

Експертиза фарфора и фаянса в музейной практике*Наталья Ревенок*

Аннотация. В статье говорится о методах исследования музейного фарфора и фаянса в искусствоведческой экспертизе. Важной частью методологии экспертных исследований тонкокерамических изделий XIX – начала XX в. является разработка классификации изделий для проведения сравнительного анализа типичных предметов.

В публикации также освещены основные критерии современной атрибуции, экспертизы и идентификации украинского фарфора и фаянса в научных исследованиях.

Приведенные в статье результаты могут способствовать практическому применению предложенных методов при проведении искусствоведческой экспертизы произведений из фарфора и фаянса в музейной научно-исследовательской работе.

Ключевые слова: исследования, экспертиза, реставрация, музейная керамика, фарфор, фаянс.

УДК 7.01

Олександр Храпачов

старший викладач кафедри живопису і композиції НАОМА

Одухотворення у мистецтві

Анотація. У статті йдеться про мету образотворчого мистецтва, а саме – створення одухотвореного образу в завершеному мистецькому творі.

Ключові слова: одухотворення, живопис, композиція, образ, час.

Постановка проблеми. Питання розуміння одухотворення живопису було важливим в усі часи. Із кожною зміною мистецької епохи змінюються мистецькі вимоги для сучасників, але враховується досвід минулих поколінь.

Актуальність дослідження. Зведення сучасних мистецьких процесів до об'єктивної оцінки у порівнянні з історичним досвідом є актуальним для подальшого переосмислення проблеми одухотворення у сучасній мистецькій освіті.

Тема дослідження безпосередньо пов'язана з **методичними науковими програмами** кафедри живопису і композиції Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури (НАОМА).

Аналіз останніх досліджень та публікацій свідчить про недостатнє вивчення зазначених проблем. Поняття одухотворення зустрічається у монографіях та статтях М. Стороженка, спогадах Г. Атаян про Т. Яблонську у журналі «Віче».

Зазначення невирішених раніше частин загальної проблеми, яким присвячується стаття. Автор досліджує питання взаємозв'язку творчих мистецьких духовних уподобань в історичному аспекті.

Новизна наукового дослідження полягає у спробі надати об'єктивну оцінку духовних уподобань суспільства за допомогою живопису.

Методологічне та загальнонаукове значення авторських розробок зводиться до використання їхніх результатів у мистецькій освіті з академічного живопису.

Виклад основного матеріалу. У мистецькій освіті велику увагу приділяють методикам подання інформації для виховання досвідченого фахівця у своїй галузі. При методичному поданні матеріалів зауважується, що ключовим елементом у створенні художнього твору є відображення правди життя через надання одухотвореності образу. Останнє втілюється шляхом реалізму, котрий, своєю чергою, прагне у мистецтві до правди. Правда художня глибша, ніж просто правда. Художня правда – це перетворення суб'єктивного переживання на об'єктивне уявлення [4, с. 24].

У мистецтві багато йдеться про ремісничий бік технічного виконання живописного твору, тобто, про фізіологію кольору, колорит, закони композиції, фізичні властивості фарби [2, с. 91], про психологічні властивості зображуваного об'єкта тощо. Але коли аналізується завершений твір, розмова про фізичні властивості відступає на другий план – натомість постає проблема

одухотворення зображуваного об'єкта, надання йому життя, адже прекрасне те, що виникає з внутрішньої духовної необхідності [10, с. 104; 11, с. 63].

Під прекрасним слід розуміти не зовнішню або внутрішню загальноприйнятну моральність, а все те, що навіть у зовсім неосаяжній формі вдосконалює й збагачує душу. Тому, наприклад, у живописові внутрішньо прекрасний кожен колір, бо кожен колір спричиняє душевну вібрацію, і кожна вібрація збагачує душу. Тому внутрішньо прекрасним може бути навіть те, що зовні негарне. Так є в мистецтві, так є і в житті. Тому у внутрішньому результаті, тобто дії на душу іншого, нема нічого негативного.

