

УДК 7.013

КОМПОЗИЦИОННАЯ (НЕ-)ФОРМУЛА: ЗРИТЕЛЬ (РЕЦИПИЕНТ) И ХУДОЖНИК
(МАСТЕР) КАК «ФИЛОМАТИКИ». ЧАСТЬ 1

Копцева Наталья Петровна

Сибирский федеральный университет, Красноярск, Россия

Аннотация. Данная публикация открывает серию научных статей, связанных с проблематикой художественной визуальной коммуникации зрителя (реципиента) и художника (мастера), а также художника (мастера) и художественной материала, из которого мастер создает произведение визуального (изобразительного, в том числе) искусства. Достаточно свободно путешествуя по интеллектуальным слоям философии искусства и культуры, эстетики, теории и истории культуры, искусства, исследование фокусируется на рассмотрении сложных проблем визуального мышления, имеющего диалектическую чувственно-рациональную природу и воплощенного в формах визуального художественного творчества, а также художественной рецепции визуального качества. В первой части исследования рассматривается объективация *зрительности*, выполненная великим Платоном и представленная в его умозрительной физике диалога «Тимей». Для подтверждения тезиса о возможности и даже необходимости целенаправленного конструирования *зрительности* рассматривается понятие «значимой формы» («significant form»), которое характерно для эстетики Клайва Белла, одного из участников группы «Блумсбери» и предшественника современной психологии искусства, в том числе, нейроэстетики.

Ключевые слова: визуальное мышление, Платон, «Тимей», зрение, К. Белл, «Блумсбери», «значимая форма», Р. Фрай

Для цитирования: Копцева, Н. П. Композиционная (не-)формула: зритель (реципиент) и художник (мастер) как «филоматики». Часть 1 [Текст] / Н. П. Копцева // Сибирский искусствоведческий журнал. – 2025. – Т. 4. – № 3. – С. 7-23.

COMPOSITIONAL (NON-)FORMULA: VIEWER (RECIPIENT) AND ARTIST (MASTER) AS
PHILOMATICS. PART 1

Koptseva Natalya Petrovna

Siberian Federal University, Krasnoyarsk, Russia

Abstract. This publication opens a series of scientific articles related to the problems of artistic visual communication of the viewer (recipient) and the artist (master), as well as the artist (master) and the artistic material from which the master creates a work of visual (including fine) art. Quite freely traveling through the intellectual layers of the philosophy of art and culture, aesthetics, theory and history of culture, art, the study focuses on examining the complex problems of visual thinking, which has a dialectical sensory-rational nature and is embodied in the forms of visual artistic creativity, as well as artistic reception of visual quality. The first part of the study examines the objectification of visuality, performed by the great Plato and presented in his speculative physics of the dialogue "Timaeus". To confirm the thesis on the possibility and even necessity of purposeful construction of visuality, the concept of "significant form" is considered, which is characteristic of the aesthetics of Clive Bell, one of the participants of the Bloomsbury group and a predecessor of modern psychology of art, including neuroaesthetics.

Keywords: visual thinking, Plato, "Timaeus", vision, K. Bell, "Bloomsbury", "significant form", R. Fry

For citation: Koptseva, N. P. (2025). Compositional (non-)formula: viewer (recipient) and artist (master) as philomatics. Part 1. Siberian Art History Journal, 4(3), 7-23.

Введение

В 1973 г. была опубликована книга Владимира Артуровича Лёвшина (1904–1984) и Эммы Борисовны Александровой (1904–1994) «Искатели необычайных автографов, или Странствия, приключения и беседы двух филоматиков» (Лёвшин, 1973), через год вышло ее продолжение, написанное В.А. Лёвшиным также в соавторстве со своей женой Эмилией Борисовной Александровой «Великий треугольник, или Странствия, приключения и беседы двух филоматиков» (Лёвшин, Александрова, 1974), откуда в заголовок этой статьи (или серии статей) взято слово «филоматики». Герои этих произведений детской художественной литературы, изданных в советское время и переиздаваемых затем регулярно, вплоть до сегодняшнего дня, – путешественники во времени и в пространстве человеческой истории, искатели необычных автографов филолог Филарет Филаретович Филаретов (сокращенно «фило») и математик Матвей Матвеевич Матвеев (сокращенно «Мате»). В своем первом совместном путешествии каждый из них искал в восточном средневековье двух разных людей, хотя и тезок, – математика Омара Хайяма и поэта Омара Хайяма. В кульминационный момент книги они с изумлением понимают, что искали одного и того же Омара Хайяма, всемирно известного и поэта, и математика. Этот союз искусства (литературы) и математики был зафиксирован в их новом именовании – филоматики. Для исследования сложных состояний художественной коммуникации

реципиента и произведения искусства, а также произведения искусства и его создателя (мастера) слово «филоматики» подходит наилучшим образом, поскольку художник выступает одновременно и гением, чье воображение создает невиданные ранее миры, и математиком, пакующим продукты своего воображения в формы математики, создающие как гармонию, так и ее диалектический антипод – дисгармонию. Для того, чтобы восприятие (рецепция) зрителя было бы адекватно овеществленным художественным идеям произведения изобразительного искусства и его создателя (творца, мастера), нужно, чтобы и зритель, и художник были бы «филоматиками»: т.е. знатоками, понимающими математическую соразмерность произведения искусства как вещи, каждый элемент которой является необходимым для проявления заключенной в ней идеи.

Именно художники–«филоматики» заключают производные своего воображения в композицию, которая может быть зафиксирована средствами математики, прежде всего, геометрии и тригонометрии, а также их академических вариантов. И только реципиенты (зрители)-«филоматики могут так настроить собственное воображение (включив качества «знатока», «исследователя», «майевтика» и иные аспекты со-участника «эталонной» художественной коммуникации), чтобы воссоздать композиционные построения художника, насущно необходимые для постижения

художественных идей произведения и искусства (см. Жуковский, Копцева, 2004).

