

# ФИЛОСОФИЯ И ИСКУССТВО

---

---

В.И. Жуковский

## ПРОИЗВЕДЕНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА: ФЕНОМЕН ИНДЕКСНЫХ, ИКОНИЧЕСКИХ И СИМВОЛИЧЕСКИХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ОБРАЗОВ

---

---

**Аннотация.** В статье рассматривается произведение изобразительного искусства как художественный образ, который кристаллизуется поэтапно в процессе отношения человека-зрителя с произведением-вещью. Выделяются и анализируются материальный, индексный, иконический и символический статусные этапы возникновения художественного образа. Утверждается, что все многообразие особенных художественных образов есть не что иное, как единое произведение изобразительного искусства, созданное в связи с насущной людской потребностью осуществить религиозную связь конечного и бесконечного, человеческого с абсолютным.

**Ключевые слова:** философия, произведение изобразительного искусства, художник, произведение-вещь, художественный образ, статус, репрезентант, визуальное понятие, зритель, религиозная связь.

**П**роизведение изобразительного искусства — единственный в мире феномен «второй» природы, который в качестве «иллюзорно конечной» вещи способен выступить эффективным репрезентантом идеального отношения конечного человека с бесконечным Абсолютом.

Благодаря диалогу с произведением искусства зритель вовлекается в процесс формирования самого себя и знания об окружающем мире. Включившись в этот диалог, он обретает возможность реализовать те перспективы, которые этот процесс сулит развивающейся личности.

Произведение изобразительного искусства есть художественный образ — процесс и результат отношения человека-зрителя с произведением-вещью. Художественный образ снимает в себе итог игрового отношения произведения и зрителя, схемы и процедуры их взаимодействия, а потому не изоморфен по отдельности ни содержанию объекта (произведение-вещь), ни содержанию субъекта (человек-зритель). Взаимное снятие сути произведения-вещи и человека-зрителя, начинающееся с их периферийного вещного контакта границ и переходящее затем в глубинное виртуальное бытие, синтезирует в художественном образе два содержания — содержание произведения-вещи и содержание человека-зрителя. В качестве способа

проявления взаимоотношения художественный образ начинается с материальной репрезентации и завершается нематериальным конструктом, не содержащим в себе ни грана вещества воспроизводимой с его помощью реальности.

Каждое произведение изобразительного искусства есть элемент системы художественных образов. С одной стороны, система произведений в форме двойной спирали стилевых пространств Ареаклассицизма и Ареаромантизма структурирована из бесчисленного количества художественных образов, каждый из которых исключительно своеобразен, индивидуален, неповторим. С другой стороны, все многообразие особенных художественных образов есть не что иное, как единое произведение изобразительного искусства, созданное в связи с насущной людской потребностью осуществить религиозную связь конечного и бесконечного, человеческого с абсолютным.

Художественный образ возникает в готовом виде не сразу вдруг, а в процессе отношения человека-зрителя с произведением-вещью кристаллизуется поэтапно. Выделяются материальный, индексный, иконический и символический статусные этапы художественного образа<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Жуковский В.И. Теория изобразительного искусства: монография. СПб: Алетей, 2011. С. 336-386.

*Материальный статус* художественного образа — это граница между вещественным и вещающим качествами первичного глобального представления.

*Индексный статус* художественного образа есть набор относительно самостоятельных иллюзорных вещей изображения.

*Суммативно-иконический статус* художественного образа — это составление из отдельных иллюзорных вещей изображения ряда иллюзорно вещественных групп, союзов, общностей.

*Интегрально-иконический статус* художественного образа есть объединение всех представленных иллюзорных вещей в единое визуальное понятие — знаковый посредник между конечным и конечным.

*Символический статус* художественного образа — это визуальное понятие такого качества, которое позволяет произведению изобразительного искусства наглядно репрезентировать религиозную связь конечного с бесконечным, человека с Абсолютом.

Символический статус обретают лишь избранные художественные образы системы произведений изобразительного искусства, называемые «шедеврами».

