

Государственное бюджетное
образовательное учреждение высшего образования
Республики Крым
«КРЫМСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ КУЛЬТУРЫ, ИСКУССТВ И ТУРИЗМА»

На правах рукописи

БАЛКИНД Екатерина Львовна

**УСЛОВНОСТЬ ТЕКСТОВ
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ
(НА МАТЕРИАЛЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО
ИСКУССТВА)**

24.00.01 – Теория и история культуры

ДИССЕРТАЦИЯ
на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель
ШОРКИН Алексей Давыдович,
доктор философских наук, профессор

Симферополь
2020

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1	
Морфология и историко-культурная онтология художественной условности	19
1.1 Условное и безусловное в культуре	19
1.2 Морфология условности текстов художественной культуры ...	32
1.3 Мера условности визуальных художественных текстов: историко-культурные аспекты	49
1.4 Связь меры условности и содержания в изобразительном искусстве	67
ГЛАВА 2	
Условность визуальных текстов культуры как результат художественной трансформации объективной реальности	74
2.1 Трансформация формы	74
2.2 Формирование художественного пространства	90
2.3 Метаморфоза времени в художественном пространстве	103
ГЛАВА 3	
Условность как универсальный способ организации художественного текста	111
3.1 Композиция и хронотоп как средства организации художественного текста	111
3.2 Семиотический аспект изобразительного искусства	132
3.3 Образ как главное средство коммуникации в художественной культуре	145
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	161
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	166

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования. Тексты художественной культуры во всем многообразии её жанров издавна служили своеобразным «зеркалом» реальности, в котором отображались сложные коллизии ценностных установок. Тексты изобретательно и эффективно манифестировали как реальные, тревожащие людей события и реакции, в отношении которых не было согласия, так и ценностные ориентиры, общепризнанные и укоренённые настолько, что в обыденном сознании оставались подразумеваемыми. В «зазеркальных» пространствах художественной культуры воспроизводится и реальность жизни, и реальность идеалов. Очевидной и бесспорной полагалась и условность текстов художественной культуры: танец, музыка или литературный персонаж, понятно, вовсе не являются копиями того, что они призваны отображать.

Иначе дело обстоит с оценкой текстов изобразительного искусства: их аутентичность чаще всего усматривалась в возможно более полном совпадении с объектом отображения. Условность поощрялась лишь в попытках трактовки сверхчувственных, идеальных объектов. Конечно, она потом проникала в изображения вещей обыденных, возвышая их и одухотворяя, но, скорее всего, трёхмерная голограмма изображаемого объекта, будь она возможна в прошлом, многим бы показалась образцовой живописью.

Именно в изобразительном искусстве амплитуда от наиболее полной иллюзорности отображения объекта до его абстрагирования максимальна. Условность текстов художественной культуры, следовательно, целесообразно исследовать на материале изобразительного искусства: её коллизии здесь резче, а морфология яснее, благодаря широкому диапазону меры условности.

Изучение условности изобразительного искусства началось сравнительно недавно. Рубеж XIX–XX вв. характеризует значительное

стилевое разнообразие. Модернизму свойственно намеренное стремление к условности, чему немало способствовало появление фотографии и кино с их возможностями документального следования реальности, которые были несоизмеримо выше потенциала живописи и графики. В эстетике модернизма копированию реальности противопоставлена роль авторского начала, благодаря чему возникло множество разных стилей, школ и эстетических концепций, которые через меру условности новаторски переосмыслили классические традиции. Современное изобразительное искусство в ещё большей степени демонстрирует усиление роли авторской условности. Ценность приобретает особая манера, стиль, идиолект. В то же время ссылки на особый авторский язык зачастую служат «ширмой», которая призвана скрыть недостаток профессионализма, замаскировать некомпетентность и отсутствие подлинной художественной культуры. Очевидно, что именно сейчас, для contemporary art проблематика художественной условности приобретает особую актуальность, поскольку открытость данного вопроса провоцирует спекуляции и даже откровенные имитации, когда вообще невозможно сказать, относятся ли данные произведения к сфере искусства. Серьёзное изучение вопросов, связанных с художественной условностью, открывает новые исследовательские, творческие и познавательные возможности.

Актуальность работы мы связываем также с тем обстоятельством, что при наличии исследовательского интереса к проблеме художественной условности вообще, морфология условности изобразительного искусства в историко-культурном контексте в настоящее время остается наименее исследованной.

Суммируя все вышеизложенное можно утверждать, что актуальность темы исследования определяется следующими обстоятельствами:

– изучение феномена художественной условности, возникающей в результате процесса трансформации объективной реальности в тексты культуры, задаёт новый ракурс трактовки проблем генезиса культурных

СМЫСЛОВ;

– недостаточная проработка проблематики художественной условности провоцирует спекуляции и даже откровенные имитации, в ходе которых предпринимаются попытки стереть грань между искусством и действительностью, пренебречь условностью. В результате в настоящее время принадлежность артефакта к сфере искусства не всегда очевидна;

– изобразительное искусство является перспективным материалом для комплексного исследования условности текстов художественной культуры. Для него характерна самая широкая амплитуда условности: от фотографических имитаций до беспредметных абстракций. Спектр меры условности здесь максимален;

– при наличии исследовательского интереса к проблеме культурной и художественной условности в литературе и кино, морфология условности текстов изобразительного искусства в историко-культурном контексте, однако, остаётся на периферии научного поиска.

Степень научной разработанности проблематики. Исследование условности художественного текста в пространстве изобразительного искусства требует обращения к западной и отечественной философской, культурологической и искусствоведческой мысли.

Искусственное происхождение культуры и, как следствие, её отрыв от природы, стали предметом философского осмысления ещё в античном мире. Имплицитно условное понимание культуры присутствует у уже Аристотеля, когда культура конституируется им как «вторая натура», где «всякое искусство и воспитание имеет целью восполнить то, чего недостает от природы».¹

Одним из первых проблему культурной условности явно обозначил Т. Гоббс через дистанцию между значением и обозначаемым. Дальнейшее исследование проблемы культурной условности получило развитие в трудах Г. Гегеля, И. Канта, Ж. Ж. Руссо, Ф. Шиллера.

¹ Аристотель. Сочинения: В 4-х т. М., 1983. Т. 4. С. 627.

Любые подходы к пониманию культуры так или иначе конституируют её условность, поскольку рассматривают культуру как совокупность надбиологических программ деятельности человека. Значение символической стороны культуры подчёркивали такие исследователи, как Э. Кассирер, К. Леви-Стросс, П. А. Флоренский. На связь игры и культуры обратил внимание Х. Ортега-и-Гассет, игровую концепцию культуры развивал Й. Хёйзинга. Разработку феномена культурной условности также стимулировал структурализм, который распространил лингвистические законы на внеязыковые аспекты культуры. В дальнейшем, в трудах З. Лангер, Ю. М. Лотмана, Ч. Морриса, В. Я. Проппа получает развитие структурно-семиотический подход, для которого характерно понимание культуры как совокупности текстов. Последующая абсолютизация текста свойственна постструктуралистам Р. Барту и Ж. Деррида. Коммуникативную функцию культуры констатировали Э. Холл и У. Эко.

Авторское понимание художественной условности выстроено в диссертационной работе в опоре на традиционное, восходящее к античности понимание искусства как триединства, которое составляют фундаментальные понятия: *mimesis* – *techne* – *poiesis*. Данное триединство артикулирует, с одной стороны, художественную реальность как отражение объективной реальности, а с другой – степень их взаимной дистанцированности, выраженной эстетически через *poiesis*. В том числе для прояснения концепции художественной условности мы опирались на позицию Т. Адорно и М. А. Кузьмина, которые отмечали необходимость дистанции между объективной и художественной реальностями в качестве существенного фактора онтологии и морфологии художественного текста. Особую роль в нашей работе сыграло обращение к исследованиям Г. В. Ф. Гегеля, который обозначает условность как необходимое для искусства ограничение.

В советском теоретическом литературоведении и искусствоведении понятие «условность» достаточно долго сопровождала негативная коннотация. Условность не рассматривалась как неперенный атрибут

искусства и имела маргинальное толкование, выступая прерогативой постклассических течений (модернизма, постмодернизма). Отдельный интерес представляет подход В. А. Дмитриева (трактовка условности как нарушения логики реальности, деформации её объектов), где условность понимается как результат различия между объективной и художественной реальностями, что, в принципе, отражает сущностную характеристику условности.

Отметим, что в немалой степени, благодаря проведённым в прессе дискуссиям в 50–70 гг. XX вв., были обозначены следующие компоненты условности на содержательном уровне: факт, вымысел, домысел, а также артикулировано разделение условности на первичную и вторичную. Инициатива на этом этапе исследований принадлежала философам и искусствоведам Г. З. Апресяну, Т. А. Аскарову, Ф. Т. Мартынову, А. А. Михайловой и ряду других авторов.

Изучение вопросов, связанных с художественной условностью, нашло отражение в трудах А. А. Пилипенко, К Э. Разлогова, А. Я. Флиера, М. Н. Эпштейна и других авторов. В широком философском плане проблема условности отражена в серии работ философа и культуролога В. М. Розина, а также в работе П. А. Флоренского «Мнимость геометрии».

При построении морфологии условности мы опирались на подход, предложенный литературоведом Е. Н. Ковтун в работе «Художественный вымысел в литературе XX в.», позволивший приблизиться к *универсальному* пониманию условности, а также на подход Б. А. Успенского, который выделил уровни существования художественного произведения уже в изобразительном искусстве. Типичное для всех искусств построение художественной условности также предложено культурологом А. С. Карминым.

Проблематика, касающаяся непосредственно условности изобразительного искусства, потребовала обращения к ряду смежных вопросов и изучения их исследовательской базы.

Специфические процессы художественной рецепции были описаны Т. Адорно в его «Эстетической теории», где имплицитно показано формирование художественной реальности, в немалой степени обусловленное фактором зрительного восприятия. Г. В. Ф. Гегель указывал на необходимость творческой вовлечённости реципиента в процесс прочтения художественного текста. Эти же вопросы нашли отражение в трудах Р. Барта, правда, применительно к рецепции литературного произведения. Отметим в ряду известных отечественных исследователей, занимавшихся проблемой восприятия в целом и вопросами визуального восприятия искусства: Н. Н. Волкова, Л. С. Выготского, С. Н. Даниэля, В. П. Зинченко, Ю. М. Лотмана, Н. В. Серова, В. Б. Храмова. Например, предмет исследования В. П. Зинченко составляют процессы формирования зрительного образа, в сфере интересов Ю. М. Лотмана оказались вопросы понимания и интерпретации увиденного. С. Н. Даниэль уделил внимание вопросам зрительского восприятия, отмечая его коммуникативный аспект. В. Б. Храмов затронул проблему исполнения в контексте рецепции и коммуникации применительно к музыкальному искусству.

Достаточно широко, начиная с Высокого Возрождения, в исследовательском поле представлена проблематика цвета как природного явления и изобразительного средства. Вопросы цвета и колорита нашли отражение в трудах Леонардо да Винчи, Г. В. Ф. Гегеля, И. В. Гёте, Д. Дидро и других авторов. К этим вопросам обращаются современные художники и теоретики искусства, среди которых Н. Н. Волков, А. С. Зайцев, И. Иттен.

Изучение формы в произведениях скульптуры и живописи составляет предмет исследований А. Гильдебрандта, И. Иттена, К. С. Малевича, К. С. Петрова-Водкина. Можно утверждать, что отношение к форме, её понимание и трактовка задавали общий тон дискуссий на протяжении всей истории изобразительного искусства.

Теоретические и практические вопросы передачи пространства были изложены и обобщены ещё в эпоху Возрождения Л. Б. Альберти,

А. Дюрером и Леонардо да Винчи. Осмысление проблемы художественного пространства такими авторами XX в., как Н. Н. Волков, Х. Ортега-и-Гассет, Б. В. Раушенбах, М. Хайдеггер носит более общий философский характер.

Исследования вопросов композиции Л. Альберти, А. Дюрером, Леонардо да Винчи явились немаловажными также и для изучения организации художественного текста.

Немалый вклад в изучение организации текстов изобразительной художественной культуры внесли советские авторы XX столетия: В. А. Фаворский, К. Ф. Юон, Б. И. Успенский, Н. Н. Волков, А. А. Дейнека, А. С. Зайцев, Б. В. Иогансон, В. И. Лесняк, Г. К. Савицкий, Е. В. Шорохов.

На этом фоне относительно «слабым» звеном в культурологическом осмыслении изобразительного искусства остаётся проблема «времени». В этой области наиболее интересные результаты получили Н. Н. Волков, К. С. Петров-Водкин и В. А. Фаворский. Отдельно следует отметить заслуги М. М. Бахтина, впервые применившего понятие «хронотоп» к организации литературного текста, а также Б. А. Успенского, который расширил сферу применения данного понятия, распространив его на пространственные искусства. Но репрезентация времени в картине по-прежнему остаётся мало исследованным вопросом.

При рассмотрении семиотических основ изобразительного искусства мы опирались на классификацию знаков Ч. Пирса, которая, однако, потребовала её некоторого уточнения. Ю. М. Лотман, Г. Г. Почепцов, Б. А. Успенский и О. В. Чернышёв обогатили классификацию Ч. Пирса. В частности, Б. А. Успенский имплицитно указывает на совпадение символа и знака-индекса, что позволило нам в дальнейшем выделить из иконического символа наравне со *знаком-символом* и *индекс-прообраз*.

С семиотическим аспектом сопряжены вопросы восприятия и интерпретации художественного образа как ключевой категории в художественной культуре. Художественный образ моделируется двумя основными понятиями: «mimesis» и «poiesis». В основе понятия «mimesis»

лежит, если не вдаваться в тонкости, эстетическая концепция Аристотеля, посредством которой он раскрывает образную природу искусства как взаимоотношение реальных предметов и явлений и их идеальных копий, т.е. образов. Немецкая классическая эстетика, в свою очередь, опирается на «*techne*» и «*poiesis*». В эстетической концепции Г. В. Ф. Гегеля акцентируется чувственно-понятийная сторона художественного образа (то есть *poiesis*), который находится «...посередине между непосредственной чувственностью и принадлежащей области идеального мыслью»¹. При этом наиболее созвучна нашему собственному пониманию художественного образа оказалась позиция Ф. В. Й. Шеллинга, изложенная в его «Философии искусства». Он видит (впрочем традиционно) в художественном образе единство составляющих его *poiesis* и *mimesis*.

В дальнейшем в западноевропейской философии, благодаря М. Бензе, Э. Кассиреру, С. Лангер, Ч. Морису, получили распространение идеи семантической эстетики, согласно которым природа искусства и, следовательно, художественного образа, имеет знаковый характер. Представители авангардных направлений искусства XX века также подвергли критике прежние трактовки художественного образа. Для символистов художественный образ оказался слишком «натурален», подражателен, для футуристов, напротив – далёк от реальности, риторичен.