Необходимо также разъяснить почему в выражении «композиционная (не-)формула к слову «формула» добавлено в скобках еще и приставка «не-». Художественное произведение создано мастером из художественных материалов, одним из которых является психическое многослойное и многомерное состояние художника (его настроение, мировоззрение, бессознательные слои, рациональные правила, жизненный опыт, предвидения, его фантазии и логические построения). Включая математизацию своего художественного творчества в состав произведения искусства, художник действительно создает «формулу» его многозначной и многослойной художественной композиции. Но зритель вооружен не транспортиром, сантиметром или таблицами Брадиса. В рецепции зрителя соучаствуют отнюдь не только математические рациональные формулы, но и множество других психических слоев ощущений, восприятий, представлений, понятий, суждений, умозаключений. Для зрителя художественное восприятие происходит по мега-рациональным и мега-чувственным путям. Какое именно психическое движения реципиента выстроит целостную идейно-смысловую композицию, содержащую художественные идеи произведения, сложно сказать. Уровень человеческой непостижимости (то, что Ф.В.Й. Шеллинг называл «Бессознательным Абсолютом») присутствует во всех художественных практиках – от создания произведения искусства к его максимально полной художественной рецепции. Поэтому, считая вслед за античными философами, что демиург обязательно является геометром (и математиком в целом), следует признать, что художественная идея произведения искусства строится не только как «формула» (зашифрованная мастером-

математиком в «ребусе» своего художественного произведения), но как «мега-формула», «(не-)формула», снимающая в себе спонтанность чувственного постижения и логическую целенаправленность рационального построения.

Объективация визуального способа достижения гармонии в античности: «зрение» как слияние внешнего и внутреннего «чистого огня» (Платон, «Тимей»)

Процесс зрения, связанный с мышлением, описан в диалоге Платона «Тимей», где говорится о структуре человека, созданной богами и предназначенной для завершения и целостности Вселенной, для которой обязательным условием ее бытия является существование в ней смертных людей, наделенных неполным спектром божественных качеств. Обращаясь к богам, их создатель-демиург, даёт им напутствие для создания будущих людей: «Доселе еще пребывают нерожденными три смертных рода, а *покуда они не* возникли, небо не получит полного завершения (курсив – Н.К.): ведь оно не будет содержать в себе все роды живых существ, с а это для него необходимо, дабы оказаться достаточно завершённым. Однако, если эти существа возникнут и получают жизнь от меня, они будут равны богам. Итак, чтобы они были *смертными* (курсив – Н.К.) и Вселенная воистину стала бы Всем, обратитесь в соответствии с вашей природой к образованию живых существ, подражая моему могуществу, через которое совершилось ваше собственное возникновение. Впрочем, поскольку подобает, чтобы в них *присутствовало нечто соименное бессмертным, называемое божественным [началом], и чтобы оно вело тех, кто всегда и с охотой будет следовать справедливости* (курсив – Н.К.) и вам, я вручу вам семена и начатки

созидания, а но в остальном вы сами доверяйте созидание живых существ, сопрягая смертное с бессмертным, затем готовьте для них пропитание, кормите и возвращайте их, а после смерти *принимайте обратно к себе (курсив – Н.К.)*» (Тимей, 41cd).

В этом мифологическом нарративе раскрывается:

1) **причина** создания людей: без них нет целостной, совершенной Вселенной;

2) **личность создателей** людей: бессмертные боги, которых создал Демиург;

3) **структура** людей: сопряжение смертного и бессмертного;

4) **ответственные за жизнь** (пропитание и рост) людей: их божественные создатели;

5) **посмертная судьба** людей: возвращение их бессмертной части к божественным создателям.

«Напутствием Демиурга» в мифологическом нарративе разъясняется и физиологически-психическая система зрения человека, которая существует во Вселенной, наполненной чистым белым «огнем», также, как и все в человеке, сочетающая «смертные» («конечные») и «бессмертные» («вечные») элементы. Сначала в мифологическом рассказе обосновывается значимость лица как части человека, где расположены органы-руководители всеми его действиями (включая мышление):

«Найдя, что передняя сторона у нас благороднее и важнее задней, они уделили ей главное место в нашем передвижении. Сообразно с этим нужно было, чтобы передняя сторона человеческого тела получила *особое и необычное устройство (курсив – Н.К.)*; потому-то боги именно на этой стороне головной сферы поместили *лицо, сопряжили с ним все орудия промыслительной способности души (курсив – Н.К.)*, и определили, чтобы именно передняя по своей природе часть

была причастна руководительству» (Тимей, 45 ab).

Согласно этому нарративу, на лице расположены все «орудия» (органы), обеспечивающие душе человека (его бессмертному божественному измерению) «промыслительные» способности. «Промыслительные способности» – так С.С. Авернцев, известный филолог и антиковед, перевел термин, который в оригинале текста платоновского диалога записан как **προνοία** (проноя) (Тимей, 45b). В словаре древнегреческого языка даны следующие возможные переводы слова **προνοία**: предвидение; предусмотрительность, осмотрительность; благоразумие; намерение, умысел; попечение, забота (как предвидение); провидение (как «предвидение») (<https://gurin.tomsknet.ru/alphaonline.html>).

В более поздние (византийские) времена «проноя (= прония)» понимается как «попечение». Здесь «прония» представляла собой «дар», временно передававший императорские права отдельному лицу или учреждению. Этими правами чаще всего были налоги или доходы с возделываемых земель, но могли быть и другие источники дохода, такие как права на воду и рыболовство, таможенные сборы и т. д., а различные права на определённый участок земли могли быть предоставлены отдельным лицам. Дары предоставлялись на определённый срок, обычно пожизненно, и могли быть отозваны по желанию императора. Когда учреждения, обычно монастыри, получали дары, они фактически становились бессрочными <...>» *Прония предоставляла получателю дара право владения, а не права собственности, которое оставалось императорским* (см. https://en.wikipedia.org/wiki/Pronoia#cite_note-fhwgr-1).

Следовательно, «прония (проноя)», которая переведена С.С. Аверинцевым как бы высокопарно и немного старомодно как

«промыслительная способность (души)» в буквальном понимании означает «дар, полученный за особые заслуги, от высшего правителя, который является владельцем этого дара и может в любой момент забрать его обратно (и забирает после смерти одаряемого)». Надо запомнить, что органы, которые боги разместили на лице человека, наделяют нас способностью к *прониц*: предвидению, предусмотрительности, провидению, и, одновременно, дару высшего существа, который, по сути, принадлежит ему, а нам дан по нашим заслугам и не передается нами по наследству, а забирается дарителем обратно. Надо также обратить внимание, что все расшифровки древнегреческого слова «*πρωοία*» на русский язык имеют корни, связанные с видением, зрительностью, смотрением, осмыслением, связанными с пониманием того, что совершится в будущем.