Шедевры — это художественные образы, отождествляющие тенденции оконечивания бесконечного и обесконечивания конечного, гармонизирующие стилевые пространства Ареаромантизм и Ареаклассицизм, сливающие в единое целое единичное и всеобщее.

Собственно говоря, художественный образ символического статуса в полном смысле слова художественным образом назвать нельзя, так как он постоянно находится на грани становления и разрушения, располагается на острие бытия и небытия, предоставляя возможность не репрезентативному, но непосредственному отношению конечного с бесконечным. Никакой другой художественный образ на такой подвиг самоликвидации ради религии в ее истине не способен.

Художественные образы символического статуса горазды на организацию такого качества религиозную связь конечного и бесконечного, которую с полным основанием можно назвать «абсолютотцентрической». Посредством символического визуального понятия в наглядном виде композиционных формул художественный образ имеет возможность выступить репрезентантом абсолютотцентрической религиозной

связи между конечным зрителем и бесконечным, роль которого выполняет Абсолют в его истинности.

Художественный образ символического статуса, будучи религиозно «абсолютотцентрическим», способен решить неразрешимую задачу: выразить бесконечное в конечной форме, представить всеобщее через единичное. Абсолют здесь предъявлен так, что всеобщее и единичное полностью неразличимы и неразделимы: всеобщее в этом случае всецело выступает единичным, а единичное, в свою очередь, всецело является всеобщим, а не только обозначает его. Значение составляет единство с самим бытием; реальное полностью совпадает с идеальным, а явленное с существующим. Абсолют в художественном образе символического статуса выступает конкретной знаковой совокупностью, он подобен себе именно как художественный образ и одновременно обобщен и осмыслен в качестве визуального понятия.

Художественный образ символического статуса не только *указывает* на Абсолют, но и предоставляет для Абсолюта единственно возможную форму воплощения, т.е. сам выступает в качестве Абсолюта, держит Абсолют в себе и через себя протраивает более или менее устойчивое отношение с ним.

При порождении художественного образа символического статуса человек-зритель и произведение-вещь входят в игровое пространство отношения друг с другом с тем, что можно называть «*энтузиазмом*», предполагающим их индивидуальное рвение (энтузиазм — гр. *enthusiasmos* — сильное воодушевление, увлечение, персональное или массовое рвение).

С одной стороны, произведение-вещь с энтузиазмом желает операционного диалога со зрителем, ибо без него оно просто не в состоянии обрести качество художественного образа, обеспечивающего идеальное отношение человека с Абсолютом.

С другой стороны, человек-зритель с энтузиазмом жаждет взаимоотношения с произведением-вещью как иллюзорно-конечным продуктом, совмещающим в себе качество конечного и бесконечного, так как в результате предполагает обнаружить выход из состояния своей собственной конечности и обрести истину, которая для него как конечного существа заключена не в конечном, а в бесконечном.

Абсолютноцентрически структурированное визуальное понятие оказывает обратное абсолютцентрирующее действие на зрителя и произведение-вещь, характер которого позволительно назвать «диктатным» (диктат — лат. *dictatus* — предписанный). Однако «диктатность» абсолютноцентрически структурированного визуального понятия носит весьма специфический характер, отчего и нуждается в кавычках. «Диктат» здесь проявляется в качестве свободного, спонтанного и спокойного принятия того, что ЕСТЬ, того, что дает форму и содержание бытию как таковому.

Произведение-вещь получает «диктатное» право быть такой знаковой совокупностью, которая является «телом Абсолюта», где Абсолют обретает свою подлинную форму.

Человек-зритель получает «диктатные» указания, что именно в отношении с данным произведением-вещью он «гарантированно» разрешит все свои жизненно важные проблемы, обретет жизненно важные смыслы, найдет ясную гармонию с самим собой, познает простоту бытия, сможет принять его таким, каково оно есть «на самом деле».