Изучение образной коммуникации потребовало обращения к результатам, полученным рядом авторов. Мы опирались на исследования Н. Н. Волкова, который отмечал определённую сложность прочтения образа реципиентом, Э. Панофски, предложившего многоуровневый подход к прочтению и пониманию художественного текста, а также на позицию У. Эко, который подчёркивает неоднозначность образа. Образная коммуникация, по мнению исследователя, опирается на художественный образ как на своё основное средство.

¹ Гегель Г. Эстетика: В 4-х т. М., 1968. Т. 1. С. 44.

Итак, с одной стороны очевиден интерес гуманитариев к проблемам художественной условности в целом, а с другой, художественная условность в контексте изобразительного искусства по-прежнему остаётся недостаточно изученной. В целом анализ степени разработанности проблемы свидетельствует об отсутствии комплексных исследований, дающих целостную концептуализацию морфологии и онтологии условности изобразительного искусства.

Объект исследования составляют тексты художественной культуры.

Предметом исследования выступает условность текстов изобразительного искусства.

Цель исследования состоит в раскрытии феномена условности как универсального способа организации визуального текста в пространстве изобразительного искусства как части художественной культуры.

Данная цель предусматривает постановку и решение следующих **задач**:

1. Выявить морфологию условности текстов изобразительного искусства.
2. Исследовать онтологию художественной условности и её меры в разных культурных хронотопах.
3. Осуществить философско-культурологическую экспликацию условности как результата трансформации объективной реальности в художественную.
4. Показать, как именно трансформация формы, пространства и времени (атрибутов объективной реальности) конституирует условность визуальных художественных текстов.
5. Дать репрезентацию условности как универсального способа организации художественного текста.
6. Исследовать генезис художественного образа как главного средства художественной коммуникации, а также кульминации творческого процесса организации художественной реальности текстов изобразительного искусства.

Методология и методы исследования. Базовым подходом в исследовании художественной условности явился *структурно-семиотический* подход, разработанный Р. Бартом, Ж. Деррида, Ч. Пирсом, Ф. де Соссюром, Ю. М. Лотманом, Б. А. Успенским. В рамках такого подхода культура рассматривается как знаковая система, представляющая собой совокупность текстов. Структурно-семиотическая парадигма полагает в качестве текстов практически любые объекты как художественной, так и объективной реальностей. В сфере изучения непосредственно организации художественного текста структурно-семиотический подход успешно использовали Р. Бартом, М. М. Бахтиным, Ю. М. Лотманом, В. Я. Проппом, Б. А. Успенским, О. В. Чернышёвым, У. Эко. Данный подход для выявления уровней существования художественного произведения применяли Э. Панофски, Б. А. Успенский, Г. Г. Шпет.

В работе были использованы общенаучные и специальные **методы**, в числе которых компаративистский, структурно-функциональный и аналитический методы. Отметим, что изучение художественной условности потребовало активного применения *аналитического* метода. Его основы были заложены ещё Аристотелем. В дальнейшем аналитическая методология развивалась вместе с логикой и философской мыслью, благодаря И. Канту, Б. Паскалю, Р. Декарту, Г. В. Ф. Гегелю. Опираясь на методы аналитики в исследовании организации художественной реальности, Н. Н. Волков и Б. В. Иогансон обозначили в своих работах основные принципы композиции. В. И. Лесняк обобщил и уточнил предыдущий исследовательский опыт в работе «Графический дизайн (основы профессии)». Е. Н. Ковтун, используя аналитический метод, предложила построение морфологии художественной условности применительно к литературному произведению.

Таким образом, в результате применения структурно-семиотического подхода и номенклатуры общенаучных и специальных методов был обеспечен комплексный анализ исследуемой проблематики.

Научная новизна исследования:

1. Впервые разработана морфология условности текстов изобразительной художественной культуры. В основе авторской трактовки условности – выделение трёх её онтологических уровней: предпосылочного, социокультурного и авторского. Исследованы факторы, которыми конституируются данные уровни.

2. Проведён сравнительный анализ онтологии меры условности в разных культурных хронотопах и на разный её уровнях.

3. Проведена экспликация условности как результата трансформации объективной реальности в художественную.

4. Уточнена систематизация механизмов трансформации объективно существующей формы в изображённую, способов трансформации цвета, приёмов передачи времени в изображении.

5. Введены в научный оборот понятия «индекс-прообраз» и «комплексные средства». Специфика понятия «индекс-прообраз» заключена в особой связи между его формой и денотатом, которая носит ассоциативный указывающий характер. Особенность понятия «комплексные средства» заключается в том, что оно объединяет и координирует *изобразительные* и *выразительные* художественные средства.

6. Уточнено значение художественного образа, который онтологически представлен как главное средство коммуникации на всех уровнях существования художественной условности и одновременно в качестве главного итога построения художественной реальности.

На защиту выносятся следующие положения:

1. В основу понимания художественной условности положена трактовка её онтологии на трёх уровнях: предпосылочного, социокультурного и авторского. Данные уровни универсальны в целом для художественной культуры. *Предпосылочный* (базовый) – это уровень, где условность существует независимо от социокультурных условий и авторского выбора. Условность здесь детерминирована художественными средствами и материалами, которые

определяют видовую специфику текста художественной культуры. *Социокультурный* уровень содержит материалы, художественные средства выразительности, а также специфику восприятия, которые обусловлены номенклатурой культурных кодов, то есть социальным и культурным контекстами. *Авторский* уровень предполагает персональный выбор художественных средств из этой номенклатуры в соответствии с конкретной художественной задачей. Здесь появляется идиолект – особый авторский язык. Уровни условности конституируются её факторами и способами трансформации атрибутов объективной реальности в художественные. К факторам условности следует отнести особенности восприятия и материальную специфику художественного текста. Особенности восприятия и материальная специфика целиком принадлежат объективной реальности и предваряют появление произведения искусства. Художественная же реальность конституируется результатами процессов трансформации объективной реальности.

2. В разных культурных хронотопах условность непременно сопряжена с той или иной мерой. Мера условности – это конкретное расстояние, на которое художественная реальность удалена от реальности объективной. Мера условности, характерная для каждого вида искусства на предпосылочном уровне, всегда фиксирована. На социокультурном и авторском уровнях мера условности изменчива, подвижна. Мера условности формы художественного текста и мера условности его смыслового наполнения в изобразительном искусстве взаимосвязаны. В некоторых случаях, однако, между мерой условности формы и условностью на уровне содержания визуального художественного текста прямые детерминации отсутствуют.

3. Условность – это результат, который достигается применением способов трансформации объективной реальности в художественную. Условность позволяет перекодировать объективную реальность в тексты культуры. Выступая основным результатом трансформации объективной реальности в художественную, *условность* интерпретируется нами как

универсальный, «генетический» признак искусства и способ организации художественного текста; её суть определяется дистанцией между объектом отображения и художественным текстом.

4. Художественная реальность, выступая трансформированным отражением реальности объективной, обладает частью её атрибутов: формой, пространством, временем. К способам трансформации формы относятся упрощение, деформация и формализация. Инверсия цвета, цветовые контрасты, цветовые отношения, а также колорит (основной итог цветовой трансформации) являются способами трансформации натурального цвета. Основным средством трансформации пространства служит та или иная перспективная система. К способам передачи времени в визуальном художественном тексте отнесены: соединение нескольких ракурсов в одном изображении, соединение разновременного, использование знаков-индексов. Трансформация формы, цвета, пространства и времени конституирует условность визуальных художественных текстов.

5. Условность является также универсальным способом организации художественного текста. Функционирование механизма условности текстов художественной культуры обеспечивают *универсальные принципы композиции*. Они включают в себя: принцип художественного отбора; принцип главного и второстепенного; принцип отношений и принцип цельности. Эти принципы конституируют условность искусства, участвуя в организации художественных текстов. Художественная условность транслируется также через *средства композиции*. Они представлены рядом бинарных оппозиций: ритм и метр, контраст и нюанс, симметрия и асимметрия, статика и динамика. Неотъемлемым организующим началом художественного текста выступает хронотоп, который применим и к визуальным текстам художественной культуры.

6. В контексте иконической коммуникации особую роль играет *знак-символ* и выделенный нами из иконического символа *индекс-прообраз*. Семиотика визуального художественного текста включает в себя

геометрический синтаксис, элементами которого являются пятно, линия и точка (группа комплексных средств). Главным средством художественной коммуникации, а также кульминацией творческого процесса является синтаксически и семантически выстроенный *художественный образ*, без которого невозможны коммуникативные процессы в художественной культуре.

Теоретическая значимость исследования определяется актуальностью разрабатываемой проблематики и новизной полученных результатов, в числе которых построение оригинальной морфологии условности изобразительного искусства, систематизация способов трансформации цвета, типология способов трансформации формы, типология приёмов передачи времени в изображении, уточнение знаковой классификации и введение в оборот понятий «индекс-прообраз» и «комплексные средства». Данные результаты могут быть востребованы в ходе дальнейших исследований в области морфологии и онтологии художественной условности визуального текста. Теоретико-прикладной характер выводов позволяет также использовать работу при проведении культурологических и искусствоведческих исследований; в сфере преподавания при разработке учебно-методических материалов по соответствующим направлениям.

Практическая значимость исследования. Результаты исследования помимо теоретического имеют также прикладной характер. Они могут получить практическое применение в творческой деятельности художников, в процессе гуманитарной подготовки специалистов в высших учебных заведениях, иметь значение для широкого круга читателей, интересующихся проблемами теории и истории искусства.

Соответствие диссертации паспорту научной специальности. Тема и содержание диссертации соответствуют научной специальности 24.00.01 – Теория и история культуры по отрасли культурология, в том числе пунктам: п. 5 «Морфология и типология культуры, ее функции», п. 17 «Культура и

коммуникация», п. 30 «Художественная культура как целостное образование, её строение и социальные функции».

Степень достоверности и апробация результатов исследования обусловлена комплексным изучением проблематики художественной условности на обширном материале изобразительного искусства.

По теме научного исследования опубликовано 12 научных работ. Основные результаты диссертационной работы изложены в пяти статьях, опубликованных в изданиях, рекомендованных ВАК при Министерстве науки и высшего образования Российской Федерации и других публикациях.

Основные положения и выводы диссертационного исследования обсуждались на заседании кафедры философии, культурологии и гуманитарных наук Крымского университета культуры, искусств и туризма, докладывались на научно-практических конференциях разных уровней, среди которых наиболее значимы следующие: II Международная научно-творческая конференция «Искусство и наука третьего тысячелетия» (октябрь 2013 г., Симферополь); X Таврические чтения «Анахарсис» (сентябрь 2014 г., Крым, Новый Свет); научно-практическая конференция «Крым в общероссийском культурном пространстве: реалии, проблемы и перспективы» (июнь 2016 г., Симферополь); IV международная историческая конференция «Черноморские чтения» (октябрь 2017 г., Феодосия); VII международная научно-творческая конференция «Искусство и наука третьего тысячелетия» (ноябрь 2018 г., Симферополь); V международная научная историческая конференция «Черноморские чтения» (апрель 2019 г., Феодосия).

Результаты исследования также нашли применение в педагогической деятельности на базе Крымского филиала Национальной академии изобразительного искусства и архитектуры и Крымского университета культуры, искусств и туризма. Немалую роль в апробации результатов исследования сыграла практическая творческая деятельность соискателя –

члена Союза художников России и Украины, заслуженного художника Республики Крым, автора шести персональных художественных выставок.

Структура работы обусловлена целью и задачами исследования и состоит из введения, трёх разделов, заключения и библиографического списка. Общий объём диссертационного исследования 185 страниц. Список литературы включает 242 наименований.

ГЛАВА 1

МОРФОЛОГИЯ И ИСТРИКО-КУЛЬТУРНАЯ ОНТОЛОГИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ УСЛОВНОСТИ

1.1 Условное и безусловное в культуре

Первая глава данной работы посвящена комплексному исследованию морфологии и онтологии художественной условности, аналитике её понимания и трактовке как генетического фактора существования художественного текста. Данная задача обусловлена основной целевой установкой диссертации, состоящей в концептуализации художественной условности в пространстве текстов изобразительного искусства. Реализация данной задачи, в том числе, требует исследования меры условности и её динамики в различных культурных хронотопах. Необходимо также прояснить базовое для общего смыслового контекста работы понятие «безусловного» в культуре на том основании, что только через бинарную оппозицию «условного» и «безусловного» возможно сущностное понимание каждой стороны в отдельности и их последующей диалектической взаимосвязи.

Заложенный в культуре отрыв от природы и, как следствие, её искусственное происхождение стали предметом философского осмысления задолго до современности. «Основной вопрос, без которого нам не понять истории тысячелетий после аграрной революции: как люди сумели организовать большими коллективами, если биологическим инстинктом для такого сотрудничества они не наделены? Кратким ответом является следующий: люди создали воображаемые структуры и придумали письменность»¹ – иначе говоря – культурную условность. Имплицитные предпосылки такого понимания культуры обнаруживают себя уже в

¹ Харари Ю.Н. Sapiens. Краткая история человечества. М., 2016. С. 166

Античной Греции, когда культура конституируется Аристотелем как «вторая натура».

Одним из первых культурную условность через её отрыв от природы обозначил Ж. Ж. Руссо¹. Дальнейшее изучение условности в культуре получило развитие, благодаря Г. В. Ф. Гегелю, И. Канту, Ф. Шиллеру. Символический аспект культуры составил предмет исследований Э. Кассирера, К. Леви-Стросса, П. А. Флоренского. Игровую концепцию культуры отстаивал Й. Хёйзинга². Х. Ортега-и-Гассет также рассматривал современное искусство как игровую форму³. М. М. Бахтин говорил о карнавальной культуре⁴. Все выше перечисленные концепции, каждая по-своему, артикулируют искусственные черты культуры, однако это отнюдь не означает, что природе, в свою очередь, условность чужда. Но анализ условности в природе выходит за рамки настоящего исследования – в нашей работе мы ограничимся рассмотрением условного и безусловного в культуре.

Дальнейшую разработку феномена условности стимулировала структуралистская методология (20-е гг. XX в.), в рамках которой утвердилась трактовка культуры как совокупности знаковых систем (Ф. де Соссюр, К. Леви-Стросс и др.)⁵. Понимание культуры как коммуникации, а коммуникации как культуры⁶ предложил Э. Холл. Коммуникативную функцию культуры констатировал и У. Эко⁷.

Проблемы условного и безусловного в культуре занимают важное место в исследованиях современных авторов, среди которых А. А. Пилипенко, К. Э. Разлогов, А. Я. Флиер, М. Н. Эпштейн. Культуролог и киновед К. Э. Разлогов, развивая идеи структурализма применительно к киноискусству, затрагивает в этом контексте вопросы условности

¹ Руссо Ж.Ж. Сочинения. Калининград, 2001. 416 с.

