

Андрей Лебедев

ФЕНОМЕНОЛОГИЯ ВИЗУАЛЬНЫХ ОБРАЗОВ В ПСИХОЛОГИИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

Аннотация. Проводится исследование феноменологии визуальных образов в изобразительном искусстве. Практические методы изобразительного искусства объясняются с позиций психологии. Обсуждается вопрос предопределенности восприятия, его развитие и основ.

Ключевые слова: визуальный образ, феноменология визуальных образов, психология искусства, психофизиология зрительного восприятия, первичный образ, последовательный образ, форма и цвет, графический и живописный образ, имитационный образ.

Abstract. Study of phenomenology of visual images in art. Practical methods of fine art are explained in terms of psychology. The questions of predestination of perception, its development and fundamentals are discussed.

Keywords: visual image, phenomenology of visual images, psychology of art, psychophysiology of visual perception, primary image, successive image, form and color, graphic and pictorial image, imitating image.

Два подхода
к зрительному
восприятию

Визуальный
и перцептивный
образы

В процессе эмпирических исследований психология восприятия собрала большую феноменологическую базу, описывающую различные явления восприятия. Изобразительное искусство, в свою очередь, веками разрабатывало арсенал методов, которые были призваны помочь художнику передать тот единственно верный задуманный им образ, который он намерен изобразить. Разница между двумя этими областями знаний заключается главным образом в подходе – научном эксперименте в случае психологии и методе проб и ошибок в процессе практики в случае искусства.

Но вернемся к началу – к тому, что именно исследуется. В философской энциклопедии находим: «В специальном (философском) смысле образ – одно из основных понятий теории познания, характеризующее результат отражательной (познавательной) деятельности субъекта. В широком смысле (в научном обиходе) термин “образ” употребляется: по отношению к видам чувственного отображения (ощущениям, восприятиям и представлениям), не распространяясь на абстрактное мышление; как синоним терминов “копия”, “отображение”,

“содержание отражения”, “сведение”, “сообщение”, “знание”, а также “информация” в широком смысле слова» [1, с. 111].

Образ в античности

Теоретическое осмысление образа восходит к *античности*. Платоновская теория образа исходила из априорного существования *идей*, пребывающих в вечности, которые являются своего рода «образцами» всех вещей, из них проистекающих. Описывая понятие образа, Платон использовал термины *рисование* и *изображение*. Находим в диалогах с Сократом следующее высказывание о воплощении образов в произведениях ваяния и живописи: «От них может падать тень, и возможны их отражения в воде, но сами они служат лишь образным выражением того, что можно видеть не иначе как мысленным взором» [2, с. 292]. Реальный мир вещей – копия, отражение идеи, подражание ей. Образ же, в понимании Платона, – это уже *отражение отражения*, копия копии, подражание вещи, которая, в свою очередь, подражает изначальной идее. Приведем отрывок из диалога «Государство», иллюстрирующий описанный принцип. Сократ спрашивает ученика: «Живопись – это воспроизведение призраков или действительности?», тот отвечает: «Призраков», Сократ соглашается и продолжает: «Значит, подражательное искусство далеко от действительности». Там же находим: «Бог сотворил идеальную сущность вещи, а живописец: он подражатель творениям мастеров» [2, с. 392–393].

Иную теорию образа предлагает Аристотель. В трактате «О душе» он утверждал, что образ находится внутри человека и проистекает не из мира идей, а из мира материального. Согласно Аристотелю, образ – посредник между миром внутренним и миром материальным, чувствами и разумом. Он писал: «Воображение есть то, благодаря чему у нас возникает образ <...>. Воображение не есть ощущение <...>. Воображение не принадлежит ни к одной из тех способностей, каковы познание и ум <...>. Воображение есть движение, возникающее от ощущения в действии...» [3, с. 373]. При этом Аристотель использовал сходные с Платоновскими метафоры, когда описывал возникновение образов: *написание*, *начертание*, *рисование*. И, подобно Платону, считал природу образа вторичной, предполагал его отражением сенсорных данных, первичных впечатлений. Для обоих мыслителей образы – результаты копирования или повторения.

Образ в философии
И. Канта

Понятие образа разрабатывалось в русле немецкой эстетики И. Кантом в контексте осмысления искусства.

