

Григорий Палатников

**УНИВЕРСАЛЬНОСТЬ ФОРМ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ЯЗЫКА
ПАЛЕОЛИТА И НЕОЛИТА**

Розглядається мистецтво палеоліту та неоліту з точки зору створення універсальних форм образотворчої мови. Виявляється відповідність між сучасним та первісним мистецтвом.

Ключові слова: *образотворча мова, універсальність форм, візуальна абетка.*

Рассматривается искусство палеолита и неолита с точки зрения создания универсальных форм изобразительного языка. Выявляется соответствие между современным и первобытным искусством.

Ключевые слова: *изобразительный язык, универсальность форм, визуальный алфавит.*

Paleolithic and neolithic art is considered through the context of the universal forms creating of the visual language. The correspondence between modern and primitive art is researched.

Keywords: *visual language, forms universality, visual alphabet.*

В человеческой памяти ничего окончательно не пропадает, кажется совершенно забытый опыт совсем угас и безвозвратно потерян, но вдруг он вспыхивает с новой силой и становится актуальным для последующих поколений. Добытые с таким трудом познания становятся актуальными через века и тысячелетия, что особенно характерно для чувственного познания мира, имеющего надвременную общечеловеческую ценность.

Целью данной статьи является рассмотрение факторов, обуславливающих возникновение изобразительного языка и формирование изобразительного алфавита, постепенно расширяющего его изобразительные возможности, что привело к созданию универсальных категорий изобразительного искусства, которыми оно пользуется на протяжении тысячелетий.

Если исходить из того, что изобразительное искусство – это язык, оперирующий конкретно-чувственными образами, то возникает желание разобраться в работе и функционировании сознания, направленного на создание сообщений и восприятия сообщений, высказанных на этом языке. Искусство является инструментом познания мира в его конкретно-чувственной форме, и самой ранней такой формой был миф. Миф был не только самой первой формой, но, пожалуй, универсальной формой сознания, возможной для создания произведения искусства. Только в первобытном, или архаическом искусстве миф был коллективным,

возникая как бессознательная проекция образов коллективного воображения на мир.

В историческое время миф становится индивидуальным. Начиная с эпохи Возрождения, каждый художник является создателем и носителем своего мифа и пребывает в своём мифологическом пространстве и времени. С таким представлением о природе художественного творчества связан императив А. С. Пушкина: «Каждого художника должно судить <...> по законам, им самим себе поставленным».

Поэтому будем судить об искусстве древнего человека по правилам, самим им назначенным. Возникающий как модель мира и модель жизни архаический миф нуждался в форме, и постепенно складывался язык (в нашем случае, когда идёт речь об изобразительном искусстве, – изобразительный язык), который, с одной стороны, был инструментарием познания, с другой стороны, передатчиком информации. Этот язык, найденный 30–25 тысячелетий назад, обладает такими универсальными свойствами, что до наших дней остался практически неизменным. Если в мифологическом дискурсе современный человек пребывает, творя и воспринимая произведения искусства, то первобытный человек пребывал в нём постоянно и неизменно, этим и объясняется магически завораживающая сила воздействия первобытного и архаического искусства.

Линия берёт своё начало в «макаронах» (переплетение линий на стенах, полах и потолках пещер, выполненных кистью руки, оставляющей четыре или пять параллельных линий), пятно берёт начало от так называемой «руки» (позитивного или негативного оттиска человеческой ладони на поверхности пещер). И в том, и в другом случае имел место растянутый во времени волевой жест. Жест мог, как в случае позитивного отпечатка ладоней и прочерчивания макарон, носить коллективный характер. Линии и отпечатки ладоней – это первое искусство жеста, нанесённое на плоскость. Артефакты, сопровождающие ритуал, выходят из времени обычного, профанного и становятся сакральными и мифологическими, они принадлежат сакральному времени и образуют сакральное пространство, навечно запечатлённое и живущее по своим законам вечного.

Временной по протяжённости жест трансформируется в изобразительную структуру, живущую по законам пластического искусства, со своей семантикой и формой алфавита.

При постижении онтологической сущности изображаемого гносеологическими средствами изобразительного языка, когда

онтологический и гносеологический моменты слиты воедино, в одном синкретическом акте был создан феномен – изобразительное искусство.