² Хёйзинга Й. Homo ludens. Человек играющий. СПб., 2011. 416 с.

³ Ортега-и-Гассет, Х. Восстание масс. Дегуманизация искусства. М., 2003. 270 с.

⁴ Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1990. 543 с.

⁵ Отечественная семиотика центрировалась Тартуско-московской школой (1960-е–80-е гг. XX в.): Б.М. Гаспаров Ю.М. Лотман, А.М. Пятигорский, В.Н. Топоров, Б.А. Успенский и др.

⁶ Холл Э., Язык тела. Как понять иностранца без слов. М., 1995. 429 с.

⁷ Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. СПб., 2006. 544 с.

восприятия¹. А. А. Пилипенко полагает культурологию наукой о смыслах, отмечая иноприродность в качестве основания условности культурного существования². М. Н. Эпштейн рассматривает культуру как поле возможного манипулирования «насквозь условными» знаками и символами, изучает виртуальность культуры преимущественно в контексте постмодерна³. Но несмотря на определённый исследовательский интерес, изучение культурной условности не имеет самостоятельного значения, оно контекстуально и находится на периферии научного поиска.

Итак, предпосылкой условности культуры является её вторичность по отношению к естественному миру, то есть природе, а основными признаками – семиотический характер, коммуникативная функция, игровые черты.

Будучи в одном из своих определений «второй природой», культура, во-первых, условна по отношению к первичной естественной реальности и не тождественна ей; во-вторых, она безусловна в своей функциональной части, нацеленной на реализацию «безусловных» человеческих потребностей (в этом плане культура – условный фактор безусловного существования человека); в-третьих, культура безусловна внутри собственной замкнутой системы. Согласно И. Канту, безусловность, естественность поведения человека есть результат его несвободы, биологической запрограммированности (в отличие от условного поведения в рамках культуры, где наряду с категорическим императивом всегда присутствует возможность свободного выбора)⁴.

Итак, независимо от характера концептуального наполнения принятая реципиентом культура становится для него безусловной, а вместе с ней – ценностные установки, идеалы, обычаи, регулятивы и заблуждения – все её компоненты и составляющие. При этом культура как система динамична в

¹ Разлогов К. Э. Структура фильма: Некоторые проблемы анализа произведений экрана // сб. ст. М., 1984. С. 5–24.

² Пилипенко А. А. Культура как пространство смыслов: структурно-морфологические аспекты: автореф. дис. ... д-ра. философ. наук. М., 1999. 26 с.

³ Эпштейн М.Н. Философия возможного. Модальности в мышлении и культуре. СПб., 2001. 336 с.

⁴ Кант И. Основы метафизики нравственности. Критика практического разума. Метафизика нравов. СПб., 1995. 528 с.

пространственно-временном измерении: её хромотопические срезы с точки зрения функций безусловны, и их условность очевидна лишь для последующих культурных хромотопов.

Предпримем попытку отрефлексировать понятие «условность», констатируя неудовлетворительную ситуацию с его репрезентацией в справочно-энциклопедической литературе¹. В гносеологии условность, прежде всего, «общий признак отражения, указывающий на нетождественность образа и его объекта»²; В более широком значении, условность – это общепринятая, лишённая ценности устаревшая норма; нечто отвлечённое, имеющее искусственное происхождение, «воображаемое, не существующие или символическое»³. Итак, под условностью понимается релятивность представлений, действий и результатов действия, а также их возможный потенциал, лежащий в области как материального, так и духовного бытия человека, то есть – культуры. Все вышеперечисленные определения отражают взаимосвязь культуры и условности. В то же время безусловное – необходимый фактор существования и развития условных форм и компонентов культуры.

Рассмотрим ключевые концепции культуры и вытекающие из них интерпретации понятия «условность».

Начнем с *игровой концепции*. Игровой космос Платона, принадлежащее В. Шекспиру сравнение театра с жизнью хорошо известны каждому. На усвоении и принятии культуры в игровой форме настаивал Ф. Шиллер, а эстетический характер культуры был отмечен И. Кантом. Голландский культуролог Й. Хёйзинга в своём исследовании «Человек играющий» предложил игровую концепцию культуры, когда культура возникает в форме игры (но не из игры) и изначально разыгрывается. Согласно автору, игра

¹ Философский энциклопедический словарь / гл. ред. Л. Ф. Ильичев [и др.]. М., 1983. 840.; Культурология. 1998. XX век: энциклопедия: В 2-х т. / гл. ред. и сост. С. Я. Левит. СПб., 1998. Т. 2. 446 с.; Новейший философский словарь / сост. и гл. ред. А. А. Грицианов. Мн., 2003. 1280 с.

² Эстетика: словарь. М., 1989. С. 364

³ Ожегов С. И. Толковый словарь русского языка: 80 000 слов и фразеологических выражений. М., 2006. С. 839.

близка творчеству, причём именно художественному творчеству, поскольку «норовит быть красивой»¹.

Театр, кино, танец, опера или балет действительно являются игрой в узком значении исполнения – недаром актёр или музыкант «играет». Но в отличие от игры в искусстве именно эстетический критерий имеет сущностный характер. Игра же во многом развлечение, когда игровой процесс часто важнее результата. При этом игра обладает своей реальностью, которая существует в опоре на нормы и регулятивы: «Стоит лишь отойти от правил, и мир игры тотчас же рушится»². Из этого следует, что игровые правила являются для игроков безусловными. Игровая условность, таким образом, характеризуется особой игровой реальностью, очевидной только для участников игры, игровыми правилами, без которых реализация игры невозможна, и развлекательной функцией.

Среди культурологических концепций отдельное место занимает *теологическая теория* культуры. При этом, согласно Й. Хёйзинга, «...игровое и сакральное так близко стоят друг к другу, что было бы странно, если бы игровые качества культа не бросали свои преломлённые лучи на создание и оценку произведений изобразительного искусства»³. Православный теолог и философ П. А. Флоренский усматривал в эстетически оформленном религиозном культе необходимый потенциал для воздействия на культуру в целом⁴. К сожалению, теологический подход нельзя признать универсальным, поскольку он опирается на веру, отсутствие которой автоматически лишает его смысла.

Обратимся к мифу как ранней форме религиозного культа, отметив при этом в мифе игровой элемент. Синтетический характер мифа хорошо отражает следующее определение: «Миф – это вымысел, принимаемый за

¹ Хёйзинга Й. Homo ludens. Человек играющий. СПб., 2001. С. 35

² Там же. С. 36.

³ Там же. С. 234

⁴ Флоренский П. А. Иконостас. Избранные труды по искусству. СПб., 1993. 373 с.

правду»¹. И действительно, вера и игра переплетаются в мифологии самым причудливым образом. Миф, с одной стороны, безусловен для тех, кто воспринимает его культовым нарративом, с другой – его условность очевидна для тех, кто не верит в миф, понимая его реальность вымышленной, игровой.

И. Кант считал, что культура является конечной целью природы. Развивая эту идею, Э. Кассирер опирался на способность человека к массовой, систематической и регулярной символизации в поле культуры, благодаря чему оказалось возможным кодирование, накопление и ретрансляция огромного массива информации². *Символический подход* в культурологии развили К. Леви-Стросс и М. Фуко. В частности, в круг интересов К. Леви-Стросса попали значение символа и структура мифа³. В дальнейшем получает распространение *семиотический подход*. З. Лангер, Ю. М. Лотман, Ч. Моррис констатируют семиотический характер художественной культуры: искусство понимается исследователями как знаковая система с неустранимой коммуникативной функцией.

Итак, согласно семиотическому подходу, культура есть «знаковая система, определённым образом организованная»⁴. Знаки условны, а системы, состоящие из знаков, конвенциональны, то есть – также условны. Обратившись к функциональности культуры как знаковой системы, констатируем, что историческое накопление информации возможно только благодаря её коммуникативной функции, которая лежит в основе понимания культуры как совокупности текстов. В структурализме под текстом подразумевается номенклатура культурных кодов, в соответствии с которыми происходит организация культуры в своем знаковом многообразии⁵. Эти идеи в дальнейшем получили распространение,

¹ Кармин А. С. Культурология. М., Краснодар, 2003. С. 320.

² Кассирер Э. Феноменология познания // Философия символических форм: В 3-х т. М.; СПб., 2002. Т. 3. 398 с.

³ Леви-Стросс К. Структурная антропология. М., 2001. 512 с.

⁴ Лотман Ю. М. О природе искусства // Статьи по семиотике культуры и искусства. СПб., 2002. С. 147.

⁵ Усманова А. Р. Текст // Новейший философский словарь. Мн., 1998. С. 712

благодаря постструктуралистам Р. Барту, Ж. Деррида. В частности, Ж. Деррида абсолютизировал текст, утверждая, что «внетекстовой реальности вообще не существует»¹. С этим утверждением можно согласиться только применительно к культуре, но никак не к природе.

Семиотическое осмысление культуры нашло отражение также в работах отечественных исследователей – М. М. Бахтина, В. В. Иванова, Ю. М. Лотмана, Б. А. Успенского. Итак, культура (по Ю. М. Лотману) является совокупностью текстов, где под словом «текст» понимается не только письменное сообщение, но любой объект, рассматриваемый как носитель информации. «Но это – сложно устроенный текст, распадающийся на иерархию <текстов в текстах> и образующий сложные переплетения текстов».² Здесь имеет место имманентный подход, который подразумевает отношение к тексту как к особой автономной реальности и установку на выявление его внутренней структуры³.

Язык является необходимым способом бытия культуры как совокупности текстов. Каждый её компонент: обряд, миф, традиция, религия, игра и искусство – функционирует благодаря своему специфическому языку. Условность же языка начинается уже на уровне создания языковых единиц – знаков. В данной работе мы рассмотрим изобразительные и выразительные средства языка изобразительного искусства и то, как именно они конституируют условность визуального художественного текста.

По утверждению Ю. М. Лотмана, «культура представляет собой самый совершенный из созданных человечеством механизмов по превращению энтропии в информацию»⁴. Искусство устанавливает гармонию, уменьшая хаос (энтропию) при помощи художественных средств. Для объективной реальности характерна избыточность данных. Но художественная культура накладывает ограничения на действительность, используя стратегию недосказанности.

¹ Деррида Ж. О грамматологии. М., 2000. С. 313.

² Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб., 2000. С. 72

³ Усманова А. Р. Текст // Новейший философский словарь. Мн., 1998. С. 712

⁴ Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб., 2000. С. 458.

М. Н. Эпштейн, например, полагает: «Если естественное (природа) и сверхъестественное (Бог) сами по себе безусловны, то культура действует знаками и символами, которые насквозь условны, то есть возможностны»¹. Согласно Ю. М. Лотману, «...произведения искусства представляют собой чрезвычайно экономные, ёмкие, выгодно устроенные способы хранения и передачи информации»². Речь здесь идёт о сжатии, фокусировке данных. Следовательно, можно говорить о продуцировании информации в художественном тексте.

Итак, условность позволяет перекодировать объективную реальность в тексты культуры. Она присуща любой человеческой деятельности, кроме биологически не запрограммированной.

С учётом вышесказанного следует углубить аналитику понятия «условность» применительно к культурному феномену искусства. О художественной условности читаем: «Условный – <...> не существующий на самом деле, воображаемый, допускаемый мысленно; дающий художественное изображение приёмами, принятыми в данном виде искусства...»³. Данное определение верно в той части, которая касается принятия определённых условий. Определять же условное в искусстве как «несуществующее на самом деле» допустимо только в отношении содержания художественного произведения. Более корректным нам представляется следующее определение условности применительно к искусству: «В эстетическом плане условность рассматривается как принцип образного воссоздания действительности, сознательно нарушающий прямое соответствие жизненным реалиям»⁴. Здесь условность определяется через образную природу искусства; она возникает вместе с художественным текстом и неотделима от него. Поэтому условность применительно к искусству принято называть художественной условностью.

¹ Эпштейн М. Н. Философия возможного. Модальности в мышлении и культуре. СПб., 2001. С. 239.

² Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб., 2000. С. 10.

³ Большой толковый словарь русского языка. СПб., 2000. С. 1399.

⁴ Эстетика: словарь. М., 1989. С. 364.

Художественная условность – это результат, который достигается применением способов трансформации объективной реальности в тексты культуры. Выступая основным результатом трансформации объективной реальности в художественную, *условность* интерпретируется нами как универсальный, «генетический» признак искусства и способ организации художественного текста. Её суть определяется дистанцией между объектом отображения и художественным текстом.

Условность как нельзя лучше конституирует знаково-образная природа изобразительного искусства, поскольку определяющей чертой иконических знаков, которые наполняют визуальный художественный текст, является их сходство с тем, что они обозначают. Но сходство – не тождество и предполагает разницу, которая может быть большей или меньшей и выражается через меру условности. Здесь уместно процитировать Т. Адорно: «Эмпирия отражается посредством её деформации»¹.

Логика изложения подводит нас к рассмотрению искусства как творческой деятельности, воспроизводящей действительность в условных художественных формах. Такое понимание художественного творчества восходит к античной культуре, «когда были эксплицированы три фундаментальные понятия, раскрывающие искусство в форме триединства: "poiesis – mimesis – techne". Poiesis выражает акт творческого действия, основанного на творческом вдохновении, выявляющем и создающем самый художественный предмет (художественно-эстетическую предметность), а не его подобие. Mimesis – подражание-воспроизведение (как представление вещи), достоверность произведения, его законосообразность. Techne – ремесло, наука, хитрость, ловкость – сделанность, завершённость произведения, его выраженность»². Ю. М. Лотман совершенно справедливо определил искусство как «наиболее развитое пространство условной реальности»³. Поэтому попытки преодолеть условность при помощи натурализма влекут за собой деградацию искусства,

¹ Адорно В. Т. Эстетическая теория. М., 2001. С. 128.

² Там же. С. 128

³ Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб., 2000. С. 40.

лишая его коммуникативной и эстетической функции. Искусство превращается в одни только *techne* или *mimesis*. М. А. Кузьмин в этой связи пишет: «Не стремление ли к излишнему натурализму довели римский театр до полного одичания <...> персонажи, по сценарию долженствовавшие испытать смерть, казнь, мучение, насилие, любовь, опьянение и т.п., должны были в действительности всё это испытать»¹. Римский театр, таким образом, иногда превращался в жестокое развлечение, где актёрская игра отсутствовала как таковая.

Попыткой стереть грань между искусством и действительностью занимаются и некоторые формы современного искусства. В процессе хеппенинга преодолевается дистанция между автором и аудиторией, вовлекая последнюю в спонтанную непредсказуемую импровизацию, где случайный элемент способен изменить ход действия, принижая, таким образом, осознанное творческое начало. Инсталляция – это род объёмной композиции в реальном пространстве, синтезированной из уже готовых форм. При этом инсталляцией, по своей сути, является всякий натюрморт (как натура для дальнейшего художественного отображения). Но в отличие от инсталляции натюрморт как изображаемый объект существует в вещественной реальности и принадлежит ей. Акционисты занимаются репрезентацией «живых» картин. Тем не менее, образный язык обнаруживает себя во всех перечисленных случаях, что не позволяет однозначно вывести данные формы за рамки искусства.