Коли твір завершений, ми не бачимо фарби чи полотна – ми бачимо живе, внутрішньо одухотворене зображення. В різних культурах і науках завжди наявні пошуки різних шляхів для наповнення художнього твору життям. Але через складність вивчення тонких еманцій духовного життя людини неможливо підвести цей матеріал під певну схему, яка б відповідала нашій дійсності. У науці психоаналізу, наприклад, говориться про відсутність меж і рамок у психічному житті людини, тобто людина адаптується до навколишнього середовища. Змінюється навколишній світ – змінюються особистість, суспільство, культура, нація. Не існує також конкретних меж у психічному житті людини, і розуміння, що є нормальним або ненормальним у поведінці, має абстрактні форми. Однак людство завжди дотримувалось певних гуманістичних ідей задля збереження цілісності та стабільності соціального устрою – це проявилось і в мистецтві, як певні мистецькі періоди. Усі твори, характеризуючи різні періоди, мають дух свого часу. Але як підвести одухотворення до певної системи?

Чи потрібно говорити про те, що не може бути системи для оцінки геніальної гри скрипаля або співу Шаляпіна. Їм дано найважливіше, що йде від Аполлона, але є також і частка, нехай невелика, але важлива, котра однаковою мірою потрібна і обов'язкова як для Шаляпіна, так і для хориста, тому що і в Шаляпіна, і в хориста є легені, система дихання, нерви й увесь фізичний організм (у одного більше, в іншого менш досконалий), які діють за одними й тими ж загальнолюдськими законами.

Щодо ритму, пластики, законів мови, як і постановки голосу, дихання, є багато для всіх однакового і тому для всіх однаково обов'язкове. Те ж саме стосується і психічного, творчого життя, оскільки усі митці, без винятку, сприймають духовну їжу за встановленими законами природи, зберігають сприйняте в інтелектуальній, афективній чи мускульній пам'яті, опрацьовують матеріал у своїй творчій уяві, сприяючи зародженню художнього образу, з усім сконцентрованим у ньому життям, і втілюють його за відомими, для всіх обов'язковими, діючими законами. Ці загальнолюдські закони творчості, підкорені нашій свідомості, не дуже численні, їхня роль не така почесна й обмежується службовими завданнями; але ці доступні свідомості закони природи мають бути осмислені кожним митцем, бо тільки через них є можливість задіяти підсвідомий творчий апарат, сутність якого, певно, назавжди залишається для нас дуже важливою.

Чим геніальніший митець, тим ця таємничість більша й тим потрібніші йому певні технічні прийоми творчості, доступні свідомості для впливу на приховані в ньому сфери підсвідомості, з яких і черпається натхнення. Саме ці елементарні психофізичні і психологічні закони ще й досі достатньо невивчені [3, с. 595].

Переважає більшість художників не замислюється над технікою свого мистецтва, його природою. Вони навчаються, як правильно побудувати колорит і досягти гармонії в композиції. Ремесло художника навчає, як правильно виконувати твір. А справжнє мистецтво повинно навчати, як свідомо ініціювати у собі підсвідому творчу природу для підсвідомої органічної творчості.

Звичайно, велику роль у живописові відіграє технологія, ремесло. Дев'ять десятих обсягу роботи художника полягає в тому, щоб відчутти живописний образ духовно, зажити ним, і коли це зроблено – образ майже готовий. Немає сенсу ці дев'ять десятих роботи розцінювати як простий випадок – для реалізації задуманої ідеї потрібне досконале володіння матеріалом. Чим авторитетніший митець, тим більше він цікавиться технікою свого мистецтва.

Кожний культурний період створює своє власне мистецтво, котре не може бути повторене [10, с. 10]. За теорією А. Тойнбі, на людину має величезний вплив географічне та соціальне середовище, в якому вона формується. Тому, важливо приділити увагу розумінню «одухотворення» в різних культурах, щоб спрямувати зібраний матеріал у більш об'єктивне русло.