Он предполагал, что искусство являет собой *знаки чувственного созерцания*. Образы искусства несут в себе скрытый *символизм*, при этом «символическое есть только вид интуитивного» [4, с. 373]. Символическое познание противопоставляется дискурсивному, интеллектуальному (через понятия). Искусство является *интуитивным способом познания*, носящим символический характер. Символами являются образы созерцаемых вещей, изображения предметов. И именно через аналогию с образом символизируются понятия, обозначаемые вещами [5, с. 429].

Образ в психологии

А. Н. Леонтьев предполагал, что работа зрительной системы начинается с *сетчаточного образа*. Именно сетчаточный образ является *чувственной тканью*, которая необходима для возникновения этого истинного образа. Чувствует, ощущает – глаз, а воспринимает – зрительная система. Из этого берет начало категориальность восприятия, появляется *категориальный образ* – мы воспринимаем карандаш именно как карандаш, предмет со своими функциями и особенностями, нам знакомый, а не как простое изображение, не несущее для человека смысловой нагрузки, мы наделяем предмет *значением* [6, с. 195–196].

В. П. Зинченко описывал образ как чувственное психическое явление, по своему содержанию способное быть как чувственным, так и рациональным [7].

Графические и иконические образы

В изобразительной деятельности выделяются соотносящие действия – специфические действия сравнения, сопоставления реального предмета, его образа и графических построений, означающих этот предмет.

Графический образ – представление о том, как предмет должен быть изображен. Графический образ включает визуальные образы предмета, представления о нем, а также двигательные представления о том, как должно быть построено изображение предмета. При этом речь может идти о стереотипных изображениях привычных графических образов – *шаблонов*.

Особо выделяется *иконический образ предмета и идеография*.

Иконический образ

Иконический образ создает чувственную ткань, на основе которой строится перцепция и в которой присутствует дополнительное деление на *первичный образ* и *последовательный образ*, которые составляют характерные свойства *иконической памяти*. Сетчаточный образ попадает в иконическую память в течение нескольких миллисекунд после своего появления, преобразуясь в иконический образ, и составляет *первичный образ* в ико-

нической памяти. Новые образы, попадающие в иконическую память, испытывают влияние уже там хранящихся, которые в этом случае именуются *последовательными образами* [8, с. 98–99]. Содержание иконической памяти не является категоризованным, а является лишь отпечатком реального поля восприятия, но именно иконическая память создает чувственную ткань, на основе которой появляется перцептивный образ, находящийся уже во внутреннем феноменальном поле восприятия. Можно сказать, что в вопросе построения визуальных образов нас интересует именно конфигурация чувственной ткани и возможности манипулировать этой конфигурацией с помощью методов изобразительного искусства и знаний психологии восприятия для изменения перцептивного образа, который впоследствии возникает на основе чувственной ткани.

Построение
визуальных образов

В действительности перцептивный и визуальный образы не могут существовать отдельно друг от друга [9, с. 52, 53, 70]. Их отдельное существование лишено всякого смысла, а само наличие предопределено тем, что они взаимно дополняют друг друга.

Рассмотрим визуальный образ. Нас в данном случае интересуют образы изобразительного искусства. Как этот образ строится? В искусстве за построение визуальных образов отвечает отдельная дисциплина – композиция. По определению В. А. Фаворского, «стремление к композиционности в искусстве есть стремление целно воспринимать, видеть и изображать разнопространственное и разновременное» [10, с. 91–102]. К значению композиции не раз обращался Р. Архнейм, описывая ее предопределения в поле картины и ее роль в узнавании *визуальных образов* реальных предметов. Обращаясь к мыслям А. Н. Леонтьева о чувственной ткани, можно сказать, что композиция является методом управления конфигурацией и содержанием чувственной ткани, и именно этот факт интересовал Р. Архнейма в его попытках найти закономерности восприятия предметов изобразительного искусства. Р. В. Паранюшкин писал: «Композиция (compositio – лат.) в переводе буквально означает со-расположение. Мы под этим термином понимаем сочинение вообще, упорядоченное соединение элементов» [11, с. 4]. Это классическое представление о сути композиции с точки зрения деятелей изобразительного искусства. Задача ставится более прагматично, но суть остается той же – нахождение закономерностей сочетания объектов в плоскости картины для предопределения ее восприятия человеком, что полностью

Формы и цвета

созвучно поискам Р. Арнхейма и эстетическому определению В. А. Фаворского.