Очевидно, что каждый вид искусства обладает своей мерой условности, продиктованной особенностями восприятия и материальной спецификой, которые определяют его видовую специфику. Изобразительное искусство воспринимается зрительно, необходимым условием его существования и восприятия является зрение; зрительно воспринимаются, то есть служат зрелищем также театр, кино, балет, архитектура. Но балет, кино и театр – это синтетические искусства, они воспринимаются также и благодаря слуху.

¹ Кузьмин М. А. Условности: Статьи об искусстве. Томск, 1998. С. 3.

Художественные средства, используемые в этих видах искусства, обращающиеся к слуховому восприятию, разнообразны. Это и музыка, и сценическая речь, и звуковые эффекты.

В литературе, в отличие от невербальных текстов, используется вторая сигнальная система, которая не обладает фиксированным типом рецепции. Зрительное восприятие вербального текста не является обязательным: текст может восприниматься и тактильно, например, благодаря шрифту Брайля для слепых. Когда мы читаем, то ничего «не видим» и «не слышим», а только представляем и домысливаем. «То, чем в изобразительных искусствах оказывается чувственно зримый образ, выраженный камнем или краской, чем в музыке оказывается осуществлённая гармония и мелодия, а именно внешним способом, каким является содержание в соответствии с требованиями искусства, – это в области поэтического выражения <...> может быть только представлением»¹, – писал Г. Гегель. Поэтому чтение куда более творческий процесс, нежели созерцание или слушание, а читатель всегда активнее, чем слушатель или зритель, благодаря чему литературу, следовательно, можно считать наиболее «провокационным» «стимулирующим» искусством.

Итак, можно говорить об относительной условности одного вида искусства по отношению к другому на основании типа рецепции и номенклатуры художественных средств.

Также можно говорить об изменениях меры условности, происходящих внутри каждого вида искусства с течением времени. Кино, например, как сравнительно молодое искусство, опирается на технологии. Оно связано с прогрессом и идёт по пути уменьшения меры условного: если изначально фильмы были немые и чёрно-белые, то со временем в них появился цвет и звук. Те же, связанные с технологиями изменения, происходят и в искусстве фотографии. При этом немое кино Ч. Чаплина или чёрно-белые работы А. А. Тарковского выглядят поэтичнее многих современных кинокартин. То

¹ Гегель Г. В. Ф. Эстетика: В 4-х т. М., 1971. Т. 3. С. 384.

же самое можно сказать и о чёрно-белой фотографии, где недосказанность вовлекает зрителя в процесс сотворчества. Но чем больше искусство имитирует реальность, чем оно иллюзорнее, чем меньше дистанция между объективной и художественной реальностью, тем слабеет его поэтическая составляющая, а следовательно – воздействие. Из феномена оно постепенно превращается в суррогат, подобие.

В отношении объёмных (скульптурных) изображений примером таких имитаций могут служить произведения из музеев мадам Тюссо, музея Гревен в Париже. При этом в данных изображениях эстетика прослеживается только на уровне пластики отдельных фигур, поскольку никакая группа объектов, не объединённая композиционно, не может быть воспринята как художественное произведение.

Заметим, картина, прежде всего плоскость, где «...движение глаз зрителя, обеспечивающее полноту восприятия, есть движение глаз по плоскому фронтальному полю»¹, и «никакая иллюзорность не может преодолеть этот факт»². Нельзя сказать, что иллюзорность изображения полностью снимает возможность восприятия картинной плоскости, наоборот, именно благодаря тому, что мы её видим, и видим заполняющее её изображение, мы способны осознавать его иллюзорность. Верно заметил Н. Н. Волков: «В самом слове "иллюзорность" есть отрицание тождества действительности и изображения – "обман"»³.

В то же время иллюзорность можно понимать и как увеличение условности, поскольку иллюзорность, рассчитанная на обман, вводит зрителя в заблуждение – иными словами, дистанцирует его от реальности. С другой стороны, данная иллюзия уже не произведение искусства, а фокус, потому что условность – это осознанно принятое допущение. Не осознавая факта условности, зритель не сможет понять, что перед ним – произведение

¹ Волков Н. Н. Композиция в живописи. М., 1977. С. 41.

² Там же.

³ Там же.

искусства или часть объективного мира. Следовательно, такая иллюзия в равной мере далека и от правды жизни, и от правды искусства.

Следует также остановиться на понятии традиций в художественной культуре, поскольку в определённом контексте между традициями и условностями можно поставить знак равенства. Традиции «обеспечивают эстетическую преемственность в искусстве»¹, поддерживают его коммуникативную функцию, они, с одной стороны, являются необходимым компонентом искусства, а с другой – ограничивают его. Если творчество – это процесс, в ходе которого создаются качественно новые материальные и духовные ценности, то оно предполагает такое отношение к традиции, где она служит точкой опоры, отсчёта, но не итогом и результатом. Традиция и новаторство – это не два полюса, а стороны противоречия, которое непременно разрешается в акте творчества. Художественный текст без новаторства – только лишь безжизненная копия объективной реальности, а без традиций и преемственности – шифр, код, закрытая знаковая система.

Итак, условность – это результат, который достигается применением способов трансформации объективной реальности в художественную. Условность позволяет перекодировать объективную реальность в тексты культуры. Художественная условность – это различие, дистанция между тем, что существует объективно, и культурным текстом, созданным художественным кодированием объективной реальности. Для более полного понимания аспектов бытия художественной условности в историко-культурном контексте необходима её чёткая морфология, поскольку отсутствие данной морфологии условности тормозит развитие художественной культуры.

¹ Эстетика: Словарь. М., 1989. С. 359.

1.2. Морфология условности текстов художественной культуры

Обратимся к вопросам, касающимся пониманию художественной условности и её морфологии в литературоведении, поскольку именно в этой области проблема условности обсуждалась наиболее подробно. Изначально условность не рассматривалась как неперменный атрибут художественного текста, а считалась скорее прерогативой только некоторых жанров¹. В то же время В. А. Дмитриев считает: «Анализ условности, взятой обособленно как приём или только как форма, малоэффективен...»², – что как раз коррелирует с нашим пониманием художественной условности. Условность, понятая только лишь в качестве выразительного средства, утрачивает своё настоящее значение.

В результате состоявшихся в прессе дискуссий в 50–70 гг. XX в. были обозначены ключевые составляющие условности (в литературе) на уровне смысла: факт, вымысел, домысел, а также первичная и вторичная художественная условность. Инициатива на этом этапе исследований принадлежала философам и искусствоведам Г. З. Апресяну, Т. А. Аскаррову, Ф. Т. Мартынову, А. А. Михайловой и другим исследователям. По классификации А. А. Михайловой, суть первичной условности состоит в «нетождественности всякого образа произведения объекту отображения»³. Вторичная условность, в свою очередь, «то, что выделяется среди других образов явным отличием от жизнеподобия»⁴.

Интересен подход, предложенный литературоведом Е. Н. Ковтун как результат обобщения предыдущих исследований, где автор приближается к более универсальному пониманию условности.

Исследователь выделяет такие уровни первичной условности: представления, характерные для конкретной исторической эпохи об

¹ Дмитриев В. А. Реализм и художественная условность. М., 1974. С. 19–20.

² Дмитриев В. А. Условность // Краткая литературная энциклопедия. М., 1978. Т. 9. С. 746.

³ Там же.

⁴ Там же.

окружающей действительности, и относительность представления художника о мире; образная форма познания мира, лежащая в основе искусства; специфическая система средств выразительности (видовая специфика), присущих каждому виду искусства; художественные приёмы, традиции, жанровые особенности (например, гипербола, заострение, метафора, символ, гротеск)¹. Вторичную условность автор определяет как «использование заведомо невозможных в реальности ситуаций, явного вымысла (элемента необычайного)»². А. А. Михайлова, например, относит символ и иносказание ко вторичной условности³. Но символичность близка понятию «образность», отражая природу искусства, и, следовательно, должна быть отнесена к первичной условности. Однако провести чёткую границу между первичной и вторичной условностями в данном случае затруднительно, поскольку в литературе и форма, и содержание существуют на уровне смысла. Поэтому Е. Н. Ковтун разделяет вторичную условность на два уровня: всякое искажение, преувеличение, вымысел и вымысел как художественное средство (метафора, гипербола, притча)⁴. Но в классификации Е. Н. Ковтун нас интересует имплицитное разделение на авторскую и социокультурную условность: «Вторичная условность является продуктом особой авторской концепции, интерпретирующей мир в фантастических, не имеющих непосредственных эквивалентов в реальности формах»,⁵ а также указание на условность восприятия: «Писатели, скульпторы, художники – прежде всего люди, разумные существа, способные к восприятию и осознанию мира; это осознание уже само по себе условно из-за ограниченности человеческого мышления»⁶.

Несмотря на то, что понимание условности у Е. Н. Ковтун более универсально, нежели у её предшественников, не следует забывать о том, что

¹ Ковтун Е. Н. Художественный вымысел в литературе XX в. М., 2008. С. 32.

² Там же.

³ Михайлова А. А. О художественной условности. М., 1970. С. 30

⁴ Ковтун Е. Н. Художественный вымысел в литературе XX в. М., 2008. С. 39.

⁵ Там же.

⁶ Там же. С. 34.

такой подход объясняет, в первую очередь, иерархию условности литературного текста, где содержанию отводится несколько иная роль, нежели в визуальном тексте художественной культуры. К тому же разделение условности на вторичную и первичную, которое поддерживает Е. Н. Ковтун, по-прежнему предполагает, что авторский вклад носит второстепенный, необязательный характер, а творчеству как таковому отводится несколько подчинённая роль.

Универсальную морфологию художественной условности предложил и А. С. Кармин, обозначив такие её виды:

а) *обозначающая условность* – «... отделяет произведение искусства от окружающей среды. Этой задаче служат условия, определяющие область художественного восприятия, – например, подмостки театра, пьедестал скульптуры, рама картины»¹. Здесь, на наш взгляд, помимо фактора восприятия речь идёт также о факторе видовой специфики искусства, которая будет рассмотрена ниже;

б) *компенсирующая условность* – «... вводит в контекст художественного образа представление о его элементах, не изображённых в произведении искусства. Поскольку образ не совпадает с оригиналом, восприятие его всегда требует домысливания в воображении того, что художник не мог показать или намеренно оставил недосказанным. Такова, например, пространственно-временная условность в живописи»². Тут речь идёт скорее не столько о самой условности, сколько о её общих свойствах;

в) *акцентирующая условность* – «... подчёркивает, усиливает, гиперболизирует эмоционально значимые элементы художественного образа»³. Здесь имеются в виду преувеличение, гипербола, гротеск, то есть художественные средства и приёмы передачи смысла, которые не являются условностью как таковой;

¹ Кармин А. С. Культурология. М.; Краснодар, 2003. С. 417.

² Там же.

³ Там же. С. 418

г) *дополняющая условность* – «... увеличивающая множество знаковых средств художественного языка». И далее автор пишет: «Неизобразительных знаковых средств иногда оказывается недостаточно для построения художественного образа, и <дополняющая> условность расширяет их круг»¹. На наш взгляд, здесь вообще сложно говорить об условности, скорее это попытка расширить поле «безусловного» или прочесть условное; помочь зрителю расшифровать знак и символ, «объяснить» образ.

Представленная классификация показывает, что её автор имплицитно выделяет особенности восприятия и материальную специфику как факторы условности, но при этом даёт «узкое» прочтение условности, в результате чего её трактовка сводится к выразительному средству, а не существенному признаку искусства.

Условность в изобразительном искусстве, как было сказано ранее, изучена в меньшей степени, чем условность в литературе, кино и театре, и, как следствие, её морфология артикулирована недостаточно. Тем не менее, вопросам условности в изображении уделяли внимание Р. Арнхейм, Ю. М. Лотман, Б. А. Успенский, П. А. Флоренский и другие авторы. Наиболее интересных результатов в построении морфологии условности именно изобразительного искусства добился Б. А. Успенский. Он различает несколько уровней существования художественного произведения: уровень, на котором наличествуют способы и приёмы репрезентации пространственно-временных отношений вне зависимости от специфики объектов отображения; систему изображения, непосредственно связанную со спецификой воспроизведения самих изображаемых объектов; уровень, исследующий идеографические (иероглифы) знаки живописного языка; наконец, символический уровень живописного произведения². Данное построение условности полезно, но всё же представляется нам неполным и лишённым иерархии.

¹ Кармин А. С. Культурология. М.; Краснодар, 2003. С. 418.

² Успенский Б. А. Семиотика искусства. М., 1995. С. 232–237.

Названные уровни (кроме системы изображения, непосредственно связанной со спецификой воспроизведения самих изображаемых объектов) скорее относятся к содержанию, чем к форме художественного текста. Мы же хотим предложить такую морфологию художественной условности, которая охватывает художественное произведение от самого начала его создания до момента его восприятия зрителем, и в котором вопросы формы и содержания не являются ключевыми. Предлагаемая нами морфология условности визуальных художественных текстов строится на взаимодействии её уровней и факторов.

Итак, мы подошли к рассмотрению художественной условности на трёх её уровнях, универсальных для художественной культуры в целом.

1) *Предпосылочный* (базовый) уровень – это уровень, где условность существует независимо от социокультурных условий и авторского выбора. Условность здесь детерминирована художественными средствами и материалами, которые определяют видовую специфику текста художественной культуры. Для музыки, например, материалом служит звук, а ритм и гармония выступают как художественные средства; материал графики – это тушь или уголь, графит или сангина, а её художественные средства – линия и тон.

2) *Социокультурный* уровень включает в себя художественные средства, материалы и специфику восприятия, которые обусловлены номенклатурой культурных кодов, то есть социокультурным контекстом. Данный уровень конституирует художественные направления и стили.

3) *Авторский* уровень предполагает персональный выбор художественных средств и материалов из номенклатуры, заданной двумя предыдущими уровнями. Здесь появляется идиолект – особый авторский язык. Это тот уровень, где условность привнесена непосредственно художником и отражает его особенное восприятие реальности. Сюда относится и условность на уровне смысла – явный вымысел, фантазия (при этом вымысел может принадлежать и социокультурному уровню, носить устойчивые черты жанра: анекдота, мифа,

сказки). На авторском уровне условности появляется художественный образ – главное средство эстетической коммуникации.

Художественное произведение, взятое не только само по себе, но и в коммуникативном аспекте, существует благодаря следующим *факторам*, конституирующим его условность: особенностям *восприятия и материальной специфики*; а также благодаря *результатам процессов трансформации* атрибутов объективной реальности в художественные. Художественная реальность, следовательно, конституируется результатами данной трансформации. Результаты трансформации призваны прояснить коммуникативный аспект изобразительного искусства, поскольку непосредственно участвуют в организации визуальных художественных текстов.