И, действительно, далее в этом мифологическом нарративе диалога «Тимей» достаточно подробно описывается назначение и «символическая физиология» зрения:

«Из орудий они (боги-творцы людей – Н.К.) прежде всего устроили те, что несут с собой свет, то есть глаза, и сопрягли их [с лицом] вот по какой причине: они замыслили, чтобы явилось тело, которое несло бы огонь, не имеющий свойства жечь, но изливающий мягкое свечение, и искусно сделали его подобным обычному дневному свету.

Дело в том, что *внутри нас обитает особенно чистый огонь, родственный свету дня, его-то они заставили ровным и плотным потоком изливаться через глаза* (курсив – Н.К.); при этом они уплотнили как следует глазную ткань, но особенно в середине, с чтобы она *не пропускала ничего более грубого, а только этот чистый огонь* (курсив – Н.К.). И вот когда полуденный свет обволакивает это *зрительное истечение и подобное устремляется к*

подобному, они сливаются, образуя единое и однородное тело в прямом направлении от глаз, и притом в месте, где огонь, устремляющийся изнутри, сталкивается с внешним потоком света. А поскольку это тело благодаря своей однородности претерпевает все, что с ним ни случится, однородно, то стоит ему коснуться чего-либо или, наоборот, испытать какое-либо прикосновение, и движения эти передаются уже ему всему, доходя до души: отсюда возникает тот вид ощущения, который мы именуем зрением (курсив – Н.К.). Когда же ночь скроет родственный ему огонь дня, внутренний огонь как бы отсекается: наталкиваясь на то, что ему не подобно, он терпит изменения и гаснет, ибо не может слиться с близлежащим воздухом, не имеющим в себе огня. Зрение бездействует и тем самым наводит сон» (Тимей, 45cde).

Мифология оптики Платона, изложенная в диалоге «Тимей», крайне важна: утверждается, что волею создателей внутри людей существует чистый и не причиняющий болезненных ожогов огонь, который исходит из глаз каждого человека и который соединяется с подобным внешним огнем, существующим во Вселенной вовне человека, соединяясь внешний огонь порождает зрительные очертания тел во внутреннем огне, которые через этот внутренний огонь (уже соединенный с внешним огнем и усвоивший зрительные контуры, свойственные внешнему огню) передаются всему человеческому существу (важно, что всему!) и доходит до души.

Интерпретируя соответствующие фрагменты диалога «Тимей», Андрей Охочимский пишет: «Зрительный луч не следует представлять себе по аналогии с лучом современной геометрической оптики, т.е. как внешний телу объект, который исходит из глаза и потом возвращается. Нет, зрительный луч – это как бы часть глаза, своего рода невидимое

щупальце, которое «сканирует» окружающее пространство и, встретив световые лучи, исходящие из окружающих предметов, своими колебаниями передает в глаз свои ощущения» (<https://proza.ru/2015/03/21/2044>). Похожую интерпретацию можно найти в статье М.А. Трушиной «Платон и необходимость визуализации» (Трушина, 2018).

«Огонь Платона», как это неоднократно утверждалось в многовековых исследованиях диалога «Тимей» (Лосев, 2000; Гейзенберг, 1987 и др.), – это математическая (геометрическая) форма, абстрактный образ тетраэдра (четырёхгранника), «симметричное тело Платона», умозрительное построение трехмерной модели, состоящей из 4 равносторонних треугольников. Именно поэтому создатель квантовой механики, немецкий физик Вернер Гейзенберг и утверждал, что в историческом споре об элементарных частицах Вселенной умозрительная физика Платона побеждает осязаемо-материальную физику элементарных частиц Демокрита.

Для модели зрения Платон применяет метафору геометрического огня, сопрягая его с «белым светом» (ср. русскую языковую картину мира, где «белый свет» равен космосу, Вселенной), который испускают все вещи и который, содержа в себе уже эти контуры вещей, соединяется с тем светом, который испускают глаза человека, порождая зрительные ощущения, доходящие в их визуальных колебаниях «до души».

Как правило, никто не подвергает сомнению перевод древнегреческого слова *πῦρ* на русский язык как «огонь». Однако в древнегреческом языке это слово также было многослойно и могло порождать разные контексты там, где оно звучало или было написано, в том числе: огонь, пламя; погребальный костёр; жертвенный огонь; небесный огонь, молния; жар, пыль, страсть (<https://gurin.tomsknet.ru/alphonline.html>).

Следовательно, в воображении учеников Платона и его читателей на древнегреческом языке зрение могло быть не «просто» соединением двух геометрически абстрактных тетраэдров – элементарных частиц, исходящих из глаз человека и наличествующих одновременно во всех вещах нашей Вселенной, но в различных культурных и психологических контекстах это могло быть «воссоединение двух пылающих жертвенных костров, даже погребальных костров, небесных огней, ярчайших страстей, пламени, горения, свойственного каждой «жизни» и присущей каждой «вещи» и каждому «человеку», являясь печатью, признаком божественности его происхождения». И тогда суховатое абстрактное «промышление души» преобразуется в «страстный огонь познания-предвидения», необходимый для заботы, для предвидения и обеспечения будущего через эту заботу.

Рассказав о геометрической оптике зрения и одновременно о ее демиургически-божественной происхождении, Тимей (герой одноименного диалога Платона) дает оценку зрению человека как «вспомогательному средству» для достижения «высшего совершенства» (как осуществлению замысла Первого Демиурга о Вселенной и о населяющих ее живых существах), которое, однако, многие люди, заблуждаясь, считают «основной причиной» разума: «Между тем все подобные причины ни в каком отношении не могут обладать ни рассудком, ни умом. Должно признать, что из всего сущего стяжать ум подобает одной лишь душе, но душа невидима, в то время как огонь, вода, земля и воздух – это видимые тела. Итак, *почитатель ума и знания должен рассматривать прежде всего причины, в которые связаны с разумной природой, и лишь во вторую очередь те, которые связаны с вещами, движимыми извне (курсив – Н.К.)* и потому с необходимостью

движущими другие вещи. Так надо поступать и нам, а потому будем разграничивать причины двух родов: одаренные умом, которые производят прекрасное и доброе, и лишённые разума, которые вызывают все случайное и беспорядочное. О вспомогательных причинах, послуживших к тому, чтобы глаза обрели свою нынешнюю способность, мы уже сказали; теперь осталось ответить, *какова же высшая польза от глаз, ради которой бог их нам даровал* (курсив – Н.К.)» (Тимей, 46de, 47a). Следуя Платону, можно утверждать, что зрение приносит два вида «пользы»: высшую пользу и вспомогательную пользу. Вспомогательная польза связана со всеми нашими повседневными делами, которые не обходятся, как правило, без зрения и которые нуждаются в зрении даже больше, чем в слухе или речи (Тимей, 47b). Но Платон не был бы Платоном, если бы не открыл своим ученикам и суть «высшей пользы» зрения.