Из чего строится композиция? В искусстве любое изображение делится на две составляющие – форму и цвет [12]. Это же разведение двух основ изображения знакомо и психологии, в пример можно привести труды Р. Арнхейма [9]. При этом композиция, несмотря на свое рождение в практике, или, лучше сказать, благодаря ему, учитывает не только основные, но и частные особенности человеческого восприятия. Художники, сами того не зная, веками пользовались свойствами, которые были экспериментально доказаны наукой много позже.

Феноменологические свойства восприятия

Приведем анализ некоторых феноменологических свойств образов восприятия, которые были описаны Ф. Г. Олпортом [13, с. 58–66] и Ч. Э. Осгудом [14, с. 193–212].

Сенсорное качество

Первое свойство: это *сенсорное качество и его количественная представленность*. Само по себе сенсорное качество является характеристикой самой чувственной ткани образа, а количественная представленность – это интенсивность, длительность во времени и протяженность в пространстве конкретного сенсорного качества. В изобразительном искусстве это свойство образов восприятия создает основу для композиции. Сенсорным качеством выступает видимая форма или цвет, то есть изображение на сетчатке глаза, а количественная представленность воплощается в понятии композиционного «веса».

Визуальный вес и баланс

Р. Арнхейм, исследуя искусство как психолог, сравнивал действие композиционного «веса» с гравитационными силами и даже с электромагнитными силами, вводя понятие «перцептивных сил». Он писал: «Любая линия, нарисованная на листе бумаги, любая наипростейшая форма, вылепленная из куска глины, подобны камню, брошенному в пруд» [9, с. 28]. Согласно Р. Арнхейму, объекты, изображенные на плоскости картины, взаимодействуют друг с другом подобно магнитам, притягивая или отталкивая соседние. Исходя из разницы в количественной представленности, появляется и необходимость в понятии композиционного баланса.

Композиционный баланс действует по принципу все тех же перцептивных сил Р. Арнхейма. Наглядной иллюстрацией интересного эффекта баланса является принцип рычага – крупный объект на листе уравновешивается более мелким, если тот расположен на достаточном от него расстоянии. При использовании цвета художник также соотносит количественную представ-

Фигура и фон

ленность цветов. Так, И. Иттен, исследуя цвет, составил таблицу соотношения пропорций цветов [12, с. 60].

Второе свойство восприятия – это разделение воспринимаемого образа на *фигуру и фон*. Наше восприятие всегда целостно и направлено, то есть выделяется главное и второстепенное, причем этот процесс поддается сознательному контролю. Выделение фигуры на фоне также обусловлено так называемыми *конфигурационными аспектами восприятия*, или *законами группировки*, которые в значительной степени определяют содержание восприятия. При этом фигура, которая определяется человеком, имеет тенденцию к «хорошей форме», то есть к стремлению элементов объединяться в наиболее простые и регулярные структуры, то есть устанавливать равновесие между связующими и сдерживающими силами, действующими в феноменальном поле [15, 16]. В искусстве композиция в своих тоновых соотношениях, линиях и массах в идеале должна стремиться к организованному и целостному абстрактному паттерну, легко читаемому зрителем [17], то есть по сути – к структуре, являющейся «хорошей формой».

Организация форм и цветов

Организация форм и цветов в композиции создает представления ритма и метра [18, с. 56]. Кроме того, сами законы организации «фигур» активно использовались художниками. Поставленный П. А. Кудиным эксперимент с восприятием составленных художниками-графиками композиций из точек показал, что даже такой ограниченный набор приемов (только лишь точки, расположенные на плоскости) способен эффективно управлять вниманием зрителя [19]. Результаты показали, что внимание привлекают места более плотного скопления элементов (большой визуальный «вес», что подтверждает доводы Р. Арнхейма), близко расположенные элементы, изолированные элементы (расположенные в стороне), читаемые линии движения, прямые или изогнутые. Описанные свойства практически дословно повторяют законы группировки, которые были описаны гештальт-психологами.