Итак, особенности восприятия и видовая специфика искусства, принадлежа целиком объективной реальности, только предваряют появление художественного произведения. Результаты трансформации принадлежат уже художественной реальности. Трансформация объективной реальности в художественную касается всех уровней и факторов условности, поскольку художественное произведение выстраивает целый мир, в основе которого лежит «трансформация внехудожественной действительности»¹. Процессам данной трансформации посвящён второй раздел нашего исследования.

Остановимся подробно на факторе зрительного восприятия и факторе материальной специфики, которые вместе конституируют видовую специфику визуально постигаемых искусств.

Начнём с фактора особенностей *зрительного* (раз речь идёт о визуально постигаемом изобразительном искусстве) восприятия как первичного. Наш анализ будет носить селективный характер, поскольку в задачи данного исследования не входит углублённая ретроспектива истории вопросов восприятия и эстетического восприятия в том числе.

В контексте последующего изложения проблематики восприятия текстов художественной культуры следует отдельно прокомментировать

¹ Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб., 2000. С. 129.

разницу между рецепцией и перцепцией. Рецепция первична: она является процессом восприятия сигналов сенсорной системы. Перцепция основывается на рецепции, её задача – дальнейшее понимание и интерпретация той информации, получение которой возможно именно благодаря процессу рецепции.

Проблемы перцепции искусства имплицитно интересовали еще Аристотеля¹. Фрейдистская эстетика, сделав искусство предметом психиатрической диагностики, полностью исключила из области восприятия искусства когнитивную функцию, заменив её рефлексией. В дальнейшем гештальтпсихология, напротив, объяснила формирование зрительного образа отражением физиологических процессов внутри нервной системы, которые субъект склонен воспринимать как свойства непосредственно объектов восприятия. Так, исследуя художественную деятельность в рамках гештальтистского подхода, американский ученый Р. Арнхейм определил её как одну из форм познавательного процесса, осуществляемого человеком². Далее английский нейропсихолог Р. Грегори, сфокусировавшись на изучении природы зрительной перцепции, сделал вывод, что человек воспринимает и распознаёт увиденный визуальный образ, подсознательно опираясь на воспоминания о прошлом личном опыте, на свои уже имеющиеся, усвоенные ранее знания³.

Механизмы восприятия окружающего мира, в частности зрительного познания продукта творческой деятельности, вызвали интерес также и в кругу отечественных деятелей науки и искусства. Так, среди выдающихся исследователей – Н. Н. Волков, Л. С. Выготский, С. Н. Даниэль, В. П. Зинченко, Ю. М. Лотман, Б. С. Мейлах, В. М. Рощин. Природе отображения в психике воспринятого визуального образа посвящены работы

¹ Аристотель. Метафизика // Сочинения: В 4-х т. М., 1976. Т. 1. 550 с.

² Арнхейм Р. Искусство визуального восприятия. М., 1974. 386 с.

³ Грегори Р. Л. Разумный глаз. М., 1972. 209 с.

В. П. Зинченко¹. Процесс распознавания и формирования понимания увиденного реципиентом рассмотрен Ю. М. Лотманом². С. Н. Даниэль отметил коммуникативность как характеристику процесса визуальной перцепции³. Научные и творческие поиски зачастую приводили исследователей к выводу об условности зрительного восприятия предметов искусства, рассматриваемого в поле коммуницирования. Примечательно, что во внимание не бралась неразрывная связь между природой визуальной перцепции и условностью, присущей искусству. Наше исследование раскрывает уникальную роль природы человеческого восприятия в комплексном понимании художественной условности как таковой.

Искусству свойственно отображать сущность эпохи. Исторические события, морально-этические устои, правовые нормы, социальные стандарты – всё это формировало характер творчества своего времени. Метаморфозу, происходящую под влиянием вышеперечисленных факторов, ярко демонстрирует переменчивое представление о женской красоте. Так, художественные образы, созданные, к примеру, С. Боттичелли, П. Рубенсом, О. Ренуаром, существенно разнятся между собой. Сложившись в рамках определённого хронотопа, актуальный эталон женского облика неминуемо проникает в творческий стиль художника. Следовательно, восприятие справедливо охарактеризовать как субъективное не только в случае суждения о конкретном человеке, но и подразумевая общество, локация которого происходит в определённых месте и времени. Дополнительными условиями толкования познаваемой реальности выступают частные обстоятельства, среди которых и личные свойства отдельного человека – психологические и физиологические. Как можно видеть, суждения о воспринятом образе, в частности визуальном, – относительны, а значит, само восприятие – условно.

¹ Зинченко В. П., Вергилес Н. Ю. Формирование зрительного образа (исследование деятельности зрительной системы). М., 1969. 107 с.

² Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства. СПб., 2002. 543 с.

³ Даниэль С. Н. Искусство видеть: О творческих способностях восприятия, о языке линий и красок и о воспитании зрителя. Л., 1990. 223 с.

Объективность и субъективность применительно к реальности – противоположные и в то же время взаимосвязанные её свойства. Подразумевая существующую действительность абстрактно, без описания на основе чьего-либо личного опыта, уместно считать её объективной. Воспринимая, человек наделяет её субъективностью, пропуская сквозь призму своих перцептивных возможностей, актуальных в данный момент, и формируя личное суждение. Одна из субъективных форм реальности – художественная. Она возникает благодаря творческой трактовке объективной действительности, осуществлённой художником, и передаётся для дальнейшего восприятия зрителю. Материальные предметы и явления, существующие в объективной реальности, трансформируются в художественные образы через творческий процесс. В нём, взаимодействуя, участвуют описательно-выразительные средства, позволяющие представить себе визуальные характеристики создаваемого образа, и материальные художественные принадлежности, которые делают передачу этого образа через изображение технически возможной.

Произведение искусства предстаёт перед нами одновременно как идеальное, будучи художественным образом, и как материальное, существуя в форме объекта материального мира¹. Психология и физиология процесса перцепции, в частности зрительной, осуществляемого человеческой психикой, гармонично взаимосвязаны. Это позволяет художественному тексту быть воспринятым во всем комплексе его свойств, как единое целое. Любое произведение изобразительного искусства, как упоминает Т. Адорно, берёт свои истоки в объективной действительности, а будучи созданным, входит в неё как новый материальный предмет, но в то же время заключает в себе образ некой альтернативной реальности². Р. Арнхейм отметил, что психологическое переживание увиденного образа, на которое способен

¹ Гегель Г. Эстетика: В 4-х т. М., 1968. Т. 1. С. 45

² Адорно Т. Эстетическая теория. М., 2001. С. 6.

человек, справедливо считать таким же реальным, какими являются мысль и чувство¹.

Искусство всегда обладает коммуникативным потенциалом. Через творчество мысль, заложенная в произведение художником, обретает форму и достигает своего адресата, пусть и не всегда известного («идеального» – по С. Кингу²). Следовательно, искусство, в частности изобразительное, обязательно подразумевает наличие зрителя, обращается к нему. Зритель и его оценка – одно из ключевых условий творческого пути художника. Некоторые направления художественной деятельности в своё время возникли во имя служения прежде всего иным целям, к примеру, неся сакральное значение и участвуя в ритуале. Среди них – творчество эпохи первобытного строя, фаюмский портрет как элемент обряда погребения, иконопись. Однако именно зрительский отклик очевидцев, имея описательно-оценочное значение, побудил взглянуть общественность на объекты таких категорий с точки зрения эстетики и в итоге признать их произведениями искусства. Материальная форма художественного текста существует независимо от реципиента. Роль зрителя заключена в прочтении, иначе – выявлении идеального образного в физическом воплощении художественного текста. Как полагал Г. В. Ф. Гегель, созерцание произведения искусства означает погружение в изображённую реальность, при этом именно возможность переживания зрителем такого контакта с художественным пространством и наделяет творчество смыслом³.

Человек соприкасается с объективной реальностью благодаря целому комплексу сенсорных систем, помогающих познавать мир во всём его разнообразии. Зрение, слух, обоняние, вкус, осязание, ощущение движения и пространства обеспечивают нам возможность переживать своеобразные чувства отдельно и в совокупности. Воздействовать на определённые из них – цель каждого из видов искусства и любого конкретного произведения.

¹ Арнхейм Р. Искусство визуального восприятия. М., 1974. С. 29–30.

² Кинг С. Как писать книги: Мемуары о ремесле. М., 2004. С. 317.

³ Гегель Г. Эстетика: В 4-х т. М., 1971. Т. 3. С. 199.

Более того, чувства, поступающие по разным каналам восприятия действительности, способны переплетаться между собой и совпадать в некоторых свойствах, что позволяет затронуть целую цепь ассоциаций и дополнительно вызвать новые чувства. Подобная ассоциативность, многогранность, некая непредсказуемость человеческого восприятия и реакции на воспринятое – в полной мере пробуждаются в контакте художественного образа, отражая его условность¹.

Особенности (условия) восприятия, обусловленные зрением и слухом человека, продуцируют материальную специфику художественного текста. Отметим: такие виды художественного творчества, называемые синтетическими, как танец, театр, кино, обладают наиболее разнообразной материальной спецификой, вовлекая в процесс наблюдения как зрение, так и слух.

Уместно раскрыть природу зрительной перцепции подробнее. Осознание визуального образа приходит вместе с истолкованием увиденного. Результат непосредственно зависит от ряда индивидуальных обстоятельств, при которых эти процессы осуществляются. Этим обусловлена неминуемая разница в восприятии и трактовке искусства между художником и зрителем, а также между разными зрителями. Категории обстоятельств восприятия образуют, соответственно, уровни его условности. Так, предпосылочный уровень обусловлен общими физиологическими свойствами восприятия зрителя. Социокультурный уровень содержит характеристику исторических и культурных условий восприятия, позволяющих человеку познавать художественный образ, толковать увиденное и формировать свою оценку. Важная роль здесь принадлежит социокультурному опыту, которым обладает как конкретный зритель-личность, так и общество, в котором осуществляются процессы рецепции и дальнейшей перцепции художественных текстов. Принадлежность к социуму означает неминуемую

¹ Условность художественного образа будет подробно рассмотрена в третьей главе настоящего исследования.

зависимость от совокупности определённых этнокультурных традиций и норм, а также от закономерностей, лежащих в основе характера эпохи. Эти условия, в которых происходит формирование опыта отдельной личности и её когнитивной творческой способности, в равной мере относятся как к художнику, так и зрителю. Тем не менее, пусть и основываясь на упомянутых факторах, индивидуальный путь всегда вариативен и по-своему уникален. Предпосылочный и социокультурный уровни условности восприятия проявляются в неразрывной взаимосвязи. Примечательно, что определённые течения изобразительного искусства, например, фовизм, кубизм, супрематизм, апеллируют, на первый взгляд, прежде всего к физиологии восприятия, моментально овладевая зрительским вниманием за счёт интенсивных эмоциональных акцентов: смелой номенклатуры цвета, композиционных приёмов, непривычной трактовки формы. Однако эти же направления именно ввиду присущей им высокой условности создаваемых образов ярко демонстрируют условность также и восприятия их зрителем, невозможность понять и прочувствовать творчество однозначно и универсально. Таким образом, очевидна роль социокультурного потенциала, предопределяющего уровень готовности к принятию увиденного. Созерцая художественное произведение, реципиент подсознательно обращается к своим ассоциациям, ищет точки соприкосновения образа с известным ему прошлым и настоящим. Соотнести же увиденное в настоящий момент с будущим – не представляется возможным. Следовательно, искусство развивается в соответствии с запросами времени, порождает новшества тогда, когда общество готово принять их. В дальнейшем же, выдержав испытание зрительской оценкой, то, что когда-то было ново, может войти в число достояний художественной культуры и почитаться уже как вечная классика, неподвластная времени. В этом, снова же, кроется и закономерность, и условность познания искусства.

К особенностям восприятия на авторском уровне относятся, с одной стороны, физические дефекты зрения (дальтонизм – искажённое восприятие

цветовой гаммы), а с другой – корректирующий социокультурную перцепцию персональный опыт. Так, предполагают, что некоторые особенности творчества живописца, скульптора и архитектора Эль Греко оформились под влиянием астигматизма. Нарушение зрительной фокусировки препятствовало художнику в адекватном восприятии и воспроизведении пропорций объективной реальности. Однако в стиль маньеризма изображение некоторой диспропорции тела вошло как традиционный приём¹. Что же касается дефекта цветовой рецепции, то его воздействие претерпевала живопись одного из первых и ярчайших представителей импрессионизма Клода Моне. Страдая катарактой обоих глаз, художник воспринимал цвет несколько тенденциозно: цвет в его восприятии не всегда соответствовал объективному цвету². Всё вышесказанное справедливо также и в отношении восприятия реципиента – условность его восприятия продиктована теми же факторами, что и условность восприятия художника.

Автор и зритель – участники своеобразного диалога, в котором они равноправно делят мысль и чувство путём познания творчества. Художник обращается к зрителю, бросая вызов и ожидая реакции, и в то же время отвечает на предугаданный им зрительский запрос, создаёт нечто, что в будущем станет актуальным смыслом мгновения созерцания. С. Дали отмечал, что намеренные попытки соответствовать времени не имеют значения, ведь художник во всём безграничном многообразии творчества неминуемо современен³.

Справедливо заключить, что нам дано познавать как объективную действительность, так и художественную. Средства и обстоятельства восприятия, соответствующие предпосылочному и социокультурному уровням условности восприятия, образуют своеобразный их комплекс,

¹ Мариас Ф. Эль Греко. Жизнь и творчество. М., 2014. 348 с.

² Кинг Р. Чарующее безумие. Клод Моне и водяные лилии. СПб., 2017. 496 с.

³ Дали С. Тайная жизнь Сальвадора Дали написанная, им самим. О себе и обо всем прочем. М., 1998. С. 389.

актуальный для конкретного человека на данный момент времени. Условность восприятия, сопровождая как создание, так и созерцание художественного произведения, является характерным свойством искусства и одновременно предпосылкой его развития. Фактор специфики зрительного восприятия, в свою очередь, сопряжён с фактором материальной специфики искусства, являясь его предпосылкой. Материал, посредством которого произведение обретает физическую форму, в свою очередь, диктует художнику выбор тех или иных изобразительных и выразительных средств.

Рассмотрим следующий фактор условности – материальную специфику художественного текста.

Необходимо отметить, что изобразительное искусство выступает по отношению к музыке, литературе, кино и театру как наиболее вещественное (т.е. зависимое от материального воплощения), поэтому его тексты в большей степени уязвимы, и утрата материального носителя раз и навсегда ведёт к их полному уничтожению. При этом литературный текст может принимать ту или иную физическую форму, музыка – сохраняться через простое воспроизведение, но произведения живописи или изваянной скульптуры неотделимы от раз и навсегда выбранной художником формы. Как писал М. Хайдеггер: «Вещность столь неотторжима от художественного творения и столь прочна в нём, что скорее нужно сказать наоборот: творение зодчества заключено в камне. Резьба в дереве. Живопись в краске»¹.