Закрепляя на изобразительной поверхности душу, дух зверя, средствами изобразительного языка, его алфавитом, его изобразительными знаками, архаический художник проводит операцию познания этой сущности и на этой основе достигает синкретизма этих операций, где предмет изображения – сущность изображения – переходит в пространство и время сущностей, в мифическое время, где действуют законы пластики, навеки привязывающие изображение к поверхности артефакта или стене пещеры, закрепляющие конкретно-чувственную операцию познания субъектно-объектных отношений.

С этих позиций, самые первые символические языковые формы изобразительного искусства предлагают весь набор пространственно-временных отношений линий и пятен, которые несут эстетический смысл и являются полноценной художественной формой, вызывающей момент сопереживания феномена, лежащего в основе любого искусства.

Семантика «макарон» и «руки», как отмечают все исследователи первобытного искусства, возникли одновременно. Если единичная рука выполняла функцию отмеченности, знака присутствия, то комплекс позитивных или негативных отпечатков создавал композиционную структуру, так же как первомеандры на пещерах (потолках и полах). Они демонстрируют присутствующую в сознании оппозицию верха и низа, правого и левого, возможно задолго до создания мифологической модели «мирового дерева». При этом нет ни одного случая изображения «руки» пальцами вниз, бесконечные сетки макарон имеют в их развитом варианте противопоставления вертикальных зигзагов к горизонтальным, а паузы и цезуры между ними зачастую носят осознанный ритмический характер. Но топографическая сетка, дающая на основе визуальных впечатлений целостную картину мира, несёт в себе представления о членённости пространства и одновременно утверждается как композиционный приём, дающий представление об изображении как «вещи в себе».

Поэтому изобразительные сетки пройдут в самых разнообразных трансформациях через всё мировое искусство как основы формы и станут излюбленным мотивом авангардного искусства XX века.

На гальке из пещеры Коломбьер (Эн, Франция) принадлежавшей верхнему палеолиту, изображён шерстистый носорог, перекрытый сеткой горизонтальных и вертикальных линий. Предмет, несомненно, представляет произведения высокого искусства по изысканности линейного рисунка и связи его с формой гальки – это неразрывное художественное целое. В книге А. Д. Столяра «Происхождение

изобразительного искусства» (см.: [2, с. 195]) рядом с фотографией гальки представлена таблица, где для прояснения рисунка убрана сетка линий. В результате рисунок, при всем его совершенстве, теряет всю свою силу воздействия – он перестает быть многозначным.

Рассмотрим сетку из взаимопересекающихся вертикальных и горизонтальных линий и рисунок зверя отдельно друг от друга. Рисунок зверя, соотнесённый с формой гальки, сам по себе даёт совершенно другую картину, линии разной толщины образуют замкнутый контур, вычленяющий изображения зверя и дающий возможность соотнесённости его с построенным изобразительным пространством. Изобразительная плоскость до линии, ограничивающей контур, и изобразительная плоскость внутри контура уже принадлежит предмету изображения зверя, это уже телесный объём. Сама по себе игра с пространством и предметом изображения, вычлененным из него, порой даёт совершенно другой феномен, всё внимание сконцентрировано на рисунке и соотнесении его с изобразительной плоскостью в форме гальки. Рисунок становится доминирующим объектом, формирующим художественный образ. Всё внимание переносится на сущность зверя. Если рассмотреть отдельно сетку, награвированную поверх рисунка, то она ассоциативно порождает чувство пространства, в котором происходит бытование зверя, горизонтали могут быть представлены в виде холмов или рек, несущихся облаков или уходящих к горизонту линий рельефа местности, а вертикали – в виде деревьев или вертикальных складок рельефа обрывов или гор. В любом случае, это сеть – пространственная сеть, в которой бытует образ зверя, в которой он был пойман сознанием и закреплён, как неизменная сущность, и только тогда пространство и запугавшийся в нём зверь даёт цельную картину. Смысл любого пластического творчества – это соотнесения изображаемой структуры, предметной или беспредметной, к изобразительному пространству, которое оно должно освоить и втянуть в свое силовое поле воздействия.

Мифологичность сознания древнего рисовальщика только облегчила работу художника. Если первочеловек нарисовал, почему же не сделать то же современному автору? Если первообраз был зафиксирован, назван, вследствие этого открывается бесконечная возможность языковых комбинаций. Если предельно структурированная шахматная доска из черно-белых квадратов даёт бесконечное множество вариантов разыгрываемых на ней партий шестью типами шахматных фигур, то на видимой или подразумеваемой гибкой пространственной сетке вариативность еще больше.