Грецькі художники, наприклад, ставилися зверхньо до вимог глядача, що зводилося тільки до холодного задоволення глядачів подібністю предмета чи мистецької майстерності; в їхній майстерності для них не було нічого дорожчого та шляхетнішого за кінцеву мету мистецтва [16, с. 80].

В епоху Відродження, наприклад, порівняно із середньовіччям, у художній мові було більше можливостей для розвитку, сприятливіших до особистих властивостей художника [8, с. 163]. Для досягнення найкращої виразності водночас із пастозним живописом використовувалась техніка лесування, тобто поступове накладання тонких шарів фарби, інколи протилежного кольору (відбувалось оптичне змішування фарби). Пізніше, під час розквіту імпресіонізму, застосовувалась техніка аля-прима, живопис по вологому – протилежні кольори не накладали просохлими шарами, а писали поряд один з одним, що також підсилювало ефект створення глибокого простору на полотні. Але перший і другий методи – це ремесло. Головна ідея живопису полягала і полягає у створенні образу. Яким буде цей образ і що він нестиме в собі – це обирає вже сам художник.

Гармонії духу та майстерності велику увагу приділяли у стародавньому Китаї. Художник Су Ши (1036–1101) сповідував вірну творчість, засновану не на аналітичному дослідженні деталей, не на тривуванні й практиці, а на вмінні шляхом інтуїції, дарованого згори натхнення відчувати внутрішню сутність предмета. Зовнішня форма, на його думку, сама по собі є тільки нежиттєвою оболонкою; видимий світ також, ілюзією – дійсними є тільки духовні відчуття, спроможні розкрити людині дійсну суть, душу речей [1, с. 104].

Створена ще у VI ст. секта Чань, яка досягла найбільшої активності у кризові роки Сунської династії, проповідувала, що слова, ікони, молитви не спроможні допомогти людині віднайти істину. Для цього існує лише один шлях –

споглядання, і саме воно сприяє досягненню духовного прозріння, коли людина зливається з навколишнім світом і зусиллям духу досягає єднання зі Всесвітом. Пейзажі живописців – послідовників Чань зазвичай написані однією тільки тушшю у вільній манері, але всім формам притаманні особлива чутливість, незрозумілість, невловимість. Проте натяк, недомовки у картинах чанських майстрів викликають і загострення емоційного сприйняття їх. Глядач немовби долучається до творчого процесу художника, внутрішньо розвиваючи його переживання. У максимальному концентрованому вигляді живописці доносять до нього своє відчуття світу, вражаючи відважністю узагальнень, сміливістю художнього вираження [1, с. 113].

Природа збагачує мистецтво, надихає його. Тому зустрічі з природою необхідно цінувати. Важливо бути спроможним, відкинувши корисні спонукання, підійти до неї максимально можливо чистим і безпосереднім чином.

Зрозуміло, що у світі все рухається, і речі живуть своїм життям та впливають одна на одну, дуже важливо вміти побачити це. Ми можемо зрозуміти, що головне, що підпорядковане, і в результаті досягти цілісності співвідношень речей, їхньої суми. Наприклад, принципи сунського живопису «веньженьхуа» і таких його представників, як Су Ши (1036–1101) і Вень Тун (1018–1079), стали керівними в діяльності художників. Живопис для них слугував безпосереднім вираженням особистих, прихованих від усіх порухів душі, індивідуальної реакції на довколишній світ [1, с. 119].

У китайській культурі в усіх випадках ціннісний аспект слідування традиції превалював над прагматичним, тобто результат діяльності (наприклад, досягнення у сфері мистецтва тощо) вважався певною мірою другорядним, порівняно з основною метою – релігійно-моральним удосконаленням суб'єкта (його психічних структур) у процесі цієї діяльності [5, с. 5].