Итак, в музыке материалом служит звук, в изобразительном искусстве – те или иные вещественные формы. Заданность, наличие этих форм представляет собой материальную специфику искусства, которая, как и особенности восприятия, является одним из факторов художественной условности. Здесь условность детерминирована художественными средствами и материалами, которые определяют видовую специфику текста художественной культуры. Ещё Аристотель заметил, что «некоторые подражают многому, пользуясь при изображении красками и формами (иные благодаря искусству,

¹ Хайдеггер М. Исток художественного творения. М., 2008. С. 85–87.

а иные – навыку), а другие – [пользуясь] голосом...»¹ В нашей терминологии здесь речь идёт о предпосылочном (базовом) уровне условности существования фактора материальной специфики. В скульптуре в качестве материала применяется камень, гипс, дерево или бетон. В живописи используются те или иные краски (масляные или водорастворимые), в графике – графит, пастель, уголь или сангина, а также поверхность, на которую наносится красочный слой (бумага, стена, холст или картон). Уже на этом этапе можно определить основное отличие скульптуры от живописи и графики, которое состоит в отношении к реальному пространству. Если объёмность скульптуры заложена изначально в объёмности её материала (камень, дерево) и в случае круглой скульптуры нуждается в плоскости только как в точке опоры, то в произведениях живописи и графики материал всегда располагается на плоскости – бумаге, холсте или стене. Отметим, что в изображении на плоскости доступный глазу мир предстаёт в форме иллюзии. Таким образом, в произведениях живописи и графике происходит создание иллюзии объёма и пространства на двухмерной поверхности, объём же в скульптуре выступает как изобразительное средство. В живописи и графике объём не является изобразительным средством – иллюзия объёма уже результат применения изобразительных и выразительных средств. Следовательно, живопись по отношению к скульптуре в той своей части, где речь идёт о передаче объёма и пространства, более условна. Там, где речь идёт, например, о цвете – более условна скульптура. При этом следует отметить, что в живописи также может использоваться вещественность, «объёмность» материала, в том случае, когда применяется фактура красочного слоя – но таким способом передаётся не объём, а материальность предметов.

В графических произведениях фактура практически не используется, поскольку, как было сказано ранее, графика наиболее далека от вещественности. Графика всегда отпечаток, оттиск, след на поверхности, но

¹ Аристотель. Поэтика // Сочинения: В 4-х т. М., 1983. Т. 4. С. 646.

не сама поверхность. Графические техники – офорт, гравюра, монотипия – как нельзя лучше иллюстрируют данный принцип отображения. Следовательно, не только сам материал, но и способ его дислокации диктует ту или иную меру условности художественного текста.

Номенклатура, наличный диапазон выбора материала обусловлены местом и временем. «Каждая эпоха имеет свои художественные пристрастия, свой излюбленный инструментарий для рисунка. Грифель и перо – для готики, перо, итальянский карандаш, сангина – в период Высокого Ренессанса, сочетание пера и кисти (лавис) – у маньеристов»¹. В нашей терминологии – это социокультурный уровень условности. Очевидно, что технология живописи менялась с течением времени. Первобытные художники использовали для наскальной росписи подручные средства: мел, уголь, красную и жёлтую глину (охру). Античные цивилизации применяли красители, названия которых мы используем до сих пор: в Китае изобрели вермильон, изготовлявшийся путём нагревания ртути и серы, греки – свинцовые белила, египтяне – первые синтетические пигменты². Изготовление красок носило кустарный характер, и пигменты были в основном натуральными – животного, растительного или минерального происхождения. Промышленное производство красок возникло гораздо позже. Например, в России первым заводом, на котором начали производить художественные краски, был завод Савёлова и братьев Томилиных, основанный при Петре I. В наше время способ производства и состав красок может быть художнику просто неизвестен, настолько этот процесс отделился от непосредственно творческой деятельности.

Скульптурный материал меньше подвержен влиянию прогресса. Тем не менее, технологии изготовления скульптурных изображений также претерпели изменения. Значение имело, например, отношение к материалу в социуме – золото не везде было символом богатства, поэтому в цивилизации

¹ Ильина Т. В. Введение в искусствознание. М., 2003. С. 19.

² Вибер Ж. Ж. Живопись и её средства. М., 2000. 230 с.

инков оно получило распространение именно как художественный материал, не имеющий ценности за пределами художественной реальности.

Выбор того или иного материала из номенклатуры, заданной социокультурным уровнем, мы относим к авторскому уровню условности. Применительно к живописи – это красочная палитра, которую использует художник, размер и количество кистей, зернистость холста и состав грунта. Такой же персональный выбор в своей работе осуществляет и скульптор, используя тот или иной материал, инструментарий и технологии. Этот выбор не может не отразиться на авторской манере исполнения, на конечном результате – «чем были бы творения, не будь у них этой вещности?»¹. Таким образом, материальная специфика искусства является фактором условности художественного текста, поскольку задаёт границы его бытия в объективной реальности, то есть ограничивает и обуславливает его в ней существование. Также материальная специфика диктует те или иные изобразительные и выразительные средства, которые принадлежат уже художественной реальности. Их мы в дальнейшем подробно рассмотрим во второй главе данного исследования – «Условность визуальных текстов культуры как результат художественной трансформации объективной реальности».

Итак, в основу авторского понимания условности положена трактовка её онтологии на трёх универсальных для всей художественной культуры уровнях: предпосылочного, социокультурного и авторского. Условность на *уровне предпосылок* существует независимо от социокультурного контекста и авторского выбора. Она детерминирована художественными средствами и материалами, которые определяют видовую специфику текста художественной культуры. Для музыки, например, материалом служит звук, а ритм и гармония выступают как художественные средства; материал графики – это тушь или уголь, графит или сангина, а её художественные средства – линия и тон. *Социокультурный уровень* составляет номенклатура художественных средств и материалов, обусловленная социальным и культурным контекстами. *Авторский*

¹ Хайдеггер М. Исток художественного творения. М., 2008. С. 85.

уровень предполагает персональный выбор художественных средств из данной номенклатуры в соответствии с конкретной художественной задачей. Автор создаёт свои образы, вымыслы и специфическую символику. Здесь появляется особый авторский язык – идиолект.

Данные уровни конституируются факторами условности и способами трансформации атрибутов объективной реальности в художественные. К факторам условности следует отнести особенности восприятия и материальную специфику текстов художественной культуры. Особенности восприятия и материальная специфика целиком принадлежат объективной реальности и предваряют появление художественного текста. Художественная же реальность конституируется результатами процессов трансформации объективной реальности в художественную.

1.3. Мера условности изобразительного искусства: историко-культурные аспекты

Мы показали, что условность является существенным признаком всякого художественного текста, отражая разницу, дистанцию между объективной и художественной реальностями. То конкретное расстояние, на которое художественная реальность удалена от реальности объективной, следует определить как меру условности. Рассмотрим изменения, которые претерпевает мера условности на всех уровнях существования в зависимости от места и времени, чтобы определить историко-культурные параметры её бытия.

Следует отметить, что мера условности на социокультурном и авторском уровнях подвижна. При этом мера условности на предпосылочном (базовом) уровне ригидна – нельзя говорить о большей или меньшей условности внутри одного вида изобразительного искусства на уровне

предпосылок. А именно, антропные и физиологические особенности зрительного восприятия на предпосылочном уровне неизменны. Материал (уголь, глина или краска), само по себе наличие средств и результатов трансформации одинаковы на предпосылочном уровне для каждого отдельно взятого вида изобразительного искусства. Разная мера условности возникает уже на уровне социокультурных условий и уровне авторской специфики и меняется в разных культурных хронотопах.

Итак, в данном исследовании нас интересуют изменения меры условности на социокультурном и авторском уровнях текстов художественной культуры в пространстве изобразительного искусства. Для того, чтобы проследить некоторые основные тенденции, мы остановимся на наиболее показательных примерах из мировой художественной изобразительной культуры.

Начнём с первобытного искусства. Возникновение искусства в первобытном обществе есть результат того, что человек начал создавать иллюзии (другую реальность) и верить в них. Отметим: искусство цивилизационного периода не опирается на веру. Иными словами, художественная реальность понимается здесь именно и только как художественная условная реальность, а владение реципиентом мерой её условности является залогом адекватного восприятия художественного текста.

Первобытное искусство не стремилось удовлетворить эстетическую потребность: будучи функциональным, оно имело культовое, обрядовое значение, но создавалось авторами, которых вела интуиция. Именно благодаря интуиции, «эстетическому чутью» стало вообще возможным появление художественной культуры. К. Вёрман, отдавая должное началам рождения искусства, эмоционально писал: «... попытки художественного творчества яснее всяких позднейших доисторических и даже исторических созданий искусства показывают, какой естественности и правдивости достигали, несмотря на всю свою незатейливость, взятые из окружающего

мира изображения первобытного и совершенно ещё наивного человечества, и насколько у него выработалось понимание стиля, несмотря на крайнюю скудость технических средств – естественное последствие совершенно ещё младенческого мирозерцания»¹.

Чтобы проследить основные тенденции, касающиеся изменения меры условности в первобытном искусстве, рассмотрим некоторые примеры наскальной росписи, фиксированные не только во времени, но и в своей дисклокации. В разных пещерах, взаимоудалённых в пространстве и во времени, мера условности не одинакова. Одни изображения доведены до знака и воспринимаются некой азбукой, другие более реалистичны благодаря попыткам передать объём и реальные пропорции.

Наскальные рисунки комплекса пещер Бхимбетка (Индия, около XII-V тысяч лет до н.э.)² плоскостные, декоративные, фигуры животных зачастую заполняются узором из линий. Люди и животные изображены с одинаковой мерой условности, что не свойственно рисункам, найденным в европейских пещерах. Отметим: наличествующая номенклатура изобразительной подачи здесь может быть продиктована как уровнем авторской условности, так и уровнем социокультурных условий, поскольку изображения могли быть разделены во времени. При этом характерно, что для первобытного искусства фактор времени всё же не имел такого значения, как для последующего искусства исторической эпохи.

Рисунки в пещере Ласко³ (Франция) исследователи ориентировочно относят к XIX–XV тысячелетиям до н.э. «Портретные» изображения животных здесь наделены индивидуальностью, а многофигурные композиции имеют сложную ритмическую организацию. Вместе с линейными изображениями животных встречаются тональные решения при помощи пятен – тёмные силуэты на фоне более светлой скальной породы.

¹ Вёрман К. История искусств всех времен и народов: В 3-х т. М.; СПб., 2000. Т. 1. С. 33.

² Бхимбетка // Достояние планеты [Сайт]. – URL: <http://dostoyanieplaneti.ru/3236-bkhimbetka-bhimbetka> (дата обращения: 10.02.2019).

³ Grotte de Lascaux [Сайт]. – URL: <http://www.lascaux.culture.fr/#/fr/00.xml> (дата обращения: 11.05.2019).

При этом в большинстве случаев тон не используется для передачи объёма, он – средство для ограничения формы изображаемого и привлечения внимания. Фигуры людей, в свою очередь, предельно схематичны, доведены до знака, закодированы¹.

Знаменитые изображения, найденные в пещере Альтамира (Испания, XV–X тысячелетия до н.э.), в целом достаточно реалистичны благодаря верной попытке передать пропорции и пластику животных, их объём. Встречаются рисунки в натуральную величину; отдельные изображения (портреты) животных соседствуют с многофигурными композициями – именно композициями, поскольку изображения характеризуются единым сюжетом, объединяясь в единое целое². При этом наличествуют и более условные, знаковые изображения.

Рисунки пещеры Шове (Франция) представляют самые ранние (известные на данный момент) тексты изобразительной художественной культуры. В своём большинстве они линейны. Поражает мастерство, с каким первобытный художник владел линией, выразительность которой используется вполне осознано³. Изображения фауны: львов, лошадей, оленей, носорогов – полны динамики, характерных анатомических особенностей. Построение многофигурных композиций основывается на линейном ритме, при этом тон мастерски применяется для выявления главного. Отметим, что возраст самых ранних образцов из пещеры Шове насчитывает около 32 тысяч лет, а самых поздних – 19 тысяч. Таким образом, «все росписи вместе перекрывают интервал в 13 тысяч лет»⁴.

На примере рассмотренных образцов становится очевидным, что ведущая роль условности, выраженной через её меру, в первобытных изображениях определяется местом: рисунки, созданные в одной пещере в разное время, имеют меньше отличий, нежели сходные по времени создания

¹ Семенов В. А. Первобытное искусство: Каменный век. Бронзовый век. СПб., 2008. С. 74

² Дэвлет Е. Г. Альтамира: у истоков искусства. М., 2004. 280 с.

³ Семенов В. А. Первобытное искусство: Каменный век. Бронзовый век. СПб., 2008. С. 82–83

⁴ Шер А. Я. Первобытное искусство. Кемерово, 2006. С. 27.

изображения, но из разных пещер. Каждая пещера, следовательно, «консервировала» конкретный уровень условности. Итак, мы имеем дело с локусом древнейшей условности – пещерной консервацией.

В исторический период развития общества культурный обмен, преемственность и заимствования окажутся решающими факторами для развития культуры и художественной культуры в частности. Поэтому художественная культура, мера её условности и контент детерминируются в большей степени временем, а не местом.

Проследим динамику меры условности на наиболее показательных примерах из мировой художественной культуры.

Обратимся к образцам древнегреческой вазописи. Для раннего стиля камарес (II тысячелетие до н.э.) характерно использование схематичных геометрических орнаментов, основанных на изображении кругов, спиралей и плавных линий. Росписи, датированные VII веком до н.э. (родосско-ионийская керамика), также основаны на простых орнаментах. В то же время встречаются примитивные повторяющиеся изображения людей и фауны, которые воспринимаются продолжением геометрических орнаментарных элементов. Орнамент, в свою очередь, переходит на фигуры, благодаря чему они приобретают условное, схематичное прочтение. Присутствует нарушение размерных соотношений между фигурами животных: изображения льва, утки и козла могут иметь одинаковые размеры. Благодаря орнаментарности и общей условности, эти изображения принципиально отличаются от чёрнофигурной, а после и краснофигурной вазописи, где фигуры людей и животных перестают быть только лишь элементами орнамента. Они принимают вид многофигурной пластики, организованной при помощи одного или нескольких композиционных центров.

Чёрнофигурная вазопись (конец VII – начало V веков до н.э.)¹ по сравнению с поздней краснофигурной более архаична, но изображения людей и животных уже не являются частью орнамента – они организуются в

¹ Искусство. Иллюстрированная энциклопедия. М., 2002. С. 65.