Далеко не все художественные образы, складывающиеся в процессе отношения бесчисленных зрителей с когда-либо созданными произведениями-вещами, проходят полный цикл собственной кристаллизации, поэтапно включающий материальный, индексный, суммативно-иконический, интегрально-иконический и символический статусы. И речь в данном случае идет не о визуальных понятиях уровня шедевров изобразительного искусства, формирование которых, с необходимостью востребуя «трехмерного» зрителя и «трехмерное» произведение-вещь, завершается построением некоего виртуального моста между конечным человеком и бесконечным Абсолютом. Отнюдь нет. Дело в том, что существуют исключительные художественные образы, которые заканчивают путь собственного предельного оформления уже на уровне индексного, или суммативно-иконического, или интегрально-иконического статуса визуального понятия. Причем заканчивают не по причине отсутствия у отдельного зрителя или какого-либо особенного произведения-вещи искусства продолжения игрового диалога и искусности операционных навыков взаимодействия друг с другом. Некоторыми художественными образами символический статус, на котором

содержанием визуального понятия выступает отношение человека и Абсолюта, достигается сразу же на индексном статусе, либо на интегрально-иконическом, минуя поступательность этапов и переходов художественного образа со статуса на статус. В подобных случаях принципиальная остановка развития художественного образа на уровне того или иного статуса базируется на уникальной способности визуальных понятий отождествлять между собой знаковые индексы или иконы со знаками-символами и играть роль религиозно связующих звеньев между конечным зрителем и бесконечным Абсолютом в его либо эгоцентрической, либо социоцентрической, либо космоцентрической представленности.

Выделяется три вида феноменальных художественных образов: «индексно-символический», «суммативно-иконико-символический» и «интегрально-иконико-символический».

В индексно-символических художественных образах переход на символический статус осуществляется сразу же из индексного уровня. Корректнее говоря, в этом случае наблюдается непосредственное взаимодействие индексных и символических знаковых объемов, что в итоге приводит к становлению феноменальных визуальных понятий, интегрирующих в своем составе значения как индекса, так и символа.

В суммативно-иконико-символических художественных образах переход на символический уровень осуществляется изнутри суммативно-иконического статуса.

В интегрально-иконико-символических художественных образах символический уровень достигается изнутри интегрально-иконического статуса.

Окончательное оформление художественного образа на уровне индексного статуса означает предельную эгоцентрированность визуального понятия, ибо главная цель каждого индексного знака — указать на конкретного заместителя предмета и подчеркнуть его всестороннюю исключительную обособленность от всех прочих вещей первой и второй природы. В свое время Ч. Пирс великолепно заметил: «Индексом называется репрезентативный характер которого состоит в его бытии индивидуальным знаком... Индексные знаки всецело ссылаются на индивидуальные объекты, единичные предметы, единичные совокупности предметов или единичные длительности. Они привлекают вни-

мание к своим индивидуальным объектам слепым принуждением»<sup>2</sup>.

Художественные образы, получившие итоговую зрелость на индексном статусе своего развития и сумевшие слить воедино индексные и символические знаковые значения, горазды на организацию такого качества религиозную связь конечного с бесконечным, которую можно назвать «эгоцентрической». Каждая иллюзорная вещь в его составе и он сам в целом — это особое визуальное понятие, совмещающее в себе единичное и общее, претендующее на всеобщность. Можно утверждать, что предельно развитый художественный образ индексного качества есть репрезентант такого индивидуального объекта, как Абсолют в его эгоцентрическом облике.

Индексно сформировавшийся эгоцентрически религиозный по своей сути художественный образ способен оказать обратное эгоцентрирующее воздействие на зрителя и произведение-вещь. Это означает, что кристаллизованное визуальное понятие индексного статуса есть своеобразный диктатор по отношению к тем сторонам игрового диалога, что были задействованы как «родители» в его порождении и развитии. Эгоцентрирующая энергия подобного художественного образа эмануирует на человека-зрителя и произведение-вещь, как бы предписывая им безоговорочно принять игровые правила, посредством которых каждый участник художественного диалога-отношения раскрывает в себе свое «эго» исключительно индивидуального зрителя и уникального произведения-вещи. В то же время эмануирующая на человека-зрителя энергия индексного визуального понятия внушает ему вести поиск религиозной связи конечного с бесконечным в направлении идеального отношения его личностного «эго» с Абсолютным ЭГО посредством репрезентанта художественного образа сугубо индексно-символического характера.

