к ассоциативным структурам, проявляющемся в переносе акцента с внешней на внутреннюю сферу, в то время как характерной особенностью первобытного искусства является не только достаточная изобразительная определенность, но даже в некоторой степени примитивная зрелость [19, с.337]. Простые и освобожденные от частных форм способны к глубокой и ёмкой передаче сущности явления и внутреннего содержания скрытого в ней образа.

Рассматривая создающие тот или иной «шифр» символические структуры и комплексы, которыми оперирует авангардное искусство, необходимо понимать саму природу символа и его значение. С точки зрения философии Э. Кассирера, символы обозначают чувственные знаки и образы, которые замещают собой презентованные объекты и данные, формулируя репрезентацию определенных понятий и идей благодаря мгновенной активности разума, которая подчиняет партикулярное определенным универсальностям. Символы недопустимо трактовать как обыкновенные знаки, которые отсылают к определенной реальности с помощью ассоциации или аллегории, поскольку они

являются той силой, которая порождает собственный мир и властвует над ним [20, с.103].

Э.Кассирер в работе «Философия символических форм» говорит о деятельности символической функции сознания в языке, искусстве и мифе как о выражении основных устойчивых форм, извлечённых из потока сознания, обладающих наполовину понятийной, наполовину чувственно-созерцательной природой, которые в потоке содержаний образуют «островок замкнутого на себе формального единства» [11, с.24]. Этой непрерывной смене содержательных моментов сознание противопоставляет собственное единство формы. Воспроизводимость содержания связана с созданием для него знака, в пределах которого сознание действует самостоятельно и свободно. Посредством знака, связанного с содержанием, оно приобретает новый статус и жизнеспособность, поскольку знаку соответствует закрепляемое за ним идеальное значение.

Язык, искусство, миф и религия, как и наука, поставляют материал, из которого строится как наличествующая действительность, так и мир сознательного Я. Их нельзя рассматривать только как явления окружающей действительности, но следует понимать как специфические функции формирования бытия, особые способы его структурирования.

Начиная с принципа мимесиса, развитого еще Аристотелем, и заканчивая, с одной стороны, положениями позитивистской философии XIX века, и гегельянской эстетики - с другой, в человеческом сознании утвердилось представление об изобразительном искусстве как отражении реальности. Вместе с тем всевозможные неоромантические (символические и декадентские) представления широко распространили взгляд на искусство как на нечто противоположное жизни, что отражалось в антитезе творческой свободы и рабства действительности. Ю. М. Лотман, излагая в работе «Культура и взрыв» концепцию пересечения и столкновения смысловых пространств, предлагает взгляд на искусство как на новый уровень действительности, отличающий его резким увеличением степени свободы. Именно благодаря большей свободе искусство оказывается как бы вне морали, делая возможным не только запрещённое, но и невозможное. Текст художественного произведения «фиксирует парадоксальное свойство искусства превращать условное в реальное и прошедшее в настоящее». Однако само наличие ощущения свободы предполагает наблюдателя, направляющего свой взгляд из реальности на искусство, из чего проистекает всегда наличествующая в области искусства отстранённость, и это неизбежно запускает механизм этической оценки. Так, этическое и эстетическое неразделимы как два полюса искусства [13, с.232-236].

Освободить же художественное произведение от нагружающих его смысловых и эстетических конструкций позволяет одна из черт примитивизма в авангардном искусстве – его внеконтекстность, проявляющаяся как наивный взгляд. Он открывает широкие возможности для интерпретаций заложенных в тексте художественного произведения символов и глубинного осмысления посредством всматривания в саму их суть. Наивность взгляда художника-примитивиста предполагает чистоту и абстрагированность, вероятно, в чём-то близкую взгляду древнего творца.