жанровые сцены. Чёрные силуэты фигур на светлом тёплом фоне всегда развёрнуты в профиль, характерно трансформированы (глаз расположен фронтально при общей профильной ориентации головы); по-прежнему активно применяется орнамент. Краснофигурная вазапись¹ (возникновение V века до н.э.) более реалистична, нежели чёрнофигурная. Светлые силуэты людей и животных окружены тёмным фоном, благодаря чему воспринимаются менее условно, поскольку их локальный цвет приближен к реальному. Человек изображается уже с учётом анатомического строения, подкреплённого знанием: соблюдаются реальные пропорции, выделяются основные мышцы и выходы скелета, присутствуют попытки передать объём при помощи тона и линии; движения фигур уже не схематичны и обретают индивидуальность. Хотя головы по-прежнему ориентированы только в профиль, часто встречается уже профильное, а не фронтальное изображение глаза. Многофигурные композиции усложняются.

Итак, динамика меры условности от орнамента к многофигурной композиции, демонстрирующая уменьшение меры условности на единой культурной территории с учётом временных изменений, наглядно прослеживается на примере древнегреческой вазописи. Отметим любопытную деталь: крито-микенское искусство красочное, непосредственное, цвет в нём используется куда активнее, нежели в позднем классическом периоде, как в скульптуре, так и в росписях², но при этом очевидна его большая условность, выраженная через нарушение пропорций и общее упрощение формы: «Натура служит только толчком для совершенно произвольной игры декоративной фантазии»³. Мраморная статуя «Лаокоон и его сыновья» (50 г. до н.э., Музей Пия-Климента, Ватикан)⁴ также куда менее условна, чем, например, раскрашенная фигурка Богини со змеями⁵ времён минойской цивилизации. Точная мимика, движения пытающихся

¹ Искусство. Иллюстрированная энциклопедия. М., 2002. С. 65.

² Там же. С. 62–63.

³ Виппер Б. Р. Искусство Древней Греции. М., 1972. С. 52.

⁴ Холлингсворт, М. Искусство в истории человека. М., 1993. С. 71.

⁵ Там же. С. 43.

освободиться от змеиных пут героев переданы с большим реализмом. Присутствие цвета только разрушило бы пластическую убедительность античного сюжета. Следовательно, не только количество привлечённых изобразительных средств диктует меру условности, но и то, как именно применено то или иное средство. Линейный набросок в исполнении В. А. Серова (портрет балерины Т. П. Карсавиной, 1909, Государственная Третьяковская галерея, Москва) намного реалистичнее иных тональных и полихромных изображений – при помощи одной только линии, её интенсивности и ширины художник смог передать пространство, объём, движение, характер и точные пропорции. Итак, важна не только номенклатура выразительных и изобразительных средств, но и количество характеристик объекта, которые этими средствами переданы.

Западноевропейское средневековое искусство в целом отражало направленность религиозного мышления, а его главным заказчиком, соответственно, являлась католическая церковь. Достижения реализма Античной Греции и Рима оказались утрачены в период раннего Средневековья, чьё искусство строится на каноническом повторе, где главенствует система символов. Внимание к личности человека и его телесной красоте (свойственные античному идеалу) у средневековых авторов отсутствует. Человек больше не мера всех вещей, а лишь незначительная часть целого, управляемая высшим силам. В портретной живописи наблюдается явный упадок (отсутствие портретного сходства, схематизм), продиктованный главенством изобразительных канонов. Но при этом «средневековые культурные тексты обладают высокой степенью семиотической насыщенности»¹. Утрата интереса к личности, индивидуальности, «штучности» привела в изображении к созданию клише, знаковости, кодировки, и, как следствие, – к превосходству уровня социокультурных условий (канонов) над авторским, индивидуальным уровнем. При этом из вышесказанного отнюдь не следует, что лучшие

¹ Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб., 2000. С. 50.

образцы средневекового художественного творчества не обладают высокой эстетической ценностью.

Своеобразным «мостиком» между искусством готики и Ренессансом является Проторенессанс, в частности, творчество итальянского художника Джотто ди Бондоне (ок. 1267–1337)¹. Джотто стремился к преодолению иконописной условности, что нашло отражение в попытке создать трёхмерные пространственные иллюзии, в наделении действующих лиц индивидуальностью, в использовании оттенков при передаче локальных цветов и применении разнообразного контура на границах фигур и предметов. Между тем движения фигур и их позы всё еще условны, схематичны. При этом Джотто намеренно использовал неодинаковую меру условности для изображения людей и элементов пейзажа. Правдоподобные детали сочетались в его фресках с архаичным искажением пропорций, но «...эти пронзительные частности лишь сильнее дают почувствовать, насколько искусство Джотто в целом выше жизни»².

Для Проторенессанса и раннего Возрождения в целом характерно внимание к личности, индивидуальности, когда толпа распадается на отдельных узнаваемых персонажей, что явилось предпосылкой для становления портретного жанра.

Профильный флорентийский портрет (основатель Мазаччо) продолжает традиции фрески, донаторского портрета, где фигуры изображались преимущественно в профиль. Профильное изображение располагает к большей декоративности в отличие от изображения анфас и в три четверти, поскольку в нём отсутствуют перспективные сокращения, неизбежные при построении парных элементов формы. К тому же профильный портрет несколько дистанцирует портретируемого от зрителя (нет взгляда – нет прямого контакта), и эта дистанция также конституирует большую меру условности³.

¹ Степанов А. В. Искусство эпохи Возрождения. Италия. XIV–XV вв. СПб., 2003. 504 с.

² Там же. С. 101.

³ Степанов А. В. Искусство эпохи Возрождения. Италия. XIV–XV вв. СПб., 2003. 504 с.

Ранняя нидерландская живопись ознаменовала собой начальный этап Северного Возрождения. Главным объектом отображения в художественной культуре становится человек как личность. К жанру портрета обращаются такие мастера, как Робер Кампен, Рогир ван дер Вейден, Ян ван Эйк. Отметим любопытную деталь: в отличие от жанровых и исторических картин, портретная часть творчества художников раннего Северного Возрождения куда менее условна, что объяснимо подлинным вниманием к человеку. Портретные изображения данного периода отличаются ориентации головы в три четверти, что является более сложной задачей в сравнении с её профильным расположением. Несмотря на универсальность поз, современного зрителя поражает убедительная передача характера, глубина проникновения в образ портретируемого. В качестве примеров следует привести такие произведения, как «Портрет человека в красном тюрбане» (1433, Национальная галерея, Лондон) Яна ван Эйка, «Портрет Франческо д'Эсте» (1460, Музей Метрополитен, Нью-Йорк) Рогира ван дер Вейдена, «Женский портрет» (1435, Национальная галерея, Лондон) Робера Кампена. При этом произведения художников всегда узнаваемы, отмечены неповторимой манерой письма, своеобразным подходом к трактовке формы.

Можно утверждать: в сравнении с искусством Средневековья, где авторская специфика угнетена и в значительной мере снята канонизированной изобразительной системой, искусство Ренессанса опирается именно на авторское начало. Образ выступает как неповторимое индивидуальное отражение художником окружающего мира, как основа и предпосылка коммуникации в художественной культуре.

В этой связи для нас представляется небезынтересным сравнение произведения Рогира ван дер Вейдена «Святой Лука, рисующий Мадонну» (1435-1440 гг., Музей изящных искусств, Бостон)¹ и несколько более ранней по времени создания «Мадонны канцлера Ролена» (1435 г. Лувр, Париж) Яна Ван Эйка. В основе произведений лежит общий религиозный сюжет и схожая

¹ Великие художники. Их жизнь, вдохновение, творчество. Киев, 2003. С. 8.

схема композиции, правда поданная Рогиром Ван дер Вейденом зеркально относительно работы Яна ван Эйка (для этого периода характерна повторяемость композиционных схем). Картина Яна ван Эйка описывает благословение канцлера Ролена младенцем Христом, а Рогира ван дер Вейдена – создание иконы Богоматери с младенцем святым Лукой. Любопытно, что несмотря на то, что произведение Рогира ван дер Вейдена написано позже, мера его условности выше, чем у предшественника: нарушены пропорции фигур и линейная перспектива – пейзаж и интерьер поданы с разных точек зрения. Несмотря на это, работа ван дер Вейдена эмоционально окрашена, камерна, её пространство закрыто, она напоминает бытовую сцену. При этом настроение и вовлечённость в мир персонажей в немалой степени детерминированы перспективными искажениями. В картине же ван Эйка верно выстроенная перспектива и точный масштаб выводят зрителя за пределы мира персонажей, вызывают ощущения бескрайности и космичности события. Фигуры не зажаты интерьером, они находятся на большем расстоянии друг от друга, нежели на полотне ван дер Вейдена. Как видим, мера авторской условности уже вполне присутствует как на уровне восприятия, так и на уровне выбора возможных средств трансформации формы и пространства.

Рассмотрим ещё один любопытный с точки зрения изменения и развития меры условности на авторском уровне пример. Портреты Робера Кампена отличает высокий уровень реалистичности, внимание к деталям. Но его многофигурные композиции выглядят более условными: встречаются нарушения пропорций человеческого тела (маленькие руки), схематичные движения, искажения пространства (когда предметы показаны с разных точек зрения). Тщательно проработанные интерьеры и пейзажи, детали одежды, которые должны служить фоном для изображения людей, создают эффект призрачности, нетелесности главных героев. Этот эффект можно наблюдать в картинах автора «Благовещение» (около 1427-1432, Метрополитен музей, Нью-Йорк), «Рождество» (около 1430, Музей изящных

искусств, Дижон), диптихе «Троица. Мадонна с младенцем» (1430-е гг., Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург), где высокая мера условности достигается художником благодаря архаичному приёму – через смещение акцентов внимания с главного на второстепенное.

Мы так подробно остановились на авторах раннего Возрождения, потому что на примере их работ становится очевидным, как художники опережают время (авторская специфика), как на рубеже эпох стремительно развиваются новые художественные формы и, следовательно, меняется мера условности на социокультурном и авторском уровнях художественного текста.

Подойдя к ренессансной эпохе, в контексте авторской меры условности рассмотрим три знаковые для изобразительного искусства Высокого Возрождения фигуры: Леонардо да Винчи, Рафаэля Санти и Тициана Вечеллио. Ограничимся только портретной частью их творчества, исходя из того, что человек – есть мера всех вещей, что было особенно актуально для мировоззрения Ренессанса.

Такие портреты Леонардо да Винчи (1452-1519), как «Прекрасная Ферроньера» (1490, Лувр, Париж), «Дама с горностаем» (1485-1490, Национальный музей в Кракове), «Портрет Беатриче д'Эсте» (1490, Пинакотека Амброзиана, Милан) отмечены наибольшим реализмом и написаны примерно в одно время. В «Портрете Беатриче д'Эсте» изображение женщины подано в профиль на тёмном условном фоне. Сливаясь с окружением, её одежда подчёркивает силуэт лица и тщательно выписанный узор головного убора. Художник словно любуется индивидуальностью модели: портрет исполнен реализма, при этом внешний характер отражает внутренний. Отметим, что «Портрет музыканта» (1490, Пинакотека Амброзиана, Милан), куда более обобщённый и несколько утрированный, относится к тому же периоду времени.

Не меньший интерес в контексте Ренессансного подхода представляет портретное творчество Рафаэля Санти (1483–1520). Портреты художника

отмечены повторяемостью поз и схем композиции, что лишь подчёркивает уникальность авторского метода. Рассмотрим «Мужской портрет» (около 1502 г. Музей Лихтенштейн, Вена). Произведение отличает высокая мера обобщения и художественного отбора, острое формальное решение. Головной убор, мужская фигура, фрагмент интерьера собраны в мощный тёмный силуэт, на фоне которого выделяются светлое пятно лица и динамичный ритм активных красных пятен – деталей одежды. Пространство в том числе строится сочетанием интерьера на первом плане и условного ландшафта на дальнем. Отметим: схематичность пейзажа – это, скорее знак, призванный подчеркнуть значение личности портретируемого, максимально приблизить её.

Произведениям Тициана Вечеллио (1488/1490–1576) свойственно внимание к деталям, точный тональный разбор и, как следствие, – материальность формы. Для автора характерно «...умение ценить выразительность конкретного, неповторимого, приметы окружающей художника реальной жизненной среды»¹. Великолепный «Портрет старика. Портрет кардинала Пьетро Бембо» (1545–1546, Музей изобразительных искусств, Будапешт)² характеризует высокая степень обобщения, смелая трактовка формы, неожиданная композиция. Портрет поражает глубиной раскрытия характера кардинала, психологизмом – всё вместе создаёт осязаемый законченный образ, подтверждая тот факт, что реалистичность изображения отнюдь не связана напрямую с мерой его условности. В отличие от раннего более позднее творчество Тициана отмечено большей мерой условности. Интересен поздний автопортрет художника, написанный в широкой экспрессивной манере. Показательно, что «современники Тициана нередко видели в его поздней манере простую незаконченность и небрежность»³.

¹ Тициан. Альбом / авт.-сост. И. А. Смирнова. М., 1987. С. 11.

² Тициан. Портрет кардинала Пьетро Бембо // Виртуальная галерея мировой живописи [Сайт]. – URL: <http://ru.artsviewer.com/titian-173.html> (дата обращения: 24.04.2019).

³ Тициан. Альбом. Автор-составитель И. А. Смирнова. М., 1987. С. 32.

Итак, вполне очевидно, что мера условности подвижна не только на социокультурном, но и на авторском уровне – в разные периоды творчества художника она неодинакова. При этом мера условности искусства Высокого Возрождения в целом как бы выравнивается, благодаря единой идеологии и общим для Европы и Италии в частности ценностям – ориентации на идеалы Античности, гуманизма, понимания человека как меры всех вещей. Мы склонны согласиться тем, что «... художник эпохи Возрождения ощущает себя Творцом. В предыдущих культурах (античной и средневековой) Творец – только Бог, всё, что можно помыслить, уже создано Богом, художник, выделявая свои <произведения>, только подражает Творцу, он всего лишь выявляет в материале творения Бога. Иначе мыслит художник Возрождения»¹. Представляется, что эта парадигма (ориентация на гуманизм и гуманистические ценности) не теряет своего актуального звучания и в наш современный техногенный век.

Обратимся к Северному Возрождению и его ключевым фигурам – Иерониму Босху (1450-1516) и Питеру Брейгелю Старшему (1525-1569).

Картины Иеронима Босха изобилуют различными символами, образы и сюжеты которых фантастичны, форма трансформирована, искажена, пространство неопределённо, а в некоторых работах отсутствует перспектива. Человек не служит идеалом – он слаб и порочен². Мера условности, таким образом, высока и на уровне формы, и на уровне сюжетного смысла, она продиктована не только социокультурными обстоятельствами, но и особенным восприятием художника. Очевидно, что в отличие от Итальянского Возрождения интерес к отдельной личности у художников Северного Возрождения заметно ослабевает, уступая место философскому осмыслению общечеловеческих проблем.