И еще о линейном языке в изобразительном искусстве: знаменитый «макаронный фриз из Альтамиры» демонстрирует совершенно другой подход к формообразованию, к использованию изобразительного языка для достижения декоративного эффекта, где значительно снижена пространственная игра линий, зато выступает плоскостно декоративный знаковый характер изображения. Здесь весь фриз полностью подчинён плоскости, и от него перебрасывается мостик к бесконечным плетёнкам, завершающимся стилизованной головой зверя, – от рунических камней до декорирования книжных страниц, от искусства великой степи до искусства древней Индии и Китая. Как мы говорили, из памяти человечества ничего безвозвратно не исчезает.

При внимательном исследовании бесчисленных произведений как палеолитического, так и неолитического искусства, особенно периодов поздней «Мадлен» и шательперонского периода, вплотную подходящих к кроманьонским памятникам, можно обнаружить, что в нём, как в капле воды, содержится идея океанов. Так, в первобытном искусстве в потенции содержится развитие всего искусства последующих эпох, от предельно символических форм, максимально приближенных к знаку, до осязательно пластического переживания формы. На одной стене пещеры вполне могли соседствовать изображения, носившие знаковый и осязательно чувственный характер.

По мнению Алпатова М. В., в основе простейшей изобразительной операции лежит тень, отбрасываемая вещью, а зафиксированная тень представляет силуэт, полученный методом изобразительного пятна, которое уже содержит линейные характеристики. Если же обвести тень линией и убрать тональное пятно, получится линейный рисунок на уровне отпечатка ладони. Затем следует обводка ладони линией, а впоследствии трафаретное изображение руки с последующим осознанным рисованием ладони, как стилизованного графического знака.

Но «макароны» появляются одновременно с «рукой» и не связаны с изобразительным пятном, значит, тут реализуется другая модель работы сознания. Тем более что «макароны» в архаических изображениях перетекают в изображение зверя, а когда изображение становится автономным, оно сохраняет присущий «макаронам» многосложный линейный контур, усиливающий смысл.

Линия предопределяет гораздо большую степень абстрактного мышления, чем пятно. Пятно провоцирует чувственное переживание изображения и содержит в потенции осязательное начало, свойственное развитому «первобытному натурализму». Хотя ни о каком натурализме

может и не быть речи, произведён волевой отбор наиболее существенных черт, на основе которых создан полнокровный художественный образ.

Если попробовать проанализировать палеолитическую графику и живопись, исходя из особенностей изобразительного языка и созданных на его основе изобразительных форм и образование с помощью этих форм знаково-символической и образной системы, можно сделать вывод, что при извечной оппозиции линейного и живописного основная масса изображений тяготеет к линейной трактовке форм. Из этого следует, что первобытное искусство было искусством сущностей, если воспользоваться терминологией Г. Вельфлина: «Линейный стиль есть стиль пластически почувствованной определённости. Живописный стиль, напротив, в большей или меньше степени отрешён от вещи, как она существует в действительности» [1, с. 38]. «Одно искусство есть искусство сущего, другое – искусство видимости» [1, с. 39].

Но удивительное дело, самые совершенные из первобытных росписей комплекса плафонов Альтамиры, выполненных «Микеланджело» верхнего палеолита и его последователями, и, можно предположить, учениками, демонстрируют вполне зрелый реализм и, если можно так выразиться, импрессионизм в трактовке цвето-объёмной формы, что совершенно отсутствует до этого и позднее, до конца неолита. Традиционно использовались цвета в их локальном декоративном виде, как соотношения плоско покрашенных плоскостей, соотнесённых друг с другом как декоративный узор. Как отмечает Г. Вельфлин: «<...> и самое строгое исполнение требования вещественности не препятствует тому, чтобы фигура и пространство, предметы и беспредметность, сливаясь, давали впечатление самостоятельного движения тона» [1, с. 39].

Декоративная цветовая конструкция появляется в живописи народов, находящихся на потестарном уровне развития, на самой границе перехода к историческому обществу, что демонстрируют памятники Древнего Египта. Визуальное восприятие от верхнего палеолита до позднего неолита в Европе развивалось иначе, чем у архаических народов, и было значительно конкретно-чувственным в передаче зрительных впечатлений, поскольку прецедент развитого цветопластического видения в пиренейско-киммерийском регионе был единичен. Причем в неолите и валёры исчезают, уступив место силуэтному прочтению форм. А декоративное использование локального цвета в мобильном искусстве, в частности в керамике, встречается там повсеместно.