Выступая в качестве священного, индексно-символический художественный образ получает право замещать собой Абсолютное ЭГО и тем самым приобретает возможность делать сакральным само отношение «особого» зрителя с «особым» произведением-вещью, где лишь и способно появиться такое феноменальное визуальное понятие. В пространстве «внешней» художественной сакрализации складываются

предпосылки для приобретения зрителем и произведением-вещью «особых» сакральных качеств. В пространстве «внутренней» художественной сакрализации произведение-вещь и зритель порождают из знаков-индексов и знаков-символов интегральное визуальное понятие<sup>3</sup> и тем самым становятся участниками священного художественного ритуала: с одной стороны, зритель — это тот, кто способен на данное «особое» отношение с произведением-вещью; с другой стороны, произведение — это «особого» рода вещь, обладающая не утилитарной полезностью, а способностью инициировать сакральное отношение конечного и бесконечного.

Для большинства художественных образов, допускающих итоговое индексно-символическое формирование, характерна так называемая «индексная экспансия» (экспансия — лат. *expansio* — расширение, распространение), при которой визуальное понятие получает кристаллизацию на основе особого выделения отдельно взятого индекса и всемерного подчинения ему всех остальных индексных знаков. Один избранный индекс-эгоцентрик расширяет свои собственные знаковые пределы до границ художественного образа в целом. Все остальные индексы выступают аспектами или модификациями подобного экспансивного индекса. Единичность, уникальность, отдельность, особость, атомарность, элементарность, стихийность — именно эти качества становятся существенными для индексного статуса данного художественного образа. Здесь универсальная самодостаточность уникальной единичности находит свое наглядное воплощение и оказывается единственно адекватной формой для всего целостного визуального понятия. Художественному образу типа «индексная экспансия» нет никакой необходимости еще в чем-то. Данный уникальный индекс-эгоцентрик в силу своей атомарной элементарности способен развернуть бесконечно разнообразное содержание только из самого себя. Он обладает потенциальным многообразием, но оно свернуто в нем и ни в какой другой форме не нуждается. Границей этого индекса являются не различные формы бытия, а две радикально противоположные формы — бытия и небытия. Индекс-эгоцентрик содержит в себе все инварианты бытия, а его граница

<sup>2</sup> Пирс Ч.С. Логические основания теории знаков: В 2-х тт. СПб, 2000. Т. 2. С. 80, 94, 95.

<sup>3</sup> Zhukovskiy V.I., Pivovarov D.W. The Nature of Visual Thinking // Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences. 2008. № (1). P. 124-148.

выводит его в небытие: изменение-усложнение подобного индекса способно уничтожить его простую всеобщность. Это абсолютный ноль, который воплощает все другие знаки, но внутри которого разделение порождает бесконечную вариативность всего.

Образцовым творением изобразительного искусства, обладающим художественным образом качества «индексная экспансия», является произведение «Метаморфоза» («Раковина-Лебедь-Равновесие-Ты»), созданное в 1935-ом году французским художником *Жаном Арпом*.

Бронзовая скульптура, соединяющая упругий изгиб с угловатым выступом, явлена здесь как знак-индекс, указующий на единичный предмет действительности, имеющий подобную биоморфную форму. Вместе с тем данное изображение — это уникальный индекс-эгоцентрик, значение которого обладает даром мгновенного расширения от единичного содержания до такого уровня обобщения, который претендует на качество всеобщности, что с неизбежностью сплавляет значение подобного знака-индекса с символическим содержанием.

Биоморфная фигура представлена визуальным понятием скульптуры в состоянии эгоистически активного распространения собственного влияния на все иные живописные формы художественного образа.