Конечно же, первобытная абстракция и современное авангардное искусство говорили на разных языках со своим реципиентом. Для первобытного художника абстрактные и орнаментальные формы имели свои реальные прообразы, будучи напрямую связанными с видимой и воспринимаемой им окружающей действительностью, в то время как современный художник стремится оторваться от реальности. Его отказ от классических канонов и форм объясняется желанием посредством возвращения в глубокое прошлое устремиться к истокам культуры и совершить попытку увидеть новые пути развития художественной жизни. Вслед за В.В. Кандинским современный художник тяготеет к обнаружению чистой абстрактной формы. В связи с этим возникает вопрос: в чём заключается неуловимая связь постмодернизма и первобытной абстракции?

Поскольку первобытное изобразительное искусство представляет собой единое, фундаментальное, исторически закономерное и глубоко социальное явление, многие его произведения, принадлежащие различным ареалам, оказываются семантическими двойниками. Загадочные поодиночке, при изолированном анализе, они красноречивы именно в совокупности, при возможности вступления в смысловую связь и объяснения друг друга. Сопоставление художественных произведений их разных областей африканского континента вскрывает их коренную близость, которая, вполне возможно, является следствием закономерной общности. Сравнительный анализ этих памятников показывает, что они при всей своей сложности творческой эволюции, ее многообразии и известной неравномерности, тем не менее, воплощают одни и те же идеи благодаря наличию в их структуре общих основных образов, в специфических совпадениях их трактовки, в аналогичных смысловых решениях и способах их выражения.

При реконструкции общей картины искусства палеолита необходимо учитывать факт выборочности дошедших до наших дней свидетельств, в которых различные творческие проявления отдельных культур находят далеко не равноценное отражение. Такого рода резкая источниковедческая неравномерность искажает общую картину, делая ее отрывочной и дробной. Соседство художественно богатых и бедных, и даже совершенно «стерильных» стоянок не может выступать доказательством в пользу заключения о существовании ареалов «без искусства», поскольку области, ранее оцениваемые как художественно бесплодные, со временем были исследованы, обретая памятники малого и монументального искусства неолита. [22, с.38-40].

В антропологическом исследовании «Путь масок» К.Леви-Стросс рассматривает семантику пластических произведений архаического искусства, объединяя их в нерушимую символическую систему. Он приводит сравнение подобной взаимозависимости и взаимообусловленности смыслов с содержательностью и семантическим значением мифов континентальных, а также островных народов, которые утрачиваются при изоляции или изъятии из контекста той или иной интерпретации или контекста выбранного мифа. Безусловно, рассмотрение произведений искусства архаических народностей в комплексе способно дать исследователю более или менее объективное

представление о рассматриваемой им культуре. К.Леви-Стросс выстраивает логически завершенную картину, демонстрирующую результаты мифотворчества и художественной деятельности различных племён, и приходит к выводу о взаимодополняемости одной ритуальной маски или скульптуры для другой, ввиду их существования в одном пантеоне сверхъестественных существ и вытекающей из этого недосказанности при рассмотрении их изолированно. Данный подход применим и всецело справедлив для структурного анализа архаического искусства, поскольку изобразительность на ранних этапах своего развития тесно связана с другими видами деятельности, а роль изображений не сводилась к тому, чтобы служить объектами эстетического созерцания. В этом отношении форма сама по себе не позволяет судить о значении и функциях произведения. Изобразительное искусство архаических культур не изолировано от сферы действия, игры, а также обрядовости, существуя и действуя внутри культа и быта как единая знаковая система. Так, изображение может входить в различные ансамбли, где его изобразительные качества оказываются второстепенными. Иными словами, сфера изобразительности неизмеримо шире чем сфера, называемая изобразительным искусством [5, с.25].