Мастерство стало другим, оно направлено на рассказ, на иллюстрацию, хотя сохраняет ярко выраженные архетипические черты и образы, но сущностный онтологический момент ослаблен, всё внимание

переносится на систему визуальных соотношений предмета или предметов изображения с пространством. Пространство начинает активно осваиваться, и его членения дают явственную временную шкалу, время становится активным компонентом, а это свидетельство того, что человек стоит на пороге исторического времени.

Изысканность уплощённых силуэтов росписей Тесили-Анджер в северной Африке, читающихся как знаки, не уступают палеолитическим изображениям зверя, по мастерству передачи силуэта, но в них появилось стремление передать движение, и не просто движение, а его стремительность. Если рассмотреть, например, рисунок женщины, собирающей дикий мёд, из цикла росписей Тесили-Анджер, то в нем есть уже ясное представление о вертикали, верхе и низе.

Таким образом, при трактовке изображения, исходящего из более поздних мифологических представлений, можно сказать, что в них отражено наступление эпохи мирового дерева, фиксирующей отчетливость пространственных оппозиций.

Путь, пройденный от символа к пластическому освоению визуальными средствами мира, сменяется интенцией сознания, направленного на рассказ, на передачу информации, что присуще искусству неолита.

Период онтологического названия окончился. Начался нарративный период, связанный с передачей информации в виде повествования. Эта передача космологической информации, выраженной в развитой системе изобразительных знаков на предметах мобильного искусства и стенах пещер, до передачи эмоционального сообщения о событиях текущей жизни – стала содержанием неолитического искусства.

По-видимому, временная амплитуда от знака до пластически насыщенного образа и от пластического образа к знаку имеет место во всей истории искусств. Тот же процесс происходит в архаических культурах на гораздо более поздней исторической стадии, при переходе от одной формы сознания к другой, что показал, в частности, Зингер в своей работе «Путь русской скульптуры от знака к реальности». И этот же феномен можно наблюдать в живописи, когда на смену уплощенным силуэтным решениям приходит полнокровная живопись, оперирующая цветовой триадой, позволяющей при любой трактовке изобразительного языка получить чисто живописную систему цветового виденья.

Греческая чернофигурная живопись от знаковой информации на дипломских вазах к первым фигурным изображениям гомеровского времени также проходила стадию от знака к развитому повествованию, к рассказу средствами уплощенно-силуэтной системы изображения, и

только в исторических обществах мы встречаем в изобразительном искусстве цветовую триаду локальных разграниченных между собой цветовых пятен, строящих колорит изображения и цветовые конструкции с ясным соподчинением цветовых масс друг другу.

При всех спорах о происхождении искусства и функционировании сознания первобытного человека очевидно, что умение создать изобразительную формулу зверя – акт ясно работающего сознания. Каждый преподаватель рисунка знает, какие трудности представляет изображение животного в состоянии покоя, не говоря о движении, как начинает неопытный рисовальщик искать опоры в анатомическом построении рисунка, хотя дело совсем в другом. В первобытном искусстве проявляется невероятная интуитивная способность *целостного схватывания*, восприятия всего объекта целиком. Поэтому, если исходить из прагматических оснований возникновения палеолитического искусства, следовало бы считать, что оно фиксировало сугубо анатомическую сторону изображения – то, что человек той эпохи знал досконально. Но если, изображая бизона, он думал только о 300 килограммах мяса и жира, это привело бы к совершенно другой трактовке визуализации.

Тут скорее можно говорить об изображении «духа» бизона, или его основной сущности. Так, например, интуитивно схватывая сущность зверя, рисовал Рембрандт, не зная анатомии львов и слонов, достигая чисто чувственного проникновения в сущность объекта. В том же ряду стоят рисунки Пабло Пикассо, а из художников отечественной изобразительной традиции Владимира Лебедева. Поэтому термин «первобытный натурализм», подразумевающий натуралистически точное воспроизведение анатомического строения тела животного, представляется крайне неудачным. Если бы древние художники хотели изображать зверя как объект существования рода, семьи, то идеальным вариантом была бы схема разделки говяжьей туши, которая есть в любом кулинарном учебнике или висит в каждом гастрономе. На самом деле речь идет о способности воображения усматривать целостный образ животного и воплощать его в изображении до его «разделявания» на части.