Скрытый символизм простых форм

Простые геометрические фигуры присутствуют в абсолютно любом произведении искусства, что обусловлено свойством нашего восприятия видеть «хорошую» форму. Н. Н. Волков отмечал, что объекты на картинах реалистических живописцев вписываются в простые геометрические фигуры, отвечающие по смыслу содержанию произведения. Так, например, «Троица» Рублева – три главных силуэта вписываются в вытянутый вверх овал, который буквально соответ-

Константность
восприятия

ствуется смыслу произведения: единство (замкнутая круглая форма) и возвышенность (вытянутость овала вверх – именно по этой причине не выбран геометрически симметричный круг) [18, с. 61].

Третье рассматриваемое нами свойство восприятия – *константность восприятия*. Это относительная неизменность воспринимаемых признаков предметов при значительном изменении условий их восприятия. В изобразительном искусстве первый практический инструмент, использующий это свойство восприятия – цвет.

Цвет

По сути, именно свойство константности восприятия цвета было одной из причин, по которой стало возможно появление науки колористики (цветоведения) и живописи вообще. Например, мы видим белый лист бумаги белым независимо от освещения, хотя лист бумаги, по своим физическим характеристикам белого цвета, редко бывает «белым» в действительности из-за особенностей освещения. Например, в любой типографии хорошо знают, что «белый» цвет всегда относителен и субъективен, как и все остальные цвета, и в реальности белым не является, а подбирается так, чтобы выглядеть «белым» в условиях конкретной задачи. Так и художник, рисуя, например, пейзаж, в действительности никогда не делает траву зеленой, а небо – синим, хотя на уровне бытового знания (и даже научного – в траве содержится хлорофилл, дающий зеленый окрас, а атмосфера пропускает лучи света определенной длины волн, которые дают характерный голубой оттенок) нам известно, какими цветами обладают трава и небо. Именно использование экспрессивных цветов породило живопись импрессионистов, рисовавших не сами объекты, а как бы «воздух», заполняющий пространство между ними.

Система отсчета

Четвертое и последнее рассматриваемое нами свойство – *система отсчета*. Мы имеем некую *систему эталонных оценок*, позволяющую ориентироваться в различных количественных характеристиках сенсорного качества. Система отсчета является второй основой для возникновения понятий «баланса» и композиционного «веса». Без подобной системы отсчета было бы невозможно строить композицию на основе разности в весе объектов и не возникало бы «*перцептивных сил*», описанных Р. Арнхеймом, так как зритель не мог бы сравнивать объекты на плоскости картины.

Последовательный
контраст

Можно описать и чисто физиологические свойства человеческого восприятия, которые используются художниками. На мой взгляд, одно из самых важных таких свойств – это явление, которое еще Г. Гельмгольц

описал как эффект *хроматического последовательного контраста* [20, с. 3–33]. Суть феномена в том, что после рассматривания какого-либо цвета при переводе взгляда на белый лист человек видит дополнительный цвет к тому, который он воспринимал. Художники используют этот эффект для зрительного смещения цветов – дело в том, что если мы, скажем, рассматривали объект зеленого цвета, при переводе взгляда на другой цветной объект, дополнительный к зеленому красный цвет, оставшийся в виде *кратковременного последовательного образа*, будет смешиваться с цветом этого нового объекта [12].

Симультанный
(одновременный)
контраст

Брат-близнец последовательного контраста – симультанный, или *одновременный*, контраст. И. Гете писал об одновременном контрасте и взаимодополнительности цветов: «Лишь посредством этих свойств цвета могут быть использованы для эстетических целей» [21, с. 61]. Этот контраст, возникающий благодаря специфике нашего зрения, вызывает ощущение живой вибрации из-за непрерывно меняющейся интенсивности восприятия цвета. Он имеет место не только при сочетании серого и хроматического, но и при взаимодействии двух чистых цветов, не являющихся строго дополнительными. В последнем случае наблюдается эффект, выражающийся в том, что каждый из цветов стремится придать другому качества своего дополнительного. При этом оба они до какой-то степени утрачивают присущий им характер и приобретают новые оттенки, приходят к максимальной динамической активности, вибрируя и словно «качаясь» между своей реальной областью и мнимой [12].