Можно было бы допустить, что художественное произведение само по себе, в изоляции от ему подобных или противопоставляемых ему, отнюдь не лишено своего содержания и не может быть абсолютно безмолвно относительно своих внутренних и внешних функций. Напротив, ритуальная маска или изображение, орнамент на плоскости, взятые в отдельности, заключают в себе закономерности процессов, циркулирующих внутри всего ансамбля произведений, а сила и степень такого эмоционального и смыслового заряда тем выше, чем большим художественным мастерством и способностью вчувствоваться обладали его авторы. Отрывочность и недосказанность свидетельствуют скорее о менее высокой художественной ценности произведения, и только в подобном случае имеет смысл говорить о невозможности его прочтения вне контекста. Однако Леви-Стросс, критикуя функционализм, подчеркивает, что рассмотрение многими историками искусства и этнологами как архаических произведений искусства самих по себе, исходя из их эстетических и ритуальных функций, так и понятия о племенах, замкнутых самих на себе и проживающих особый эстетический, ритуальный и мифологический опыт – ошибочно. Он полагает, что «маска является прежде всего не тем, что она изображает, но тем, что она трансформирует, - иначе говоря, выбирает не изображать. (...) она построена не только из того, что она говорит, или считается, что говорит, но и из того, что она исключает» [12, с.94]. Принято считать, творческий путь как древнего, так и современного художника неразрывно связан с историческим и социальным процессами, и он неизбежно попадает под их влияние. Эту связь можно реконструировать, объясняя характер рисунка или живописи, но исторические и социальные процессы не имеют прямого влияние на логику развития художественной формы. Данное замечание Леви-Стросса отсылает к необходимости выявить неочевидное: типы мышления, способы восприятия пространства. Именно с точки зрения анализа художественной формы возможно выявление развития такого рода

представлений.

Каждая из рассмотренных здесь методологических программ формального и феноменологического подходов позволяет приблизиться к раскрытию специфики языка конкретной художественной формы. Она представляет собой элемент композиционного комплекса произведения, а её особенности рассматриваются с различных точек зрения, лежащих вне историко-культурного контекста, а также факторов, лишь косвенно играющих роль в формировании изобразительного искусства. Такой подход позволяет сконцентрировать исследовательское внимание на проявлениях чистой формы как художественного элемента произведения.

Поскольку основной проблематикой данной работы является вопрос о степени сходства и различий между образным мышлением и пространственными представлениями современного и первобытного мышления, то поиск ключа, раскрывающего сущность данных отношений, несомненно, лежит в области восприятия чистой художественной формы.

Одно из самых очевидных различий в образном восприятии у первобытного и современного художника заключено в синкретическом характере архаического мышления. Можно сказать, что первобытное мировосприятие проявляет себя в создании автором таких визуальных эффектов, как наложение различных форм друг на друга, слияние их границ, за счет чего складывается ощущение единого образного массива, где художественные элементы естественным образом сливаются друг с другом в целостности и органичности. В то время как современные абстракции конструируются художником-авангардистом с четким осознанием границ и идентификации образных символов, закодированных в художественной форме. Необычайно интересным представляется тот факт, что несмотря на преобладающую графичность архаического изобразительного искусства, проявляющуюся в использовании разнообразных линейных техник, его произведения выглядят живописно, тогда как исполняемые при помощи цветовых и свето-теневых отношений абстрактные полотна современных художников, например, американского неоекспрессиониста Ж.-М.Баския, имеют гораздо более жесткую структуру, невзирая на их живописную технику исполнения. Вероятно, такого рода зависимость может свидетельствовать о стремлении первобытного сознания, сохранив свойственный для него характер образных представлений, придать их потоку более конкретные структуры, которые выражались в сочетании простейших первоэлементов, таких как свободные линии, кривые, точки и всевозможные типы штриховок. Так, при помощи художественной деятельности архаическое сознание проявляло свои только лишь зарождающиеся склонности к структурированию и определению границ воспринимаемой реальности, которые, тем не менее, на данном этапе еще нечетки. В отношении характера произведений авангардного изобразительного искусства имеет смысл говорить о проявлении привычки современного сознания категоризировать понятия и явления, присваивать идентификации, перегружать знаки бесконечным количеством возможных интерпретаций, безусловно, создавая при этом совершенно иную мифологию. Современный художник сознательно