Цікаво звернутись до характеристики виявлення одухотворення у буддистській традиції. Захоплення сідха (абсолютного йогіна) чистими інтуїціями – просвітлена думка має природу чистої істини – відбувається з пустоти усіх мирських феноменів, дає сутність Будди, позбавлена розумових побудов, безсумнівно, повністю позитивна, доброзичлива до всього, втілює практику просвітлення. Вона є комбінацією тіла, мови і думки. Для сідха, котрий досягнув рівня «трансцендентності», моральний ідеалізм як процес трансформований і відкинутий у «співчутливості пустотності» [6, с. 144].

При зображенні з природи велике значення має цілісність зображення. Але можливість такого зображення вимагає розуміння дійсності. Досягаючи цілісності, необхідно зрозуміти дійсність у її роз'єднанні на частини, предмети і речі, необхідно зрозуміти їхнє співвідношення. Тобто мета роз'єднання полягає у розумінні дійсності в її цілісності, зв'язках і співвідношеннях [14, с. 102].

Цілісність може бути тимчасовою, коли різні моменти включаються у послідовно розгорнутий ритмічний ряд сприйняття, слідуючи один за одним у порядку від того, що найбільш зупинив на собі нашу увагу (зір), до наступних. Таким чином створюється загальне враження, котре в нашій свідомості формується в єдине ціле. У цьому випадку композиція визначається у часовому ритмі [14, с. 105].

Але можна прагнути до іншої цілісності, коли дійсності, сумі подій, розташованих у часі і просторі, надається цілісність зорового образу, зорова цілісність.

Крайньою формою подібного композиційного вирішення буде станкова картина, в якій проблема завершеності перекривається проблемою центру, де ми ніби зав'язуємо вузлом час і де він оцінюється нами як минуле і сьогоднішнє. Минуле знаходиться за спиною і навколо нас, сьогоднішнє – центр композиції, всеоб'єднуючий, у котрий ми заглиблюємось [14, с. 106].

Малюючи, художник, перш за все, забуває про себе і цілком занурюється в те, що бачить. Зображуваний об'єкт починає відкриватися митцеві як щось невідоме, нове, зовсім незвичайне – отже, правда художня глибша, ніж просто правда. І цікавість до зображуваного предмета повинна перетворитись на тремтливий кохання [4, с. 57]. Натура стає основою художніх наук – перспективи, кольорознавства, анатомії та інтерпретації її в систему метафізичних начал [12, с. 56].

Композиційне розуміння усього в цілому призводить до зображення, скажімо, лісу, не окремого дерева, а всього лісу. Подібно до цього можна зобразити бесіду, діалог між людьми. Тут буде доречним пригадати вислів Гете про те, що на дереві кожен листок хоче стати деревом, але цілісність дерева заважає йому.

Цілісність – це розуміння моральне. Таким чином, шукаючи і зображуючи у пейзажі чи портреті цілісність чи красу певної речі або простору, ми розуміємо складність як цільне.

Але існують ще й інші варіанти мистецтва, коли ми самі будемо всю складність, котру потім, пронизану композиційністю, доводимо до цілісності [4, с. 44]. Прагнення до композиційності є намаганням цілісно сприймати, бачити й зображувати різнопросторове і різночасове [7, с. 109].

Деякі художники приходять до майстерні за п'ять хвилин до початку живопису, інші, навпаки, з'являються задовго до цього, уточнюють в голові характер природи, кольорову, формальну композицію, не забуваючи при цьому про душу, в якій також відбувається підготовка до створення образу.

Як зберегти образ від переродження, від духовного омертвіння, від художньої звички і зовнішньої навченості? Щоразу необхідна певна духовна підготовка перед початком творення, необхідний не тільки тілесний, але, головним чином, духовний туалет перед початком роботи над живописом. Необхідно вміти насамперед увійти в ту духовну атмосферу, в котрій тільки й можливе творче таїнство [3, с. 432].