Основа колористики

Описанные типы контрастов, возникновение которых обусловлено особенностями нашего восприятия и глаза, позволили возникнуть, ни много ни мало, целой науке – колористике. Колористика как раз и занимается проблемами смещения и совмещения цветов. Не будь последовательного и симультанного контрастов, не возникло бы той живописи, которую мы знаем, и никогда бы не появились *импрессионисты* и *пуантилисты*, все искусство которых фактически строилось (впрочем, как и вся прочая живопись; но импрессионисты, философски отрицая явную форму, фактически опирались лишь на цвет) на использовании этих двух типов контрастов для достижения удивительных цветовых эффектов. Вместо особенных картин импрессионистов мы бы воспринимали неясные и уродливые пятна цветов, которые казались бы нам странными и абсолютно неправильными.

Достижение гармонии	ми, так как одновременный и последовательный контраст дают жизнь основополагающему феномену колористики – цветовой гармонии. Можно описать и привести в пример еще массу различных методов и найти им параллели в данных, собранных на границах заинтересованных наук. Но суть в том, что среди всех изобразительных методов главенствует их общая цель – достижение гармонии. Фактически, методы искусства лишь описывают разные свойства гармоничности, которая сама по себе при этом остается понятием достаточно размытым.
Значение формы	Достижение гармонии в изобразительном искусстве невозможно только на уровне идеи. Художник в своем стремлении передать идею непрерывно связан с формой. При этом форма не является неким второстепенным придатком идеи, это самостоятельное явление, не менее важное, чем мысль художника. Анализируя литературное творчество, Л. С. Выготский писал, что два основных понятия при анализе рассказа – это материал и форма; формой же следует называть расположение материала по законам художественного произведения. И далее: «Мы уже выяснили, что под этими словами никак не следует понимать только внешнюю, звуковую, зрительную или какую-нибудь иную чувственную форму, открывающуюся нашему восприятию. В этом понимании форма меньше всего напоминает внешнюю оболочку, как бы кожуру, в которую облечен плод. Форма, напротив, раскрывается при этом как активное начало переработки и преодоления материала в его самых косных и элементарных свойствах» [22, с. 109–110]. Форма – нечто большее, нежели простое соединение элементов. Это возможность творчества, его воплощение. Без формы идея нежизнеспособна, только будучи облеченной в форму она перестает быть смутным ощущением и обретает реальность.
Значение композиции	В контексте обсуждаемой проблемы следует обратиться к еще одному значимому звену, определяющему основы изобразительного искусства – композиции. Композиция (лат. <i>Componere</i> – складывать, строить) – одна из сторон формы искусства. Композиция не есть простое расположение и уравнивание элементов. Р. Арнхейм писал: «Художественное произведение имеет определенное содержание и <...> вся формальная и цветовая организация подчинена исключительно целям выражения этого содержания» [9, с. 48]. Невозможно и нельзя воспринимать творческие методы художника как некую неважную, несущественную часть в стремлении и порыве передать прекрасное. Искусство требует не только и не

столько творческого порыва, сколько методичной, кропотливой работы в поиске выразительной композиции.

Композиция форм способна содержать в себе гораздо больше, нежели принято ей отводить. Н. Н. Волков писал: «Следы кисти на плоскости картины создают изображение, которое преобразует для восприятия плоскость в трехмерное пространство, в мир предметов и человеческих отношений. Обрывки, но только обрывки, этой <...> главной для картины действительности остаются даже в абстрактном произведении» [18, с. 41]. Композиция, даже абстрактная, способна не только передавать замысел художника, его содержание, но и создавать содержание сама по себе.

Прочтение картины

По мысли Н. Н. Волкова, «плоскостная форма строит поле картины для лучшего прочтения ее» [18, с. 41]. Именно форма направляет взгляд зрителя, подготавливает восприятие своим сочетанием на плоскости картины; «уже до того, как мы постигли смысл или даже только узнали сюжет картины, в ней, как покрытом следами кисти художника плоском поле, предопределен ход восприятия, путь к смыслу» [18, с. 42]. Именно плоскостная композиция направляет глаз, заставляет фиксировать взгляд там, где есть особо выделенные элементы, ритм, оси симметрии и прочее, созданные с помощью простых геометрических форм. Мы как бы «читаем» картину и прочитываем ее ясно именно за счет четко выстроенной плоскостной композиции. С помощью простейших геометрических фигур и осей картины можно подчеркнуть драматичность, задать настроение и, в конечном счете, передать сюжет и образ. Эти линии не просто важны – без них невозможна передача образа в принципе. Странно было бы предполагать, что форма второстепенна, хотя бы потому, что не только целое организует части, но и части организуют целое: изменение одной из частей, таких, как освещение, радикально меняет и восприятие целого [23, с. 99].