заполняет пространство полотна яркими, выразительными пятнами, стремясь избавиться от перегружающих его сознание образов, символов, интерпретаций, поскольку в отличие от первобытного творца сталкивается с хаосом информационного века, и, несомненно, нуждается в живописности. Однако при попытке разрушить существующие живописные законы, деконструировать устоявшиеся понятия, деформировать художественные элементы, современными живописцами в процессе художественной деятельности создаются множество новых способов построения композиции, творятся уже иные законы. Но при этом четкой структурированности современному типу мышления в полной мере избежать не удается, и этот факт явственно проявляет себя в художественном языке и средствах выразительности современного изобразительного искусства.

Художественная форма произведений архаического и современного абстрактного искусства неслучайно стала предметом исследования формалистских и феноменологических школ. Ведь именно их методологии более всего сообразны законам, по которым творятся абстрактные произведения, а также заключают в себе возможность раскрытия сущности и внутренней структуры художественного языка произведения искусства.

Руководствуясь положениями и основными требованиями данных методологических программ, можно сделать вывод о том, что соотносимость между архаической и современной формами абстрактного изобразительного искусства действительно не случайна: она возникает благодаря тому, что пронизывает все этапы развития человеческого сознания. Речь идет о трансформации пространственного мышления, особенности которого видны на примерах художественной деятельности первобытного и современного художника. В случае первобытной абстракции, художественная форма может заключать в себе некоторое стремление сознания к иным, более сложным проявлениям, и заметны его наклонности, отражающиеся в живописности и некоторой «примитивной зрелости» при использовании графических изобразительных средств и техники. Для современного изобразительного искусства, напротив, характерно стремление к четкости и конкретности каждой формы при использовании живописного подхода, что визуально и стилистически приближает авангардное произведение к живописному впечатлению от архаической абстракции, однако направления их развития прямо противоположны. Смещение и накладывание различных форм друг на друга, а также их слияние в произведениях первобытного искусства, свидетельствуют о синкретичном характере архаического мышления, не выделяющего отдельных категорий и ещё не разработавшего привычных для него знаков. Нагромождение же множества символических структур и богатство знаковых систем авангардного произведения говорит об их неразрывном сосуществовании в современном сознании, которое приобрело их в процессе своего становления и развития. Современное сознание сковано четкими структурами, их множественностью, и стремится высвободиться от них, в то время как первобытное – находится в поисках необходимых ему конструкций, в процессе формирования художественного языка создаёт символы, знаки, элементарные формы.

При очевидном внешнем сходстве произведений первобытного и современного изобразительного искусства, имеет смысл говорить о совершенно разных пространственных представлениях художников этих далёких друг от друга по времени эпох. Особенности пространственных представлений определяют тип мышления, а, следовательно, и характер художественного языка произведения. Так что сущность, функции, язык художественных форм первобытного и авангардного изобразительного искусства, несомненно, не могут быть отождествлены или приравнены друг другу, за исключением того, что в обоих случаях они становятся как инструментами, так и индикаторами сдвигов, преобразований, развития в пространственном мышлении и представлениях художника.