Физик Тимей ясно и четко утверждает: «По моему разумению, *зрение – это источник величайшей для нас пользы* (курсив – Н.К.); вот и в нынешнем нашем рассуждении мы не смогли бы сказать ни единого слова о природе Вселенной, если бы никогда не видели ни звезд, ни Солнца, ни неба» (Тимей, 47ab). Зрение дает человеку возможность астрономических знаний о целостном устройстве Вселенной, о математических закономерностях данного устройства – в этом полагает Платон его важнейшее назначение. В конце концов, созерцая движение небесных (высших) тел, человек способен будет постичь и усвоить, сделать «привычными» для своей души гармоничные формы Вселенной:

«Поскольку же день и ночь, круговороты месяцев и годов, равноденствия и солнцестояния зримы, глаза открыли нам число, дали понятие о времени и побудили исследовать природу

Вселенной, а из этого возникло то, что называется философией и лучше всего не было и не будет подарка смертному роду от богов. Я утверждаю, что именно в этом высшая польза очей. Стоит ли воспевать иные, маловажные блага? Ведь даже и чуждый философии человек, ослепнув, примется «Стенаньями напрасными оплакивать» (цитируются строки из трагедии Еврипида «Финикиянки» – Н.К.) потерю глаз. Как бы то ни было, нам следует считать, что причина, по которой бог изобрел и даровал нам зрение, именно эта: чтобы мы, наблюдая круговращения ума в небе, извлекли пользу для круговращения нашего мышления, которое сродни тем, с небесным, хотя в отличие от их невозмутимости оно подвержено возмущению; а потому, уразумев и усвоив природную правильность рассуждений, мы должны, подражая безупречным круговращениям бога, упорядочить непостоянные круговращения внутри нас» (Тимей, 47bc).

Ставя зрение на высшую ступень среди способностей, дарованных людям их творцами-богами для приведения непостоянных и хаотичных внутренних и внешних «круговращений» к высшей упорядоченности и гармонии, Платон экстраполирует это понимание на речь («голос») и слух, которые могут проходить в гармоничном ритме, как средство преобразовать разлад и беспорядочное «круговращение души». Устами Тимея он утверждает: «О голосе и слухе должно сказать то же самое – они дарованы богами по тем же причинам и с такой же целью. Ради этой цели устроена речь, она сильно способствует ее осуществлению; так и в музыке: все, что с помощью звука приносит пользу слуху, даровано ради гармонии. Между тем гармонию, пути которой сродны круговращениям души. Музы даровали каждому рассудительному своему почитателю не для бессмысленного удовольствия – хотя в нем только и видят

нынче толк, – но как средство против разлада в круговращении души, долженствующее привести ее к строю и согласованности с самой собой. Равным образом, дабы побороть неумеренность и недостаток изящества, которые проступают в поведении большинства из нас, мы из тех же рук и с той же целью получили ритм» (Тимей, 47cde).

В этих текстах формируется своего рода модель, схема «управления зрительностью» человека как способа достижения наиболее высокого совершенства, допустимого для смертного рода людей, обладающих в то же время бессмертной душой: познавая вспомогательными средствами закономерности движения небесных тел, постигая ритмы времени и принципы гармонизирующего («кругового») движения (существования) Вселенной, человек способен приучить себя, свое тело и свою душу бессмысленный и стихийный хаос физических и психических движений гармонизировать, соединить в упорядоченном «пламени-свете» совершенные элементы огня («тетраэдра») внешнего и внутреннего и в конечном счете вернуть бессмертную и гармонизированную душу в высшее пространство богов, создателей и хранителей людей во время их земной жизни.

В многочисленных мифологизированных нарративах представлены различные формы жизни и способы существования «полу-богов», героев и героинь, чья гармонизирующая сила после их земной кончины остается в месте их погребения, создавая вокруг себя упорядоченные сообщества – полисы, устроенные по основному аналогу гармонии в социальном пространстве – «справедливости». Следовательно, упорядоченная зрительская способность в ее целенаправленном формировании и воспитании должна в конце концов

способствовать наилучшему социальному устройству людей, приумножению коллективного блага через сложное и комплексное воплощение идеи (эйдоса) справедливости («правды», «праведности» русского космоса).

В истории мирового искусства зафиксировано несколько переломных моментов, связанных с перестройкой «зрительности» – визуальной способности, сопряженной с постижением законов «высшей (небесной) гармонии», которые проявляются на социальном уровне в виде конструирования и осуществления различных моделей «справедливо устроенного сообщества». Одна из таких точек бифуркации визуального измерения человеческой формы существования, которая завершилась созданием принципиально новой «зрительности», была характерная для начала периода т.н. «современного искусства» в Европе 1860-х гг., сначала во Франции, а затем и в остальных странах европейской и других частей света. Рассмотрим некоторые моменты этой визуальной трансформации, начавшейся с 1860-гг., чуть более подробно в одном из ее аспектов, связанных с эстетическими исканиями представителей известной британской интеллектуальной группой «Блумсбери».

«Значимая форма» («*Significant form*») в психологии искусства Клайва Белла

Платоновская философия зрительности и последующие религиозные формы объективации зрительной способности человека через концепцию творения человека «высшим началом» и наделения его этой способностью как знака этого «божественного творения» трансформируется в гуманитарных науках, которые создаются в XVIII–XIX в. Монополия философии искусства и эстетики разрушается за счет разработки новых методов, в том числе,

экспериментальных. В к. XX – нач. XXI в. художественная коммуникация между зрителем (реципиентом) и произведением визуальных искусств (равно как между слушателем и произведением музыкального искусства) становится предметом новой междисциплинарной области изучения искусства – нейроэстетики, где с помощью соответствующих медицинских приборов фиксируется реакция различных участков головного мозга человека на восприятие того или иного произведения искусства (суммы, группы таких произведений). Нейроэстетика, в свою очередь, опирается на подходы и категории, разработанные в психологии искусства, которая возникает в к. XIX в. в трудах европейских (французских и германских) ученых, распространяется в наиболее развитых университетах по всему миру, достигая своей кульминации в 1950-1970-х гг.