Для творчого стану митця велике значення мають тілесна свобода, відсутність будь-якого м'язового напруження і повне підкорення всього фізичного апарату волі митця. Завдяки такій дисципліні з'являється суттєво організована творча робота, в якій художник може вільно виразити тілом те, що відчуває душа [3, с. 436].

Категорію часу також можна віднести до розуміння одухотворення. Реальність сприймається нами чотиривимірно, а не тривимірно (четвертий вимір – час). В. А. Фаворський пояснює: усе, що ми сприймаємо, рухається і живе. Скажімо, ми можемо відносно зупинити цей рух, наприклад посадити модель в певну позу. Але ми самі перебуваємо у часі і, сприймаючи її, рухаємось. Ми можемо сісти і, не рухаючись, вибрати точку споглядання, але вона також матиме послідовний рух, призупинений у певний момент, ніби час, даний в одночасі [7, с. 108].

Сприйняття художнього твору відбувається у часі, як і будь-який стан чи дія. У більшості випадків час уявляють як річку. Але час у кожного різний. Художник, аби бути правдивим реалістом, повинен зображувати час. Він має ви-

ділити певний момент руху, з'єднати його з попереднім так, щоб один момент переходив в інший. Якщо художник передає простір, то оскільки він зображує більше того, що може водночас побачити, передаючи в зображенні точку сприйняття, яку важливо передати правдиво, він мимоволі зустрінеться з бічними ділянками і змушений з'єднати різночасові проміжки.

Говорячи про правду у зображенні, необхідно чітко розуміти, що відбувається у житті. Створюючи зображення, художник має так переконано вірити в нього, щоб повністю прожити те, що відтворюється. Зображення таким чином має співіснувати із глядачем, робити його співучасником дійсних подій, духовно підвищувати його [15, с. 8].

Митці лише тоді повинні створювати свої твори, коли їм є що сказати людям про світ і людство, і сказати дещо важливе і суттєве, таке, що спроможне пробудити людське у людині, зробити її духовно багатшою, морально чистішою і благороднішою [15, с. 5].

Згадаємо, як відбувається процес одухотворення. Художник живе своїм життям, намагаючись збуджувати у собі тонкі, поки що безіменні відчуття. Сам він живе складним, порівняно витонченим життям, і створений ним твір, безсумнівно, збудить у спроможному глядачеві тонші емоції, котрі неможливо виразити словами [10, с. 11–12].

Духовне життя, частиною якого є мистецтво і в якому воно є одним з найвагоміших факторів, є рух вперед і вгору. Цей рух складний, але є рухом пізнання, може набувати різних форм, але в основному зберігає одну мету.

Великий трикутник, розділений на рівні частини, найгострішою і найвищою частиною спрямований догори – це схематичне зображення духовного життя. Чим ближче донизу, тим більшими, ширшими, об'ємнішими стають секції трикутника [10, с., 17]. Увесь трикутник повільно, ледь помітно рухається вперед і вгору: там, де сьогодні знаходиться найвищий кут, завтра буде наступна частина, тобто те, що сьогодні зрозуміло тільки одній вершині і що для всього іншого трикутника залишається непізнаним, завтра стане для іншої секції сповненим сенсу і відчуття правди життя.

Живопис покликаний служити розвиткові й удосконаленню людської душі – рухати трикутник. У часи, коли душа живе інтенсивнішим життям, оживає й мистецтво – вони пов'язані одне з одним взаємодосконаленням. Художник не має права жити без зобов'язань, праця його тяжка, і ця праця стає його хрестом. Він має розуміти, що всі його вчинки, чуття, думки формують найтонший, неоссяжний, але міцний матеріал, з якого зростає його творіння. Тому він вільний не в житті, а тільки у мистецтві – йдеться про виховання душі.

Дух, що веде до «завтрашнього» дня, може бути пізнаний тільки чуттям. Шлях туди прокладає талант художника. Теорія – це світло, котрий освітлює закріплені форми «учорашнього» дня і «позавчорашнього».