Теперь о композиционном освоении плоскости. Действительно, изображение на стенах пещер не ограничено геометрически правильными рамами и не содержит внятного соотношения с картинной плоскостью. Но никто не исследовал композиционные соотношения изображений на стенах и сводах пещер с пространством пещер, с производимым ими пластическим эффектом. Бесконечные палимпсесты создают

напряженное сакральное пространство, воздействующее на зрителя пластическими сгустками и паузами.

Это наложение одного образа бытия на другой образ бытия изображения, образа зверя на другой образ зверя, зафиксированный ранее, создаёт сакральное пространство. Оно даёт течение времени, сопряжённое с сакральным временем творения, и поэтому здесь ощущается ясная жажда погрузиться, пережить в сакральном творческом времени ритуала неизменно повторяющееся во времени. Первотворение создаёт культурный феномен, который так притягивает нас, современных людей, к произведениям верхнего палеолита, значит, в такой ситуации срабатывает универсальный коммуникативный код, вызывающий эмоциональное сопереживание.

Скользящие лучи света на разнообразных цветах глин и известняков, пятна света и отбрасываемые тени давали толчок творческому воображению и пробуждали ассоциативное мышление. Если Леонардо да Винчи рекомендовал живописцам изучать пятна сырости на штукатурке, то и палеолитический человек сосредоточенно всматривался в готовые пластические метафоры, предоставляемые природой. «Природа приговаривает нас к языку. Бытие реализует себя как язык» [4, с. 142]. В нашем случае мы будем говорить о визуальном алфавите, продиктованном природой.

Чтобы визуальный алфавит, который состоит из разнообразных линий и пятен, сложился во внятный язык, способный передать пространство и время, присущее только этому изобразительному пространству, требуется перейти к выявлению сущности, и тут требуется работа сознания, направленного на композиционное освоение пространства.

Как отмечал П. Флоренский, «цель художества – преодоление чувственной видимости, натуралистической коры случайного и проявление устойчивого и неизменного, общеценного и общезначимого в действительности. Иначе говоря, цель художника – преобразить действительность. Но действительность – это лишь особая организация пространства, а, следовательно, задача искусства – переорганизовать пространство, т. е. организовать по-новому, устроить по-своему. Художественная суть предмета искусства есть строение пространства, или формы его пространства: а при классификации произведений искусства надлежит прежде всего иметь в виду эту форму» [3, с. 70].

Верхнее палеолитическое искусство не знало, не могло даже догадываться о понятии картинная плоскость, но организация изображения уже содержала в себе развитое чувство пространственных соотношений, как, например, в Мадленской гравировке на роге северного

оленя «Женщина с оленем», пещера Лонжери Ба, Сен Жермен ан Ле [2, с. 272].

Освоение пространства между оленем и женщиной и соотношений этих пространственных прорывов с самими телами предметов является универсальной категорией композиционного мышления. Так что ясно сформулированный Сезанном принцип «говорящего пространства между предметами», хотя он выводил его из живописи Возрождения и XVII века, уже прослеживается в палеолитическом, а затем и в неолитическом искусстве. Недаром Леви-Строс говорил, что человек во все времена мыслит логично, просто имела место разная направленность мышления на разные стороны действительности и объекты.

Ещё об одной особенности палеолитического и неолитического искусства. Оно может существовать без регулярного изобразительного поля, не нуждаясь в геометрически правильном ограниченном формате. Это обуславливается его знаковой сущностью. Знак остаётся знаком, независимо от того, больше или меньше он размером по отношению к изобразительной плоскости, какое количество свободного пространства он в состоянии эстетически освоить. Гравюры В. Фаворского к библейским книгам «Фомарь» и «Руфь» могут быть уменьшены в своём размере по отношению к странице или увеличены, от этого их смысловое пластическое звучание не изменится, изменится только соотношение с осваиваемым пространством. Этот пример идеально подходит для сравнения как в том, так и в другом случае. Мы имеем идеально найденное соотношение изобразительных масс между собой и говорящего пластически построенного пространства между этими изобразительными массами. Мы осознанно избегаем термина «пространственные пустоты между изображениями»: пространственной пустоты нет, она значима, она несёт в себе систему отношений. Именно пространственные цезуры между вещами-предметами делают пространство освоенным и порождают время, входящее в пластическое искусство, как его самый главный компонент.