Значение форм
и цветов

Выше я уже приводил параллели между свойствами нашего восприятия и композиционными методами художников. Но, судя по всему, форма и цвет имеют куда более глубокие корни. Символизм и сакральное значение элементов изображения, таких, как форма и цвет, возникает с самым появлением изображения – так, определенные цветовые сочетания являются характерными для разных культур. Определенные формы, как, например, свастика и круг, в сознании древних народов несут магическое значение. То же с цветами – при исследовании древнейших культур, относящихся к каменному

веку, было обнаружено, что особое значение придавалось триаде красный – белый – черный. В. У. Тернер писал об этом: «Цветовая триада белое – красное – черное везде имеет выдающееся значение» [23, с. 99]. Эти краски использовались бушменами в Африке при захоронениях, в наскальных рисунках древнейших культур. Они имели магический смысл, обозначая, вероятно, кровь и жизнь (красный), благо (белый) и зло, ночь (черный) [24, с. 99]. Однако в мировом собрании символов цветов множество разнообразных, подчас противоречивых значений. Цветовые системы, имеющие значение канона, применялись и в античной культуре, и в древних культурах востока, затем уже в средние века – в христианской культуре, где также особый смысл обрел сам характер изображения, до сих пор сохраняющийся в виде жесткого канона в иконописи.

Развитие и
предопределенность
восприятия форм
и цветов

Существует ли некое предопределенное восприятие форм и цветов? Исследования восприятия детей не дают однозначного ответа на этот вопрос, но интересно другое – целостность восприятия присутствует изначально. Если сложные символы и определенные приемы (например, картинная перспектива) задаются культурно, если «осмысленность – это свойство восприятия взрослого, неприсущее ребенку, <...> является продуктом развития, а не дана с самого начала» [25, с. 6], то целостность дана изначально. Интересно, что в опытах А. Бине дети никогда не могли воспринять чернильные пятна Роршаха как нечто бессмысленное, они все время складывались для них в картины, равно как это происходит и у взрослого человека [25]. Конечно, бессмысленно оспаривать тот факт, что существует «зависимость образа рецепции от образа действия в виде зависимости специфически человеческого восприятия и его развития от развития общественной практики: преобразуя природу, порождая предметное бытие очеловеченной природы, общественная практика отчасти порождает, отчасти развивает новые формы специфически человеческого восприятия» [23, с. 91].

Восприятие у детей

Существуют доказательства, что в органическом развитии восприятие начинается с осознания характерных и ярких особенностей структуры. Так, двухлетний ребенок без труда узнает треугольник после ознакомления с ним, независимо от его цвета и направления [9, с. 56]. По наблюдениям В. С. Мухиной, в изображениях подростками натуры взаимодействуют визуальный и интеллектуальный реализм, то есть визуальное впечатление о предмете и рациональное знание о нем

[26, с. 61]. Имеются интересные данные о том, что восприятие цвета у детей имеет свои предпочтения. Так, проведя анализ двенадцати экспериментальных работ, Б. А. Базыма обнаружил, что дети чаще других предпочитают красный и желтый цвета, причем приведенные исследования проводились на протяжении полувека в разных странах [27, с. 33]. Любовь детей к этим активным цветам описывается и В. С. Мухиной, которая обнаружила, что дети чаще других используют в своих рисунках цвета с характеристиками «яркий», «светлый», «чистый» [26, с. 205].