С одной стороны, скульптура проявляет себя захватчиком и уничтожителем тех знаков-индексов, что представлены в пограничных пределах этого визуального понятия. Свидетельством тому сложат формы, воинственно поглощенные бронзовым покрывалом данного экспансивного и эгоцентричного индекса. Скульптура предстает как некий эгоцентрический зев, захвативший в свое чрево все окружающее, как Единое, вобравшее в себя многое.

С другой стороны, изображенная фигура представлена в стремлении к безмерному расширению сферы влияния за счет своего содержания. В этом случае скульптура чувственно являет некую утробу, беременную некими формами, демонстрирует Единое, потенциально готовое к эманации из себя многого.

В целом художественный образ скульптуры «Метаморфоза» — это экспансивный индекс высшего порядка, выражающий всеобщее господство значения его знакового эгоцентризма. Данное визуальное понятие есть индекс-символ, репрезентирующий религиозную связь конечного с бес-

конечным, на роль которого вправе претендовать лишь Абсолютное ЭГО.

Художественный образ, построенный на основе «индексной экспансии», способен на осуществление эгоцентрически религиозной связи человека-зрителя с Абсолютом, в роли которого выступает Абсолютное ЭГО, имеющее как минимум две содержательные формы: 1) индивидуальный микрокосм, полностью соответствующий универсальному макрокосму (подобно тому, как в философии Пифагора было установлено полное соответствие между Вселенной как Большим человеком и человеком как Малой Вселенной); 2) историческая смена поколений людей, вечно пребывающая в Абсолютном ЭГО (подобно понятию Мировой Души в античной философии, с помощью которого возможно объяснить тот факт, что люди разных культур способны понимать скрытые от простого наблюдения сущностные смыслы культур друг друга).

Абсолютное ЭГО, моделируемое художественным образом типа «индексная экспансия», характеризуется крайней простотой, поскольку только то, что принципиально неделимо на части, невозможно разложить на составные элементы и завязать между ними новые связи и отношения, радикально меняющие первичную форму. Абсолютное ЭГО есть самая первая явленность бытия из небытия, первичная отдельность как принцип существования. Это гармония наипростейшей единичности, способной в силу своей наизыментарной простоты вместить в себя «все» и эманировать это «все» из себя, обнаруживая иное в себе как собственную простую бескачественную структурированность.

Художественные образы, получающие окончательную кристаллизацию на уровне интегрально-иконического статуса, организованы операционными действиями человека-зрителя и произведения вещи суперискусно. Такие визуальные понятия имеют очень сложную структуру, в какой-то мере выступая противоположностями индексно-символических художественных образов. Если для индексно-символических структур характерна предельная простота знаковых форм, то интегрально-иконико-символической кристаллизации свойственна предельная знаковая сложность. Во-первых, это сложность многоаспектности единого целого. Во-вторых, это сложность различного, которое объединяется лишь единым континуумом пространства-времени. В-третьих, это сложность иерархичности

и многоуровневости поступательного разворачивания сущности.

Интегральная икона, имеющая максимально сложную структуру, претендует на воплощение предельной космической целостности. Именно поэтому она приобретает качество быть формой единства иконических знаков и знаков-символов, заявляя о себе как «интегрально-иконико-символическом» художественном образе.

Визуальные понятия, заканчивающие собственное формирование в пределах интегрально-иконического статуса есть феноменально-образцовое особенное, которое наглядно предстает как нечто конкретно-всеобщее.

Интегрально-иконические художественные образы способны на организацию такого качества религиозную связь конечного и бесконечного, которую с полным основанием можно назвать «космоцентрической».

Большинство художественных образов, допускающих итоговое оформление в границах интегрально-иконического статуса, — это визуальные понятия типа «иконически интегральный коммунизм» (коммунизм — лат. *communis* — общинный, общий). Структура подобных художественных образов построена на фундаменте всеобъемлющей интеграции, т.е. тотального совокупляющего отношения всех элементов изображения друг с другом. Каждый отдельный знаковый компонент представления растворяется в общем коммунистическом типе визуальном понятии, претендующем в своем новом качестве на космический масштаб слияния всего со всем.