#### Список литературы:

1. Безпятчук Ж. Критика и переосмысление философии символических форм Эрнста Кассирера как путь к реанимации гуманизма // Філософська думка, №5 – Киев: Институт философии им. Г.С.Сковороды НАН Украины, 2017.– С. 101-108
2. Беньямин В. О языке вообще и о человеческом языке // Беньямин В. Учение о подобии: медиаэстетические произведения. / пер с нем.– Москва: Издательство РГГУ, 2012. – С.7-27.
3. Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств: проблема эволюции стиля в новом искусстве / пер.с нем. – М.: В.Шевчук, 2009. – 344 с.
4. Гильдебранд А. Проблема формы в изобразительном искусстве и собрание статей / пер. Н.Б.Розенфельда и В.А.Фаворского; репр.воспр.изд. 1914г.– М.: Логос, 2011. – 144с.
5. Даниэль С.М. Искусство видеть: О творческих способностях восприятия, о языке линий и красок и о воспитании зрите ля. – Л.: Искусство, 1990. – 223с.
6. Зельдмайер Г. Искусство и истина: Теория и метод истории искусства / пер. с нем.– СПб.: Аxioma, 2000. – 272 с.
7. Зись А.Я. Современное искусствознание. Методологические проблемы.– М.: Наука, 1994. – 256 с.
8. Ингарден Р. Исследования по эстетике. / пер. с польск.– Москва: Изд-во Иностранной литературы, 1962 – 552 с.
9. Кандинский В.В. О духовном в искусстве. / Из архива русского авангарда — СПб: Фонд «Ленинградская галерея» 1989. — 73 с.
10. Кандинский В.В. Точка и линия на плоскости / пер.с нем.– СПб: Азбука, Азбука-Аттикус, 2018. – 240с. – (Азбука-классика. Non Fiction).
11. Кассирер Э. Философия символических форм. Том 1. Язык / пер.с нем.; М.: СПб.: Университетская книга, 2001. 271 с. — (Книга света)
12. Леви-Стросс К. Путь масок /пер.с фр. – Москва: Республика, 2000. – 400 с.
13. Лотман Ю.М. Культура и взрыв. – Москва: Гнозис. Издательская группа «Прогресс», 1992. – 273 с.
14. Малевич К.С. Лекции о новом искусстве. Попытка определения зависимости между цветом и формой в живописи // Малевич К.С. Черный квадрат. – Москва: Эксмо, 2015. – 448 с.
15. Мерло-Понти. Око и дух / пер. с фр. – М.: Искусство, 1992.– 63 с.
16. Мерло-Понти. Косвенный язык и голоса безмолвия // Мерло-Понти М. Знаки /пер. с фр.– Москва: Искусство, 2001.– С.44-94.
17. Мириманов В.Б. Малая история искусств. – Москва: Искусство и Verlag der Kunst, 1973. – 322 с.

18. Петренко С.Д. Формальный анализ Генриха Вёльфлина в художественном образовании // Международный журнал прикладных и фундаментальных исследований. – 2015. – № 2-1. – С.154-157; URL: <https://www.applied-research.ru/ru/article/view?id=6394> (дата обращения: 26.01.2018).
19. Пилогайцева Ю.И. Теория цвета Василия Кандинского // Ученые записки Орловского государственного университета. – Орёл: Серия: Гуманитарные и социальные науки, 2015. – с.337-339.
20. Рёскин Дж. Лекции об искусстве // Джон Рёскин; пер. с англ. – СПб: Азбука, Азбука-Аттикус, 2017. – 448с.: ил. – (Азбука-классика. Non-Fiction).
21. Серяков А.В. Искусство авангардизма как выражение смены типов культуры – Челябинск: Журнал «Вестник культуры и искусств», Т.28, №4. – 2011. – С. 113-116.
22. Столяр А.Д. Происхождение изобразительного искусства. – Москва: Искусство, 1985. – 295 с.
23. Флоренский П.А. Анализ пространственности и времени в художественно-образительных произведениях. Исследования по теории искусства // Флоренский П.А. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии.– М.: Мысль, 2000. – С. 79–421.