Одной из востребованных в нейроэстетике XXI в. концепций психологии искусства стала теория британского исследователя искусства Клайва Белла (рис.1), который был связан тесными узами (мировоззренческими и личными) с группой британских интеллектуалов (писателей, художников, философов, журналистов) нач. XX в., известной как «группа Блумсбери». Помимо него в группу Блумсбери входили такие известные деятели, как Вирджиния Вулф, Джон Мейнард Кейнс, Эдвард Морган Форстер, Ванесса Белл и Литтон Стрейчи и некоторые другие британские интеллектуалы той эпохи. Их труды, идеи, мировоззрение оказали большое влияние на эстетику, литературу, художественную критику, экономические теории, предопределяя дальнейшую трансформацию понимания сексуальности, феминизма, отношения к войне и миру, постановку других серьезных концептуальных проблем, обсуждавшихся

мыслящими людьми в контексте дискуссий и диспутов первой половины XX в.



*Рис. 1 Клайв Белл. Портрет. 1924.
Художник Рожер Фрай*



Рис.2 Рожер Фрай. Автопортрет. 1928.

Название группы связано с реальным местом в Лондоне. «Блумсбери» – это район в Вест-Энде Лондона. Он считается «фешенебельным» жилым районом и местом расположения многочисленных культурных, интеллектуальных и образовательных учреждений. Так, в Блумсбери находится

Британский музей, крупнейший музей в Соединенном Королевстве, и несколько знаменитых элитных учебных заведений, включая Университетский колледж Лондона и ряд других колледжей и институтов Лондонского университета, а также его центральная штаб-квартира — Новый колледж гуманитарных наук, Юридический университет, Королевская академия драматического искусства, Британская медицинская ассоциация и многие другие. Блумсбери — известный интеллектуальный и литературный центр Лондона, где находится всемирно известное издательство Bloomsbury Publishing, издательство серии книг о Гарри Поттере. С этим районом и была связана Bloomsbury Group, группа британских интеллектуалов, в которую входили такие всемирно известные люди, как писательница Вирджиния Вульф, биограф Литтон Стрейчи и экономист Джон Мейнард Кейнс. Группа сформировалась в результате множества неформальных встреч выпускников Кембриджского университета одного возраста с общими родственниками и друзьями-единомышленниками. Некоторые из них также были членами клуба «Кембриджских апостолов» (известной студенческой группы университета Кембридж). Эти встречи проходили в домах членов группы, расположенных в основном (до Первой мировой войны почти исключительно) в лондонском районе Блумсбери. В ходе своих встреч группа создала основу для дискуссий, театрализованных чтений, новых художественных выставок и частных мероприятий личного характера. Члены группы не избирались в нее, как «Кембриджские апостолы», у них не было ни общего «манифеста», ни членских взносов.

По-видимому, основополагающим для формирования группы было то, что четверо братьев и сестер Стивен — Ванесса (1879–1961), Тоби (1880–1906), Вирджиния

(1882–1941) и Адриан (1883–1948) — в 1904 г., после смерти обоих родителей переехали жить в дом на Гордон-сквер, 46 в Блумсбери. Когда в ноябре 1906 г. Тоби Стивен умер, группа уже настолько сблизилась, поэтому это обстоятельство не поколебало солидарность ее членов. Оглядываясь назад, Клайв Белл назвал «двух сестер с их домами на Гордон и Фицрой-сквер сердцем всего этого». Хотя группа стала широко известна благодаря вкладу отдельных ее членов в художественную литературу (здесь самой известной представительницей является Вирджиния Вульф), в ней было представлено множество различных интересов и сфер деятельности: литература (включая искусствоведение, биографические очерки, социальные исследования и т. д.) была сферой деятельности Вирджинии Вульф, Э.М. Форстера, Литтона Стрейчи, Клайва Белла, Уильяма Пломера, Мэри Маккарти и Лоренса ван дер Пост. Творчество в области изобразительного искусства представляли, в частности, художники Ванесса Белл, Дункан Грант, скульптор Стивен Томлин и Роджер Фрай. Художник Роджер Фрай известен как теоретик искусства и критик, и в 1910 г. именно он сделал сенсационную выставку «Мане и постимпрессионисты» с участием художественных произведений Э. Мане, П. Сезанна, П. Гогена и В. Ван Гога в галереях Графтон (Grafton Galleries). Именно Р. Фраю принадлежит создание и закрепление широко известного искусствоведческого термина «постимпрессионизм». Экономист Джон Мейнард Кейнс и муж Вирджинии Вульф, писатель-фантаст и политический писатель Леонард Вульф публиковали хорошо известные сегодня научные работы в своих областях. Десмонд Маккарти был известен как литературный критик. В число «группы Блумсбери» входил и государственный чиновник, автор стихотворений Саксон Сидней-Тёрнер.

Рожер Фрай (1866 – 1934) – британский художник, оказавший серьезное эстетическое влияние на концепцию Клайва Белла (рис.2). Создав себе репутацию «знатока старых мастеров», он стал сторонником более поздних художественных разработок во французской живописи 2 пол. XIX – нач. XX вв., которым именно он и дал название «постимпрессионизм». Он был первым в Британии, кто существенно повысил осведомленность британской общественности о современном искусстве и подчеркивал *формальные* свойства картин, а не «ассоциативные идеи», которые вызываются у зрителя содержанием тех или иных изображений. Известный историк искусств Кеннет Кларк описал его как фигуру, оказавшую «несравненно величайшее влияние на вкус со времен Джона Раскина... Насколько вкус может быть изменен одним человеком, его изменил Роджер Фрай» (Chilvers, 2003: 169). «Вкус», на который «повлиял Фрай», был в первую очередь «вкусом англоязычного мира», и его успех во многом заключался в привлечении внимания образованной британской публики к его убедительной версии о значимости актуальных художественных разработок парижского авангарда. Поздняя репутация Фрая как арт-критика основывалась на его эссе, которые он писал о художниках-постимпрессионистах, и его наиболее важным теоретическим произведением является «Эссе по эстетике», охватывающее период истории современного искусства в 20 лет и опубликованное в 1920 г. В «Эссе по эстетике» Р. Фрай (Fry, 1920) утверждает, что реакция, «ощущаемая» при изучении произведения искусства, исходит от *формы* произведения искусства: именно использование линии, массы, цвета и общего дизайна (композиции) вызывает эмоциональный отклик зрителя-реципиента.