Качество визуального понятия типа «иконически интегральный коммунизм» проявляет себя тройко.

1. «Иконичность» здесь конкретизирует понятие «Абсолют», хотя и максимально (суперискусно) полно. «Иконичность» придает визуальному образу «чувственно-рациональный» характер и тем самым с неизбежностью ограничивает безграничность Абсолютного. В свою очередь интегральная икона заставляет выходить из берегов конечности принципиально конечного человека, который под действием визуального понятия типа «иконически интегральный коммунизм» навсегда получает «прививку» абсолютности, вписывается в круг жизни целостной Вселенной, становится носителем замысла Абсолюта (Бога) о себе, узнает себя как неразрывно связанного с Ним.

2. Аспект «интегральность» в составе художественного образа типа «иконически интегральный коммунизм» свидетельствует о чрезвычайной сложности (даже предельно возможной сложности) данного визуального понятия. В то же время сложность Бога предполагает освоение принципов объединения разрозненных частей в сложнейшую целостность. «Интегральность» позволяет реализовать качество сложности средствами, доступными художественному образу данного типа. Как правило, интегральная икона раскрывает множество вариантов демонстрации сложности собственной структуры.

3. «Коммунистичность» визуального понятия «иконически интегральный коммунизм» означает, что все знаковые компоненты в равной степени участвуют в формировании подобного художественного образа, занимают в нем свое особое место и обладают правом быть элементами этой визуализированной целостности. С другой стороны, «коммунистичность» означает, что все составляющие подобного художественного образа принимают участие в «общем деле» наглядной репрезентации космического Универсума, знаково раскрывают порядок и законность данного космического устройства, тем самым приводя к порядку и узаконивая все, что входит в этот Космос и живет по его принципам.

Эталонным произведением, отвечающим качеству художественного образа «иконически интегральный коммунизм», является картина «Очарованный лес» (1947) американского художника Джексона Поллока.

Художественное пространство произведения показывает, что в атмосфере вселенского масштаба всепоглощения и всеобогачения переливаются множеством линий и форм элементы представления. В результате изображение дробится на бесчисленное количество красочных осколков, каждый из которых выступает неким миссионером пантеизма, доказывая своим существованием, что Бог вечно пребывает везде, в каждой частице сотворенного божественной волей мира (пантеизм — от гр. *pan* — все и *Theos* — Бог; Бог во всем).

С другой стороны, изображаемое картиной событие заставляет распавшиеся на осколки части проникать друг в друга и интегрироваться

между собой в некую новую общность. Их цвет, форма, окружающая элементы представления атмосфера — все сливается в единое и неделимое панэнтеистическое по своему характеру целое (панэнтеизм — от гр. *pan en Theos* — все в Боге). В этом случае уже весь художественный образ картины предстает в качестве некой единицы, всецело принадлежащей Богу и возникшей в результате божественного волеизъявления.

Поскольку визуальному понятию картины «Очарованный лес» присущ «иконически интегральный коммунизм», постольку данное живописное произведение оказывается способно на обретение свойства космически масштабной визуализации сложной диалектики пантеизма и панэнтеизма, качества чувственного явления идеи о том, что одновременно Бог во всем и все в Боге.

Художественный образ картины «Очарованный лес» выступает космоцентрически религиозным репрезентантом, объединяющим конечного человека с бесконечным Абсолютом, роль которого исполняет Мироздание, рождающее в себе пантеизм с панэнтеизмом.

Абсолют внутри визуального понятия типа «иконически интегральный коммунизм» принимает несколько конкретных форм. Во-первых, это форма субъекта творения Космоса-Универсума, трансцендентная самому Космосу, который в этом случае есть «Книга Природы», повествующая о своем Творце (теистический космоцентрический Абсолют). Во-вторых, это форма самого Космоса, который является «телом» Абсолюта, его полным воплощением (пантеистический космоцентрический Абсолют). В-третьих, это форма двойственная, одновременно соединяющая в себе и Космос как тело Бога, и Бога, трансцендентного Космосу, никогда в нем полностью «не уместяющегося», но пребывающего в любой его точке (панэнтеистический космоцентрический Абсолют). Выходит, что визуальные понятия типа «иконически интегральный коммунизм», складывающиеся на основе энтузиастического стремления друг к другу человека-зрителя и произведения-вещи, способны выступить репрезентантом космоцентрически религиозной связи между конечным зрителем и бесконечным Абсолютом, в роли которого проявляет себя теистически, или пантеистически, или панэнтеистически представленный Бог.