Так, Сезан, наприклад, умів з чайної чашки створити одухотворене ество чи, вірніше сказати, побачити сутність цієї чашки, Анрі Матис у своїх картинах намагався передати божественне, Пікассо надавав перевагу формі.

Свідомо чи несвідомо художники слідуєть словам Сократа: «Пізнай самого себе!». Свідомо чи несвідомо вони починають звертатись головним чином до свого матеріалу, перевіряють його, кладуть на духовні ваги внутрішню цінність його елементів, необхідних для створення їхнього мистецтва.

Так, музика упродовж багатьох сторіч (за небагатьма винятками) є тим мистецтвом, котре користується своїми засобами не для зображення проявів природи, а для вираження душевного життя музиканта і для створення безпосереднього життя музичних тонів.

Справжній витвір мистецтва з'являється таємничим, загадковим, містичним чином «з художника». Відокремившись від нього, він отримує самостійне життя, стає духовно збагаченим суб'єктом, переймаючись також і матеріальним реальним життям. Художній твір не є випадковим явищем – живе, діє і бере участь у спогляданні духовної атмосфери.

Головні висновки. Отже, можемо сказати, що мистецтво виходить поза межі стандартних догм, створених людством [16, с. 83]. Воно несе в собі освітній характер, тобто відповідає вимогам свого часу. Ці вимоги зазвичай утворюються людською адаптаційною свідомістю відповідно до змін у навколишньому світі, але сприйняття гуманістичних [9, с. 164–165] ідей відбувалося в усі віки. Кожна людина, її душа, мозок здатні вмістити безмежжя світу [12, с. 57–58].

Перспективою використання результатів дослідження є включення запропонованих матеріалів до сучасних мистецьких освітніх програм.

1. Виноградова Н. Китай. Искусство VII–XIII веков / Н. А. Виноградова // Малая история искусств : ред.кол. Кантор А. М., Соколова Н. И. и др. – М. : Искусство, 1979. – 372 с.
2. Коваленская Т. Крамской об искусстве / Т. М. Коваленская. – М. : Академия художеств СССР, 1960. – 214 с.
3. Станиславский К. Моя жизнь в искусстве / Константин Станиславский. – Санкт-Петербург : Азбука, 2013. – 608 с.
4. Фаворский В. Об искусстве, о книге, о гравюре / В. А. Фаворский. – М. : Книга, 1986. – 239 с.
5. Буддизм и культурно-психологические традиции народов Востока. – Новосибирск : Наука; Сиб. отд-ние, 1990. – 216 с.
6. Бадмажапов Ц. О соотношении «психологического» «эстетического» в буддийской иконографической традиции / Ц. Б. Бадмажапов // Буддизм и культурно-психологические традиции народов Востока. – Новосибирск : Наука; Сиб. отд-ние. 1990. – 216 с.
7. Волков Н. Композиция в живописи / Н. Н. Волков. – М. : Издательство В. Шевчук, 2014. – 368 с.
8. Волков Н. Цвет в живописи / Н. Н. Волков. – М. : Издательство В. Шевчук, 2014. – 360 с.
9. Взаимосвязь искусств в художественном развитии России второй половины XIX века // Академия наук СССР. – М. : Наука, 1982. – 352 с.