Очевидно, в беседах и обсуждениях Клайва Белла и Рожера Фрая сложилось концептуальное словосочетание «Значимая (наделяющая значением) форма» (Significant form) – основной термин концепции Клайва Белла. Находясь под воздействием современной ему живописи французского авангарда (как и Роджер Фрай), он пишет в 1914 г. книгу «Искусство», где представляет свою эстетическую теорию. Суть ее заключается в разработке ряда критериев, согласно которым данная «вещь» может быть отнесена к произведениям искусства. Для того, чтобы объект считался произведением искусства, он должен обладать потенциалом вызывать эстетические эмоции у своего зрителя. Данное качество К. Белл и назвал «значимой формой». Это определение Белла явно отделяло «значимую форму» от «красоты» (старой эстетики). Для того, чтобы обладать «значимой формой», художественное произведение объект не обязательно должно быть «привлекательным», «красивым», если оно вызывает эмоциональный отклик зрителей (реципиентов). Как лаконично выразился сам Белл: «главное в картине не то, как она написана, а то, вызывает ли она эстетические эмоции».

Нейробиолог и представитель современной нейроэстетики Семир Зеки написал, что термин «*значимая конфигурация*» может быть лучшей заменой термину «значимая форма», поскольку, по определению Белла, «значимая форма» ограничивается линиями и цветами, тогда как «значимая конфигурация» имеет более широкое значение и может включать такие элементы, как «лица» или «тела», которые должны иметь «значимую конфигурацию», чтобы быть распознанными «как таковые».

В книге «Искусство» (Bell, 1914) Клайв Белл, по его словам, «попытался разработать полную теорию визуального

искусства... в свете которой история искусства от палеолитических времен до наших дней становится понятной», теорию, которая придала бы «определенное (точное – Н.К.) значение» таким терминам, как «хороший рисунок», «великолепный дизайн», «неощутимый», «плохо организованный». Основой теории Белла является то, что «...существует особый вид эмоций, вызываемых произведениями визуального искусства... *эстетические эмоции*» (курсив – Н.К.); эта же эмоция вызывается «каждым видом визуального искусства» и работает так же разнообразно, как <разнообразны произведения> «Святая София и окна в Шартре, мексиканская скульптура, персидская чаша, китайские ковры, фрески Джотто в Падуе и шедевры Пуссена, Пьеро делла Франческа и Сезанна», потому что «либо все произведения визуального искусства имеют какое-то общее качество, либо когда мы говорим о «произведениях искусства», мы просто болтаем» (там же). Он не считает, что его «эстетическая эмоция» вызвана исключительно визуальным искусством.

В списке этих произведений есть архитектурные объекты, фрески, картины, произведения декоративно-прикладного искусства, но нет произведений других искусств, например, музыкальных. И хотя К. Белл и утверждает, что «не является музыкантом», он пишет: «...иногда я действительно ценю музыку как чистую музыкальную форму, как звуки, объединенные по законам таинственной необходимости, как чистое искусство с огромным собственным значением». Он пишет, что существует «сильная связь» между математической и художественной красотой, поскольку математик испытывает эмоции в своих размышлениях, которые «вытекают... из сердца абстрактной науки. Иногда я задаюсь вопросом, не связаны ли ценители искусства и математических решений еще более тесно» (там же). Это утверждение не

слишком отличается от тезиса британского позитивиста и ученого Бертрана Рассела (1917) в книге «Мистицизм и логика»: «Математика, правильно рассматриваемая, обладает не только истиной, но и высшей красотой... Истинный дух восторга, возвышенности, чувства того, что ты больше, чем Человек, который является критерием высочайшего совершенства, можно найти в математике так же, как и в поэзии» (Russel, 1917).

Поэтому, когда Белл пишет, что «...если мы сможем обнаружить некоторое качество, общее и своеобразное для всех объектов, которые вызывают [эстетические эмоции], мы решим то, что я считаю центральной проблемой эстетики», то он имеет в виду не только сугубо визуальное искусство, но и всё, что способно вызывать «эстетические эмоции», даже если сам он при этом пишет почти исключительно о визуальном искусстве. Причиной необходимости введения понятия «значимая форма» было то, что К. Белл считал «красоту» «запутанным термином», которого он хотел бы избежать. Он пишет: «Большинство из нас, какими бы строгими мы ни были, склонны применять эпитет «красивый» к объектам, которые не вызывают той особой эмоции, которую вызывают произведения искусства. Я подозреваю, что каждый называл бабочку или цветок «красивыми». Испытывает ли кто-нибудь те же самые эмоции к бабочке или цветку, которые он испытывает к собору или картине? Конечно, это совсем не то, что я называю «эстетической эмоцией», которую большинство из нас обычно испытывают к естественной красоте <...>некоторые люди могут время от времени видеть в природе то, что мы видим в искусстве, и испытывать к ней «эстетическую эмоцию»; но... как правило, большинство людей испытывают к птицам, цветам и крыльям бабочек совершенно иные эмоции, чем те, которые они

испытывают к картинам, вазам, храмам и статуям» (Bell, 1914)

Эстетическая оценка К. Белла зависит от самих объектов, обладающих способностью вызывать «эстетические эмоции», имеющих «значимую форму», которую он определяет как **особое расположение линий и цветов**, не уточняя далее ее определение, поскольку «нужно согласиться только с тем, что формы, организованные и скомбинированные в соответствии с определенными неизвестными и таинственными законами, действительно трогают нас определенным образом, и что дело художника так сочетать и упорядочивать их, чтобы они трогали нас (курсив – Н.К.)» (там же).

В таком подчеркивании способности линии и цвета создавать «значимые формы» К. Белл не был одинок: великий художник Пит Мондриан также утверждал, что сам он хотел создать красоту **только** через линию и цвет. В одном из писем он писал: «Я строю комбинации линий и цветов, чтобы выразить общую красоту с максимальной осознанностью... Я считаю возможным, что посредством горизонтальных и вертикальных линий, построенных с осознанностью, но не с расчетом, ведомых высокой интуицией и приведенных к гармонии и ритму, эти основные формы красоты... могут стать произведением искусства» (Letter to H. P. Bremmer, 1914, Mondrian et al., 1986).