*Олексія Лічінакі*

#### ЗНАЧЕННЯ АНАЛІЗУ ХУДОЖНЬОЇ ФОРМИ В РОЗУМІННІ РОЗВИТКУ ПРОСТОРОВОГО МИСЛЕННЯ

*У статті «Значення аналізу художньої форми в розумінні розвитку просторового мислення» пропонується розглянути аналогії, що виникають щодо специфічних рис архаїчного і сучасного образотворчого мистецтва. Методологічні програми, серед яких формальний аналіз і школа феноменологічної естетики, дозволяють звернутися до основи художньої мови - до формоутворення - і зробити висновки про співвідношення просторових уявлень в архаїчному і сучасному мистецтві.*

**Ключові слова:** *художня мова, формоутворення, формальний аналіз, феноменологія*

*Alexia Lichinaki*

#### THE IMPORTANCE OF THE ARTISTIC FORM ANALYSIS FOR THE COMPREHENSION OF THE DEVELOPMENT OF SPATIAL THINKING

*The article "The Importance of the Analysis of the Artistic Form in the Comprehension of the Development of Spatial Thinking" is devoted to consideration on analogies between the specific features of the archaic and modern fine arts. Revealing the essence of the artistic language as the language of spatial form helps to define actual distinctions and deep likenesses between the expressiveness of primitive and modern fine art. The formal analysis and the phenomenological aesthetics give the methodological program for researching the basis of artistic language and making the conclusions about the correlation of spatial representations in archaic and modern art. This also implicates the problem of matching spatial and symbolic representations, taking to account different ways of spatial thinking. Some similarity between the modern and archaic artistic forms is not really random, but nevertheless it can not be considered as correlation between these ways of spatial thinking.*

**Key words:** *artistic language, form formation, formal analysis, phenomenology*

#### References

1. Bezpyatchuk, Zh. (2017), Kritika I Pereosmyslenie Filosofii Simvolicheskikh Form E. Kassirera kak Put k Reanimacii Gumanisma.(Criticism and rethinking of philosophy of