Свойства восприятия

В какой момент и за счет каких особенностей нашего восприятия происходит выделение характерных структур и понятий на данный момент, неизвестно. С одной стороны это, безусловно, закладывается культурой. С другой стороны, есть феномены, которые провоцируются физиологией – именно для этого Р. Арнхейм ввел понятие «перцептивных сил», которые, подобно гравитации, действуют в нашем восприятии и провоцируют эффекты, связанные с чувством баланса, равновесия и движения статичных линий на плоскости [9]. То есть картинная плоскость с такой точки зрения воспринимается как некий четко очерченный рамкой мир, в котором действуют, пусть и своеобразно, те же гравитационные силы, что действуют на человека в мире реальном, и круг, расположенный высоко в картинной плоскости, всенепременно должен, с точки зрения нашего восприятия, падать вниз, если не имеет точки опоры. Можно предположить, что в изучении восприятия сложных объектов неправомерно забывают о простейших вещах. Не сама ли гравитация и необходимость сохранять равновесие, с которой ребенок знакомится почти сразу при рождении, вызывают вполне определенные и устойчивые паттерны восприятия в будущем, которые переносятся и на такие сложные процессы, как восприятие предметов изобразительного искусства? Или же действительно существуют настолько глубинные визуальные архетипы, что они присутствуют независимо от культурного контекста и возраста – те самые простейшие, наилучшие геометрические формы и известные семь цветов, которые заранее наделены собственным смыслом? На данный момент невозможно дать однозначный ответ на эти вопросы, но будет не лишним их задать.

Пути более глубокого понимания феномена восприятия

Проведение параллелей между феноменологической базой психологии восприятия и практикой изобразительного искусства позволяет глубже понять свойства

чувственной ткани. В контексте подобного исследования актуально изучение существующих феноменов, которые использовались художниками задолго до возникновения психологии как науки. Опора на знания разных наук обогащает как психологию, так и искусство, дает возможность более глубокого понимания человеческого восприятия, создает основу для разработки новых и совершенствования имеющихся практических инструментов и теоретических знаний. Кроме того, это возможность по-новому взглянуть на особенности человеческого восприятия, потому что существующее представление о восприятии, на мой взгляд, имеет массу белых пятен и неподтвержденных теорий.

1. Тютин В. Образ // Философская энциклопедия: в 5 т. Т. 4. – М., 1970.
2. Платон. Государство // Собр. соч.: в 4 т. Т. 3. – М., 1990.
3. Аристотель. О душе // Соч.: в 4 т. Т. 1. – М., 1976.
4. Кант И. Критика способности суждения // Соч.: в 6 т. Т. 5. – М., 1966.
5. Кант И. Антропология с прагматической точки зрения // Соч.: в 6 т. Т. 6. – М., 1966.
6. Леонтьев А. Н. Лекции по общей психологии. – М., 2000.
7. Величковский Б. М., Зинченко В. П., Лурия А. Р. Психология восприятия. – М., 1973.
8. Леонтьев А. Н. Проблемы деятельности в психологии // «Вопросы психологии». – 1972. – № 9.
9. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. – М., 1974.
10. Фаворский В. А. О композиции // Искусство. – 1933. – № 1.
11. Паранюшкин Р. В. Композиция: теория и практика изобразительного искусства. – Ростов н/Д., 2005.
12. Иттен Й. Искусство цвета. – М., 2010.
13. Allport F. H. Theories of perception and the concept of structure. – N.-Y., 1955.
14. Osgood C. E. Method and Theory in Experimental Psychology. – N.-Y., 1953.
15. Kohler W. Gestalt psychology. – N.-Y., 1947.
16. Koffka K. Principles of Gestalt psychology. – N.-Y., 1935.
17. Quiller S. Watermedia painting. – N.-Y., 2008.
18. Волков Н. Н. Композиция в живописи. – М., 1977.

19. Кудин П. А., Ломов Б. Ф., Митькин А. А. Психология восприятия и искусство плаката. – М., 1987.
 20. *Helmholtz H.* Handbuch der Physiologischen Optik. – Hamburg; Leipzig, 1910.
 21. Гете И. В. Избранные сочинения по естествознанию. – М., 1957.
 22. Выготский Л. С. Психология искусства. – М., 2008.
 23. Рубинштейн С. Л. Основы общей психологии. – СПб., 2000.
 24. Тернер В. У. Символ и ритуал. – М., 1983.
 25. Выготский Л. С. Лекции по психологии. – М., 2006.
 26. Мухина В. С. Изобразительная деятельность ребенка как форма усвоения социального опыта. – М., 1981.
 27. Базыма Б. А. Психология цвета. Теория и практика. – М., 2005.
-