10. Кандинский В. О духовном в искусстве / Василий Кандинский. – М. : Машмир, 1992. – 108 с.
11. Біновська Т. Греківка. Сторінки сумної історії одеського художнього училища / Тетяна Біновська // FINE ART : ТОВ «Музей сучасного образотворчого мистецтва України». – К. : Ювелір-прес, Досконалий друк. – №3. – 2008. – С. 60–63.
12. Тарчевська К. Микола Стороженко: Україна досі є могутнім джерелом «постачання» наших митців в інші культури / Катерина Тарчевська // FINE ART : ТОВ «Музей сучасного образотворчого мистецтва України». – К. : Ювелір-прес, Досконалий друк. – № 3. – 2008. – С. 55–59.
13. Соловей О. Від школи до Храму / Олесь Соловей // Артанія : культурологія, мистецтво, публіцистика, історія. – К. : Софія-А, книга 21, №4. – 2011. – С. 22–33.
14. Халаминский Ю. Владимир Андреевич Фаворский / Юрий Халаминский. – М. : Искусство, 1964. – 291 с.
15. Толстой Л. Что такое искусство? / Л. Н. Толстой. – М. : Современник. 1985. – 592 с.
16. Лессинг Г. Лаокон, или о границах живописи и поэзии / Готхольд Эфраим Лессинг. – М. : Художественная литература, 1957. – 519 с.

Одухотворение в искусстве

Александр Храпачев

Аннотация. В статье рассматриваются цели изобразительного искусства, в частности, создания одухотворенного образа в завершеном художественном произведении живописи.

Ключевые слова: одухотворение, живопись, композиция, образ, время.

Spiritualization in art

Oleksandr Khrapachov

Annotation. A great attention is paid in artistic education to the methods of presentation of information programs during training of an experienced specialist. A key element in the methodological presentation of the material in fine arts during the creation of an artistic work is the reflection of the truth of life through the spiritualization of the artistic image.

An image is made alive by means of realism. Realism, in its turn, seeks a truth in the art. The truth of art is deeper than just the truth. The truth of art is the transformation of the subjective experience into an objective notion.

When the work is completed we do not see the paint or the linen, but a living, internally inspired image. Different cultures and sciences have been looking for different ways to breathe life into artistic works. There are no specific limits in the mental life of a person, and an understanding of what is normal or not normal in

behavior is abstract and relative. But humanity has always been keeping certain humanistic principles in order to preserve the integrity and stability of the social system; which is also evident in art as a phenomenon of different artistic periods. All the works that characterize these periods have the spirit of their epoch.

Much attention was given to the harmony of spirit and skill in ancient China. Chinese artist Su Shi (1036–1101 AD) practiced free creativity, based not on the analytical study of details, not on training and practice, but on the given from above intuitive ability and inspiration to find the inner nature of the subject. According to Su Shi, the external shape itself is only a non-living shell and the visible world is also an illusion, only spiritual feelings are real and true, capable of revealing to a person the true essence, the soul of things.

It is interesting to consider the identification of spirituality in the Buddhist tradition. The passion of the Siddhi (an absolute yogi) for pure intuitions, as enlightened thought has the nature of pure truth, which comes from the vanity of all worldly phenomena, gives the essence of the Buddha deprived of mental constructs, which is undoubtedly entirely positive, benevolent to everything, embodies the practice of enlightenment. It is a combination of body, language and thought. For a Siddhi, who has reached the level of «transcendence», the moral idealism, as a process, is transformed and rejected to the «sympathetic emptiness».

The integrity is a moral concept, this is the way we seek and express the integrity of a landscape or portrait, the beauty of this thing or space, we understand complexity as a wholeness.

In a creative state an important role is played by bodily freedom, the absence of any muscular tension and the complete subjugation of the entire physical apparatus to the orders of the will of the artist. Such a discipline results in a substantially organized creative work, that the artist can freely express with the body what the soul feels.

Perception of an artistic work takes place in time, as any state or action. In most cases, time is imagined as a flowing river. But the time flow is different for everyone. The artist must depict the time to be a true realist. For example in a photo depicting a person with its foot raised or a horse standing on one leg.

A true work of art is created in a mysterious, enigmatic, mystical way «out the artist». Getting apart from the artist, it receives independent life, becomes a personality, an independent, spiritually breathable subject which obtains also a kind of material real life. The artwork is not a random phenomenon, it lives, acts and participates in contemplating the spiritual atmosphere.

Key words: spiritualization, inspiration, painting, composition, image, time.