Один из аргументов К. Белла о существовании «значимой формы» заключается в том, что ее действие не нуждается в том, чтобы зрители (реципиенты) обладали бы определенной культурой или специализированным искусствоведческим образованием: «Несовершенные любители [искусства] приносят в искусство и уносят с собой идеи и эмоции своего собственного века и цивилизации. В Европе XII в. человек мог

быть глубоко тронут романской церковью и ничего не найти в китайской картине эпохи Тан. Для человека более позднего века греческая скульптура значила много, а мексиканская — ничего, поскольку только первая могла принести множество связанных идей, чтобы стать объектами знакомых эмоций. Но совершенный любитель [искусства], тот, кто может чувствовать глубокую значимость формы, возвышается над случайностями времени и места. Для него проблемы археологии, истории и агиографии не имеют значения. Если формы произведения значимы, его происхождение не имеет значения. Перед величием шумерских фигур в Лувре он (реципиент – Н.К.) уносится тем же потоком эмоций к тому же эстетическому экстазу, который более 4000 лет назад уносил халдейского любовника. *Признак великого искусства в том, что его привлекательность универсальна и вечна* (курсив – Н.К.) (там же).

В приведенной цитате и в списке произведений искусства, который приводит К. Белл, подразумевается предположение о существовании и значении того, что Иммануил Кант называл «**sensus communis**» («общее чувство»), которое объединяет художника и зрителя, независимо от культуры и опыта, поскольку объекты, которые перечисляет Белл, свойственны разным временам и культурам, но вызывают *общую эмоцию*, которая является универсальной «для всех возрастов и не свойственной ни одному». Как в книге «Искусство», так и в более поздней книге «После Сезанна» (Bell, 1922), он изо всех сил старается подчеркнуть, что связывает эту «общую эстетическую эмоцию» не с интеллектом и обучением, а с чем-то «более базовым», чем-то «примитивным», что является общим для всего человечества. Для Белла «интеллект» — «враг эстетической эмоции», и «последним, кто испытывает эстетическую эмоцию, является историк

искусства», поскольку «привычка... видеть интеллектуально вместо того, чтобы видеть эмоционально, объясняет удивительную слепоту или, скорее, визуальную поверхностность большинства цивилизованных взрослых» (Bell, 1922). Когда мы смотрим на произведения искусства, «именно их эстетическая, а не познавательная ценность» должна нас волновать, тем самым отделяя эстетическое от познавательного (включая культурное) элемента (там же).

Белл считает, что мастер может чему-то научиться у шедевров, «при условии, что рядом нет образованного человека, который сказал бы ему, что чувствовать, или не дал бы ему что-либо почувствовать, сказав ему думать». Он пишет: «Только художники и образованные люди с необычайной чувствительностью, а также некоторые дикари и дети чувствуют значимость формы так остро, что не знают, как выглядят вещи. Эти люди «видят», потому что «видят эмоционально»». Чтобы оценить «произведение искусства, нам не нужно ничего приносить с собой из жизни, никакого знания ее идей и дел, никакого знакомства с ее эмоциями». Художник, творец, также не освобожден от этого, в той мере, в какой любые теоретические, научные или литературные ассоциации, по мнению Белла, являются самым верным путем к компромиссу с художественным творчеством и угрозе «эстетической эмоции», которую их творения могли бы в противном случае вызвать. «Эстетическая эмоция» – это то, что, по его мнению, понимали «примитивные люди», поскольку они «не создают иллюзий, не выставляют напоказ экстравагантные достижения, но концентрируют свою энергию на единственно необходимом — создании формы. Таким образом, они создали самые прекрасные произведения искусства, которыми мы обладаем»; «Il nous faut les barbares» [нам нужны варвары], одобрительно цитирует Белл изречение

французского писателя Андре Жида (Bell, 1922).

Ярким репрезентантом художника, который умел создавать «значимую форму» для К. Белла был Поль Сезанн. В книге «После Сезанна» он пишет: «Сезанн был прямолинеен, потому что поставил перед собой задачу, не допускающую никаких посторонних излишеств – *создание формы, которая должна быть полностью самостоятельной и по-настоящему значимой (курсив – Н.К.)*... Чтобы достичь ее, он был готов проделывать самые странные трюки с естественными формами — исказить <их>», поскольку «Главное в его искусстве, конечно же, – это красота его замыслов... равнодушие к правдоподобию – лишь внешний и видимый знак этой внутренней и духовной грации» (там же). «Реальность», таким образом, может быть «искажена посредством концепций художника», но эти «искажения» являются лишь «искажениями внешней реальности»; они сохраняют *значимую форму*, поскольку *значимая форма* является частью нашей ментальной конституции, ее базовым уровнем.

Как следует из анализа эстетической концепции К. Белла, заложившей основы англоязычной психологии искусства XX–XXI вв., в момент активного разворачивания художественных культурных практик, связанных с трансформацией визуальности в целом в творчестве импрессионистов и постимпрессионистов, а также в массовых актах художественных коммуникаций зрителей с их произведениями, возникает поиск термина для описания силы воздействия художественного произведения на его реципиентов. В классической эстетике, связанной с классическим же искусством, таким термином является эстетическая категория «красота». В ее традиционном понимании «красота» как единство математически выверенной гармонии, цвета, линий,

сюжета и т.п. не свойственна произведениям современного искусства, начало которого было положено в творчестве импрессионистов и особенно ярко проявилось в творчестве постимпрессионистов. «Вместо «красоты» Клайв Белл вводит понятие «значащая форма», утверждая, что ее восприятие сопровождается появлением «эстетической эмоции» зрителя, которая не нуждается в его особом культурном статусе или особом искусствоведческом знании о воспринимаемом произведении. Не давая развернутого определения «значащей форме» и отказываясь рассуждать о ее происхождении (называя ее действием «таинственными и непостижимыми законами»), К. Белл предвосхищает дальнейшее развитие художественного авангарда, чьи произведения были результатами поиска этих «значащих форм» и создает условия для появления и развития формалистской эстетики, которая разрабатывала бы и обосновывала бы художественную ценность произведений визуальных искусств, исходя из наличия или отсутствия в них «значащих форм». И, наоборот, тот художник, который вводит какие-то дидактические элементы в свои произведения, превращает их в «тенденциозную пропаганду», тот «обречен на скорое забвение» (Белл).

Выводы

Начавшаяся в классической античной традиции объективация художественной визуальной рецепции (прежде всего в философии искусства Платона и его последователей), неожиданно возрождается в трудах предшественников современной психологии искусства и нейроэстетики, где также идут поиски некоего безусловного и универсального основания художественной коммуникации зрителя и произведения искусства.