В случае картины «Очарованный лес» космоцентрически религиозная связь, репрезентируемая художественным образом произведения типа «иконически интегральный коммунизм», одновременно выступает в форме пантеизма и панэнтеизма. Однако при этом возникает парадокс конкретизации космоцентрически религиозной связи. С одной стороны, пантеизм или панэнтеизм, взятые по отдельности, каждый сам по себе претендует на выражение истинного Абсолюта. В этом случае религиозные объемы пантеизма и панэнтеизма ни в коей мере не сливаются друг с другом. С другой стороны, самой противопоставленностью религиозных объемов пантеизма и панэнтеизма Абсолют с неизбежностью органичивается, ограничивается, оконечивается. Оказывается, что его предельные формы также многообразны, как многообразны единичные вещи реальности, которые отнюдь не претендуют на выражение истинной абсолютности.

Космоцентрически структурированный художественный образ оказывает обратное религиозно космоцентризирующее и диктатное по своему характеру действие на зрителя и произведение-вещь, т.е. на те стороны игрового диалога-отношения, которые выступили его «родителями».

Понятие «диктатность» в данном случае означает, что в космоцентрически структурированных художественных образах проявлена сущность сложно упорядоченного единства — Космоса, Универсума, Мира, Вселенной, где каждый структурный элемент уже имеет свое пред-заданное (пред-назначенное) место и узаконен в своем существовании постольку, поскольку это место занимает. Законность же и порядок Космоса в целом «гарантируются» его божественным происхождением (в канонах теизма, пантеизма или панэнтеизма).

В свою очередь, конкретность той или иной космоцентрически религиозной системы, внутри которой данный художественный образ проявляет сущность Абсолюта-Бога, позволяет диктовать для зрителей и произведений-вещей абсолютную законность только данной конкретной религиозной организации и отвергать в качестве неистинных другие способы изображения Бога, канонизированные в других религиозных или религиозно-философских учениях.

**Список литературы:**

1. Жуковский В.И. Теория изобразительного искусства: монография. СПб: Алетейя, 2011. 496 с.: ил.
2. Пирс Ч.С. Логические основания теории знаков: В 2-х тт. СПб: Алетейя, 2000. Т. 2. 352 с.
3. Zhukovskiy V.I., Pivovarov D.W. About a problem of is religious-art expression of an ideal of «the perfect person» in Russian art culture // Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences. 2012. № 1(1). С. 48-55.
4. Zhukovskiy V.I., Pivovarov D.W. The Nature of Visual Thinking // Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences. 2008. № (1). P. 124-148.
5. Zhukovskiy V.I., Pivovarov D.W. Works of art and visual thinking // European journal of natural history. 2010. № 2. P. 38-42.

**References (transliteration):**

1. Zhukovskiy V.I. Teoriya izobrazitel'nogo iskusstva: monografiya. SPb: Aleteyya, 2011. 496 s.: il.
2. Pirs Ch.S. Logicheskie osnovaniya teorii znakov: V 2-ch tt. SPb: Aleteyya, 2000. T. 2. 352 s.
3. Zhukovskiy V.I., Pivovarov D.W. About a problem of is religious-art expression of an ideal of «the perfect person» in Russian art culture // Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences. 2012. № 1(1). С. 48-55.
4. Zhukovskiy V.I., Pivovarov D.W. The Nature of Visual Thinking // Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences. 2008. № (1). P. 124-148.
5. Zhukovskiy V.I., Pivovarov D.W. Works of art and visual thinking // European journal of natural history. 2010. № 2. P. 38-42.