Поэтому, возвращаясь к вышесказанному, ни о каком присоединительном принципе не может быть речи. Мы имеем дело с различными организациями пространства, и если это пространство, не ограниченное регулярным изобразительным форматом и не уподобляющееся окну в мир картины, от этого оно не становится ни более примитивным, ни хуже структурированным во времени – это просто другое пространство и в нём действует другое время. Сакральное пространство и сакральное время – время создания и сопереживания этих произведений. И в этой замкнутости, в плотной сбитости смыслов есть

свойство «вещи в себе», делающей её столь онтологически содержательной, и в этом непреходящая ценность первобытного искусства и искусства архаических традиционных культур. В этом назывании вещи, сделанном впервые, кроется вся прелесть и непреходящая ценность этих произведений и вечный урок последующим поколениям.

Очень показателен пример отца и сына Чарушиных. Если у отца в звере сосредоточен весь мир, ему достаточно минимальных бычинок и трав с листьями, обозначающих среду, то у сына те же животные вписаны в среду, ограниченную картинной плоскостью. В том и другом случае мы имеем картину мира, но для этого привлекаются различные композиционные приёмы.

Необычную трактовку темы животных находит Эшер в своих имеющих бесконечное продолжение структурах лягушек в пространстве между ними, образующем птиц. Это пространство будто говорит о бесконечно повторяющихся формах бытия и метаморфозах предметов и пространства между ними, что имеет прямую аналогию с гравировкой на роге северного оленя «Плывущие северные олени и лососи» (Верхние Пиренеи, Франция, Сен-Жермен ан Ле) [2, с. 27], где создание уплотнённого смысла пространства достигается включением лососей в пространство между ног оленей, переплывающих реку. Поэтому произведения Эшера имеют ту же природу и родовую связь с искусством палеолитического времени, что говорит об устойчивости архетипических представлений, неизменных во времени. И если пространственно-пластические отношения в линейно-силуэтном языке графики столь устойчивы, при этом не лишне вспомнить рисунки трансформации Пикассо, где бык превращается в птицу, а затем в глаз. Эта способность творить пластические метаморфозы является неотъемлемым свойством изобразительного языка, продиктованного природой. Рисунки Пикассо выполнены тонкой паутинообразной линией.

Основной декоративный принцип формирования изображения с помощью паутины, линий, передающих основную неизменную сущность изображаемого, тянется к самым далёким варварским архаическим представлениям, желанию навсегда закрепить и назвать сущность каждого представления или идеи.

Попробуем сравнить быков в картинах голландца Потера и быков плафона Альтамира. У Потера бык показан на фоне неба, с минимумом деталей, изображающих землю, но насколько он более телесно осязаем. В этом изображении тоже проявлена сущность быка, но в ней гораздо больше человеческой сущности, а изображения быков плафона

Альтамиры – это скорее проявление первосушности и её первоименования. Экзистенциальность сознания первобытного художника направлена на восприятие первообраза. У Потера бык в среде, в мире. Он может двигаться в пространстве, на него могут влиять изменения освещения или состояние атмосферы. На алтамирском плафоне быки значительно более приближены к своей первоначальной идее, при этом сохраняют осязательность, но осязательность эта другая, потому что изображение принадлежит к другому пространству, пространству сущего, и время течёт в одном мгновении, сведённое в единый творческий акт. Этим и объясняется сила воздействия первобытного искусства.

Экзистенциальное сознание творца и воспринимающего должно совпасть, передача эмоциональной информации может быть сколь угодно субъективной, в любом случае фундаментом является бытие порождающего в сознании определённые образы и представления. Чтобы проявить их, сделать зримыми, сознание должно вычленил из всего многообразия мира определённые пластические категории. И тогда они осознаются как система передачи визуальных впечатлений. Этих базовых категорий, продиктованных окружающим миром, оказалось всего две: линия и пятно. Это фундаментальные основы изобразительного языка, которыми человек из века в век посылает эмоциональные послания, которые воспринимаются и сопереживаются людьми разных эпох и культур.

1. Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств.– СПб.: МИФРИЛ, 1994.– 428 с.
2. Столяр А. Д. Происхождение изобразительного искусства.– М.: Искусство, 1985.– 298 с.
3. Флоренский П. А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях.– М.: Прогресс, 1993. – 321 с.
4. Элиаде М. Аспекты Мифа.– М.: ИНВЕСТ-ППП, 1995.– 238 с.
5. Элиаде М. Космос и история.– М.: Прогресс, 1987.– 312 с.