Если Платон создает мифологический нарратив, описывая наделение зрением, ведущим человека к философии, даром «божественных творцов», которые наделяют «смертного» человека «бессмертными элементами», актуализирующими в постижении «гармонии», то в британской формалистской эстетике нач. XX в. также происходит своего рода «объективизация» универсальных форм эстетического восприятия. «Общее эстетическое чувство» возникает именно тогда, когда зритель воспринимает (фиксирует наличие) «значащих форм», созданных художниками в тех или иных произведениях. Один из основоположников формалистской эстетики Клайв Белл, который вводит понятие «значащей формы», одновременно утверждает, что такое произведение искусства будет скорее «примитивным», чем «сложным» и что художник, его создающий, с одной стороны, не должен быть отягощен стремлением превратить произведение искусства в некий интеллектуальный текст, а с другой стороны, сам должен быть носителем универсальных и базовых «общих эмоциональных эмоций», позволяющих создавать ему самостоятельные и значимые формы (подобно тому, как это делали, например, Поль Сезанн или представители африканского примитивного искусства).

Поиск и обоснование «силы» художественного произведения, которые связаны с обнаружением его композиционных формул и мегаформул, происходили всегда как в творчестве мастеров, так и в искусствоведческих интерпретациях их произведений. В следующих статьях описание проблематики художественных рецепций, связанных с визуальными искусствами, будет продолжено на новом исследовательском материале.

Библиографический список

1. Гейзенберг, В. Что такое элементарная частица? [Текст] / В. Гейзенберг // Шаги за горизонт. – Москва: Прогресс, 1987. – С. 163–177.
2. Жуковский, В. И., Копцева, Н. П. Пропозиции теории изобразительного искусства [Текст] / В. И. Жуковский, Н. П. Копцева. – Красноярск: Издательство Красноярского государственного университета, 2004. – 265 с.
3. Лёвшин, В. А., Александрова, Э. Б. Великий треугольник, или Странствия, приключения и беседы двух филематиков [Текст] / В. А. Лёвшин, Э. Б. Александрова. – Москва: Детская литература, 1974. – 207 с.
4. Лёвшин, В. А., Александрова, Э. Б. Искатели необычайных автографов, или Странствия, приключения и беседы двух филематиков [Текст] / В. А. Лёвшин, Э. Б. Александрова. – Москва: Детская литература, 1973. – 206 с.
5. Лосев, А. Ф. История античной эстетики. Софисты. Сократ. Платон [Текст] / А. Ф. Лосев. – Москва: ООО «Издательство АСТ»; Харьков: Фолио, 2000. – 846 с.
6. Охоцимский, А. Пламенный тетраэдр. Тема огня у Платона [Текст]. [Электронный ресурс]. – URL: <https://proza.ru/2015/03/21/2044>
7. Платон. Тимей. Диалог [Текст].
8. Трушина, М. А. Платон и необходимость визуализации [Текст] / М. А. Трушина // Вестник РХГА. – 2018. – № 3. – С. 24–29. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/platon-i-neobhodimost-vizualizatsii> (дата обращения: 23.08.2025).
9. Alpha online. Древнегреческо-русский словарь [Текст]. [Электронный ресурс]. – URL: <https://gurin.tomsknet.ru/alphaonline.html>
10. Bell, C. (1914). Art. London: Chatto & Windus, 326.
11. Bell, C. (1922). Since Cézanne. London: Chatto & Windus, 268.
12. Chilvers, I. (ed.). (2003). The concise Oxford dictionary of art and artists. Oxford: Oxford University Press, 532.
13. Fry, R. (1920). Vision and design. London: Chatto & Windus, 260.
14. Mondrian, P., Holtzman H., James M. S. (1986). The new art – the new life: The collected writings of Piet Mondrian. Boston: G. K. Hall, 504.
15. Russell, B. (1917). Mysticism and logic and other essays. London: Allen and Unwin, 138.
16. Zeki, S. (2013). Clive Bell’s “Significant Form” and the neurobiology of aesthetics. *Frontiers in Human Neuroscience*, 7, 730. DOI: 10.3389/fnhum.2013.00730

References

1. Heisenberg, W. (1987). What is an elementary particle? In *Steps beyond the horizon* (163–177). Moscow: Progress.
2. Zhukovsky, V. I., Koptseva, N. P. (2004). *Propositions of the theory of fine arts*. Krasnoyarsk: Krasnoyarsk State University Publishing House, 265.
3. Lyovshin, V. A., Alexandrova, E. B. (1974). *The great triangle, or wanderings, adventures and conversations of two philomaths*. Moscow: Detskaya literatura, 207.
4. Lyovshin, V. A., Alexandrova, E. B. (1973). *Seekers of unusual autographs, or wanderings, adventures and conversations of two philomaths*. Moscow: Detskaya literatura, 206.
5. Losev, A. F. (2000). *History of ancient aesthetics. Sophists. Socrates. Plato*. Moscow: AST Publishing; Kharkiv: Folio, 846.
6. Okhotsimsky, A. (2015). *Fiery tetrahedron. The theme of fire in Plato*. [Electronic source] Available at: <https://proza.ru/2015/03/21/2044>
7. Plato. *Timaeus. Dialogue*.

8. Trushina, M. A. (2018). Plato and the necessity of visualization. *Bulletin of RHGA*, (3), 24–29. [Electronic source] Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/platon-i-neobhodimost-vizualizatsii> (Accessed: 23.08.2025).
9. Alpha online. Ancient Greek–Russian dictionary. [Electronic source] Available at: <https://gurin.tomsknet.ru/alphaonline.html>
10. Bell, C. (1914). *Art*. London: Chatto & Windus, 326.
11. Bell, C. (1922). *Since Cézanne*. London: Chatto & Windus, 268.
12. Chilvers, I. (ed.). (2003). *The concise Oxford dictionary of art and artists*. Oxford: Oxford University Press, 532.
13. Fry, R. (1920). *Vision and design*. London: Chatto & Windus, 260.
14. Mondrian P., Holtzman H., James M. S. (1986). *The new art – the new life: The collected writings of Piet Mondrian*. Boston: G. K. Hall, 504.
15. Russell, B. (1917). *Mysticism and logic and other essays*. London: Allen and Unwin, 138.
16. Zeki, S. (2013). Clive Bell’s “Significant Form” and the neurobiology of aesthetics. *Frontiers in Human Neuroscience*, 7, 730. <https://doi.org/10.3389/fnhum.2013.00730>