- symbolic forms of Ernst Cassirer as a way to the reanimation of humanism )// Filosofska dumka, №5 – Kiev: NAS H. S. Skovoroda Institute of Philosophy.– P. 101-108
2. Benjamin, W. (2012), O Yazyke Voobsche I Yazyke Chelovecheskom (About language in general and about human language. Trans.from germ.) // Benjamin W. Uchenie o Podobii: media-aesteticheskie proizvedeniya. Per.s nem. - Moscow: Publishing House of the RGGU. - P.7-27.
3. Vyolfllin, G. (2009), Osnovnye Ponyatiya Istorii Iskusstv: Problema Evolyutsii Stilya v Novom Iskusstve / per.s nem.(Principles of Art History: the Problem of the Development of Style in Later Art. Trans.from germ.) – Moscow: V.Shevchuk, 344 p.
4. Gildebrand, A. (1914, 2011), Problema Formy v Izobrazitelnom Iskusstve i Sobraniye Stately. Per.s nem., repr.vospr.izd.(The Problem of Form in Fine Art. Trans.from germ.). – Moscow: Logos, – 144 p.
5. Daniel, S.M. (1990), Iskusstvo Videt: O Tvorcheskikh Sposobnostyakh Vospriyatiya, o Yazyke Liny i Krasok i o Vospitanii Zritelya. – Leningrad: Iskusstvo, 223 p.
6. Zeldmayer, G. (2000), Iskusstvo i Istina: Teoriya i Metod Istorii Iskusstva. Per. s nem.(Art and Truth: The Theory and The Method of Art History. Trans.from germ.). –St. Petersburg: Axioma, 272 p.
7. Zis, A.Ya. (1994), Sovremennoye Iskusstvovoznaniye. Metodologicheskiye Problemy (Contemporary Art Critics. Methodological Problems).– Moscow; Nauka, 256 p.
8. Ingarden, R. (1962), Issledovaniya po Estetike. Per.s polsk. (Selected Papers in Aesthetics. Trans.from pol.) – Moscow: Izd-vo Inostrannoy literatury, 552 p.
9. Kandinsky, V.V. (1989), O Dukhovnom v Sskusstve. Iz arkhiva russkogo avangarda (Concerning the Spiritual in Art) – St. Petersburg: Fond «Leningadskaya galereya», 73 p.
10. Kandinsky, V.V. (2018), Tochka i Liniya na Ploskosti / per.s nem.(Point and Line to Plane. Trans.from germ.) – St. Petersburg: Azbuka, Azbuka-Attikus, 240 p.
11. Kassirer, E. (2001) Filosofiya Simvolicheskikh Form: Tom 1: Yazyk. Per.s nem. (The Philosophy of Symbolic Forms: Vol.1: Language. Trans.from germ.); M.; St. Petersburg: Universitetskaya kniga, 271 p.
12. Levi-Stross, K. (2000), Put Masok. Per.s fr. (The Way of Masks. Trans.from fr.) – Moscow: Respublika, 400 p.
13. Lotman, Yu.M. (1992), Kultura i Vzryv. (Culture and Explosion). – Moscow: Gnozis. Izdatelskaya gruppa «Progress», 273 p.
14. Malevich, K.S. (2015), Lektsii o Novom Iskusstve. Popytka Opredeleniya Zavisimosti mezhdru Tsvetom i Formoy v Zhivopisi ( Lectures on the New Art) // Malevich K.S. Cherny kvadrat (Black Square). – Moscow: Eksmo, 448 p.
15. Merleau-Ponty, M. (1992), Oko i Dukh. Per. s fr. ( Eye and Spirit. Trans.from fr.) – Moscow: The Art, 63 p.
16. Merleau-Ponty, M. (2001), Kosvenny Yazyk i Golosa Bezmolviya // Merlo-Ponti M. Znaki. Per. s fr. (Indirect Language and the Voices of Silence. Trans. from fr.) – Moscow: Iskusstvo. – P.44-94.
17. Mirimanov, V. B. (1973), Malaya Istoriya Iskusstv.( Reduced Art History). – Moscow: Iskusstvo i Verlag der Kunst, 322 p.
18. Petrenko, S. D. (2015), Formalny Analiz Genrikha Vyolfllina v Khudozhestvennom Obrazovanii (H.Wolfflin's Formal analysis in Art Education) // Mezhdunarodny zhurnal prikladnykh i fundamentalnykh issledovany.– № 2-1.– P.154-157; URL: <https://www.applied-research.ru/ru/article/view?id=6394> (data obrashcheniya: 26.01.2018).
19. Pilyugaytseva, Yu. I. (2015), Teoriya Tsveta Vasiliya Kandinskogo (W. Kandunski's Theory of Colour) // Uchenye zapiski Orlovskogo gosudarstvennogo universiteta. – Oryol: Seriya: Gumanitarnye i sotsialnye nauki.– P.337-339.

20. Ryoskin, Dzh. (2017), *Lektsii ob Iskusstve. Per. s angl. (Lectures on Art . Trans. from engl.)*. – St. Petersburg: Azbuka, Azbuka-Attikus, 448 p.
21. Seryakov, A. V. (2011), *Iskusstvo Avangardizma kak Vyrazheniye Smeny Tipov Kultury (Avangard Art as the Manifestation of Culture Transition)*. – Chelyabinsk: Zhurnal «Vestnik kultury i iskusstv».– V.28, №4. – P. 113-116.
22. Stolyar, A. D. (1985), *Proiskhozhdeniye Izobrazitel'nogo Iskusstva. (The Origin of Fine Art)*. – Moscow: Iskusstvo, 295 p.
23. Florensky, P. A. (2000), *Analiz Prostranstvennosti i Vremeni v Khudozhestvenno-izobrazitel'nykh Pproizvedeniyakh. Issledovaniya po Teorii Iskusstva (The Analysis of the Spatial and Temporal in Fine Art. Researches on Art Theory) // Florensky P.A. Statyi i issledovaniya po istorii i filosofii iskusstva i arkheologii.– Moscow: Mysl. – P. 79–421.*

Стаття надійшла до редакції 30.11.2017