¹ Розин В. М. Мышление и творчество. М., 2006. С. 199.

² Морозова О. В. Иероним Босх. «Почетный профессор кошмаров». М., 2018. 360 с.

Питеру Брейгелю Старшему присуща особая социальная острота, доходящая до гротеска¹. Внимание к отдельной личности уступает у него место жанровому нарративу, а портреты скорее воспринимаются частью социокультурного контекста благодаря выраженной мимике и карикатурности («Портрет старухи», «Святоша»). Тем не менее, если сравнивать творческое наследие Питера Брейгеля и Иеронима Босха, становится очевидным, что мера условности в произведениях Брейгеля значительно ниже. Художник почти не использует явного вымысла, пространство строится по законам прямой перспективы, изображения людей зачастую анатомически убедительны. При этом произведения Брейгеля обладают особой магией, предпосылкой которой служит выбор необычной точки зрения на изображаемое, сочетание масштабов и величин, соединение нескольких хронотопов в одном произведении («Охотники на снегу» (1565, Музей истории искусств, Вена), «Нидерландские пословицы» (1559, Государственные музеи Берлина, Берлин)).

Заметим: если Проторенессанс длился почти полтора столетия, раннее Возрождение – около столетия, Высокое Возрождение – всего 30-40 лет, то законсервированная история наскальной живописи в рамках одной пещеры насчитывает тысячелетия. Следовательно, фактор времени для искусства цивилизационного периода играет определяющую роль.

Для того, чтобы проследить роль фактора времени для динамики меры условности, обратимся к более поздним примерам из истории мировой изобразительной художественной культуры.

Стили «барокко», «классицизм» и «романтизм» в изобразительном искусстве Западной Европы характеризует устойчивая мера условности на единой культурной территории – художники в целом стремятся к достоверному отображению действительности. Поэтому следует обратиться к авторам, творчество которых стоит несколько «особняком», чтобы проследить на их примере, каким именно образом изменения меры

¹ Пономарёва Т. Д. Питер Брейгель Старший. М., 2012. 240 с.

условности на авторском уровне через влияния и преемственность задают условность социокультурного уровня, когда «идиолект рождает множество имитаций, определённую манеру, стилистический приём и в конце концов новую норму, как свидетельствует вся история искусства и культуры»¹.

Одним из знаковых событий в испанском изобразительном искусстве XVI-XVII столетия является творчество Доменико Эль Греко (1541-1614) – родоначальника маньеризма. Оригинальный подход к трактовке формы, её смелая трансформация в сочетании с широкой современной манерой письма делает живопись Эль Греко узнаваемой и актуальной. Становление пейзажа как самостоятельного жанра также является заслугой мастера: его произведение «Толедо в грозу» (1596-1600, Музей Метрополитен, Нью-Йорк) служит образцом не просто отображения природной среды, но экзистенциальным осмыслением явлений стихии, поданным через мощный художественный образ. Благодаря выраженной самобытности Эль Греко не имел прямых последователей, и его творческое наследие было оценено только столетия спустя.

Франсиско Гойя (1746-1828), испанский живописец и график, чьё позднее творчество, характер которого в немалой степени был обусловлен болезнью художника (уровень восприятия авторской специфики), полно аллегорий и жестокого гротеска. «Чёрные картины». зачастую на мифологические и религиозные и в то же время подчёркнуто бытовые сюжеты («Старик и старуха едят суп»), не имели аналогов в предшествовавшем искусстве по широте письма, смелости обобщения, неожиданной трактовке формы, силе эмоционального и психологического воздействия. В сериях офортов «Капричос» и «Диспаратес» Ф. Гойя использует искажения и трансформацию формы (доводя её до полной карикатурности), мрачную фантастичность сюжетов, которая обладает глубоким эмоциональным воздействием («Глупость страха», «Причудливый

¹ Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. СПб., 2006. С. 105.

зверь» из серии офортов «Диспаратес»). Всё вышеперечисленное позволяет говорить о Ф. Гойе как предтече сюрреализма.

Новаторское творчество У. Тёрнера (1775-1851) отмечено смелым подходом к трактовке предметного и цветового окружения. На его холстах цвет зачастую подменял форму, лишая изображение предметности, но оставляя глубокое непосредственное впечатление о предмете. Такое «распредмечивание» по сути явилось предтечей импрессионизма. Например, картина «Дождь, пар и скорость» (1844, Национальная галерея, Лондон) транслирует мощный образ благодаря фактурному письму, насыщенному цвету и высокой мере художественного обобщения. Те произведения У. Тёрнера, которые отличает беспредметность и как следствие высокая мера условности, с современной точки зрения можно назвать абстрактными. Итак, в творчестве У. Тёрнера в конце XVIII и начале XIX вв. явно выражены черты импрессионистического и абстрактного подходов к отображению действительности средствами живописи.

Русский живописец Н. Н. Ге (1831-1894) на фоне своих современников (И. Н. Крамского, Г. Г. Мясоедова, В. Г. Перова, И. Е. Репина) выделялся неожиданными композиционными решениями, широкой манерой письма, философским подходом к осмыслению выбранных сюжетов. В «Голгофе» (1893, Государственная Третьяковская галерея, Москва)¹, к примеру, фигура, указывающая рукой на центральную группу, выведена под обрез формата таким образом, что от неё остаётся только указующий жест – то есть, сведена до знака. Подобное композиционное решение в то время выглядело необычайно смелым. Отметим, что достоверность и эмоциональное воздействие полотен художника построено не на материальности формы или скрупулёзном пересчёте деталей. Реализм Н. Н. Ге экзистенциален, он основан на единственно возможном (для автора) прочтении, подкреплён точностью творческого метода.

¹ Арбитман Э. Жизнь и творчество Н. Н. Ге. Волгоград, 2008. 332 с.

Итак, отнюдь нередко авторская специфика в соответствии с основной установкой творчества (созданием нового) определяет меру условности в широком социокультурном контексте, продуцируя новые художественные стили, направления и эстетические концепции.

Модернизм конца XIX и начала XX вв. характеризует намеренное стремление к условным формам благодаря появлению искусства фотографии и кинематографа, чьи возможности имитирования реальности оказались несоизмеримо выше возможностей живописи, графики и скульптуры. В эстетике модернизма роль авторского начала заметно усилилась, и, как следствие, возникло значительное число самых разных стилей, школ и направлений, каждое из которых по-своему переосмысляло классические традиции через выбор меры условности. Поиски в области условности коснулись всего: у фовистов активно использовались цветовые контрасты и открытый локальный цвет; у импрессионистов – отказ от предметности формы; у футуристов и кубистов – искажение формы и пространства¹.

На смену модернизму пришёл постмодернизм, к которому, с одной стороны, можно отнести всё, что «после модернизма», всё, что связано с переосмыслением его ценностей. С другой стороны, постмодернизм – характерный стиль, зачастую открыто противопоставляющий эстетическому поиску и результату повторение, цитирование, эклектизм. Основная задача такого «искусства» – вызвать у зрителя не эстетическое переживание, а скорее заинтриговать и шокировать его. По этой причине нам представляется не совсем правомерным относить данное явление целиком к области художественной культуры. Поэтому мы будем говорить о постмодернизме в его более широком значении – как вообще о состоянии современного неакадемического изобразительного искусства.

Поскольку творческий подход в контексте постмодернизма далеко не всегда можно определить через принадлежность к тому или иному

¹ Бохм-Дюшен М. Современное искусство. М., 2001. 64 с.

направлению или стилю, ценность приобретает особая авторская манера – идиолект. С одной стороны, это реакция на неограниченное число современных «измов», где кроме концептуальной подоплёки зачастую отсутствует сама художественная форма; с другой – ответ на глобализм, желание противопоставить ему индивидуализм, камерность, «штучность». Современный художник стремится к созданию собственного «мира» путём разработки особой меры условности, касающейся всех её факторов, поэтому для contemporary art авторский уровень условности имеет превалирующее значение по отношению к уровню социокультурных условий.

Следует отметить, что отношение к условности менялось на разных этапах развития искусства и изобразительного искусства в частности. Если в эпоху Возрождения уменьшение меры условности и подражание реальности были приоритетными, то в более позднее время поиски в области меры художественной условности в большей степени выражали поэтическую (poiesis) компоненту искусства. Мы видим, что «...подражание как таковое не является ни необходимым, ни достаточным условием искусства»¹. Таким образом, подражательный принцип искусства (mimesis) был оспорен в течение XX в.

Итак, подведем некоторые итоги. Под влиянием новых представлений о мире меняется его восприятие как автором, так и реципиентом, что неизбежно находит отражение в искусстве и, в частности, в мере художественной условности. Динамика меры условности в разных культурных хронотопах происходит на уровнях социокультурных и авторских условий. Авторский уровень конституируется социокультурными условиями, но отступает от них, интерпретирует, и допустимой степенью этих интерпретации характеризуется та или иная культура.

¹ Pooke G., Newall D. Art History: The Basics, Routledge, 2008. С. 11.

1.4 Связь меры условности и содержания в изобразительном искусстве

Подражательная составляющая изобразительного искусства в немалой степени связана с его содержательной стороной. Поскольку содержание визуального художественного текста существует так же, как и вербального, на уровне смысла, то все его изобразительные и выразительные средства можно считать формой. Форма есть способ существования и выражения содержания; применительно к изобразительному искусству – организация, структура художественного текста, которая выстраивается при помощи специфических изобразительных и выразительных средств, то есть изобразительного языка. Нас интересует то, как именно мера условности изображения связана с его смыслом, а также поиск детерминаций между условными формами и условными смыслами (вымыслами). Остановимся на некоторых примерах.

Обратимся к скульптуре «Русалочка» датского скульптора Э. Эриксона (1913, Копенгаген)¹ и «Розовой обнажённой» А. Матисса (1935, Художественный музей Уолтерс, Балтимор). В первом случае изображение весьма реалистично за исключением одного: русалочка – вымышленное существо – здесь мы сталкиваемся с условностью на смысловом уровне. При этом на картине А. Матисса, чей изобразительный язык несоизмеримо условнее, фигура, как ни странно, воспринимается нами как реальная женщина. Условность, следовательно, может относиться к смыслу произведения или существовать только на уровне его формы, не затрагивая содержания. При этом сами по себе художественные средства не содержат условности – форма и цвет, скорее, являются безусловными предпосылками существования художественного текста. Зададимся следующим вопросом: может ли красное пятно транслировать условность вне контекста изображаемого? Изображение женщины может быть воспринято как условное только при понимании нами его смысла, когда мы «расшифруем»

¹ Обухова О. И. Копенгаген. Жемчужина Скандинавии. М., 2012. С. 152

цветовое и тональное поле пятна как изображение женщины. Речь идёт о контекстуальной условности, которая требует отдельной существенной разработки, выходящей за рамки нашего исследования.

В плане определения границ сюжетного вымысла показательная картина М. Шагала «День рождения» (1915, Музей современного искусства, Нью-Йорк). При этом тема и сюжет произведения от вымысла удалены. Визуальный нарратив разворачивается в привычном антураже, когда художник намеренно подчёркивает типичность мещанского быта. Но тем «волшебнее» выглядит происходящее. Пропорции женской и мужской фигур нарушены, движение же мужской фигуры и вовсе не выглядит реальным. При этом автор игнорирует физические законы: в художественной реальности произведений Шагала возможен полёт. Нарушение законов физики – это очевидный и при этом несущий символическое значение вымысел. А движения человека, которые вступают в противоречие с его анатомией – вымысел ли это? Любопытным представляется вопрос: возможно ли рассматривать трансформацию как неявный вымысел? Как формулирует Е. Н. Ковтун: «Всегда ли искажение привычного облика реальности в художественном произведении ведёт к появлению в нём элемента необычайного?»¹ Иными словами, художественное отображение реальности в изобразительном искусстве, являясь иконическим знаком, равно самому себе. Следовательно, парящий человек на картине – только лишь совокупность пятна и линии. Но, как было сказано выше, само по себе пятно и линия не содержат условности – красный цвет, который применил К. С. Петров-Водкин для изображения красного коня, сам по себе не условен. Но красный конь не существует в природе, поэтому его изображение сообщает картине условность на уровне смысла.

Владение реципиентом мерой условности, возникающей в результате трансформации параметров объективной реальности, позволяет воспринимать изменения привычного облика окружающего мира не как его

¹ Ковтун Е. Н. Художественный вымысел в литературе XX в. М., 2008. С. 38.

нарушение, а как художественный приём. О появлении необычного можно говорить, если искажение не является стилистическим приёмом. Фигуры на полотнах А. Модильяни не воспринимаются нами как вымышленные, несмотря на их явную деформацию. Но если включить такую фигуру в контекст иного произведения, она нарушит его формальные и содержательные законы. Владение мерой условности, следовательно, является залогом адекватного восприятия художественного теста.

И все же чётко определить границу между условностью формы и условностью как составляющей вымысла невозможно, да и попросту не нужно, поскольку такая точность противоречит поэтической (*poiesis*) компоненте искусства. В случае «Русалочки» автор стремится убедить нас в её реальности, сделав образ максимально антропоморфным. Женщина в произведении А. Матисса не нуждается в этом доказательстве.

Таким образом, вопрос о связи между смыслом произведения и мерой условности его формы можно свести к вопросу о связи формы и содержания: идея, замысел первичны, в том числе и в абстракции. Представим абстрактное произведение, построенное на столкновении красного и зелёного. Ключевое слово здесь «столкновение», конфликт, выраженный цветовым контрастом. В основе абстракции также лежит пусть и формальная, но идея.

Зададимся вопросом: как детерминирована условность смысла и условность формы в изобразительном искусстве с учётом его видового разнообразия? Отметим, что в живописи соединение условности на уровне сюжета (вымысел) с условностью трактовки формы и пространства встречаются крайне редко. Например, картины В. М. Васнецова на сказочные сюжеты формально реалистичны. Также реалистично плотно Б. М. Кустодиева «Купчиха и домовый» (1922, частное собрание)¹. Напротив, произведения, чья мера условности выше, где пространство и форма трансформированы явно, как правило, не содержат вымысла. Е. Н. Ковтун

¹ Борис Кустодиев. М., 1982. С. 203

справедливо считает: «В изначально причудливо изломанном мире таких произведений фантастика выглядит тавтологией, неоправданным усложнением формы»¹.

В произведениях скульптуры соединение условности формы и условности сюжетного вымысла встречается довольно часто. С другой стороны, в мировой художественной культуре сюжетный реализм в разных видах художественного творчества сосуществовал в определённом хронотопе наравне с сюжетами мифологическими, культовыми. При этом изобразительный язык и мера условности этих сюжетов совпадали. Обратимся к примерам. Изобразительная традиция Античной Греции предполагала одинаковое отображение как простых людей, так мифических существ и героев. Более условная традиция Древнего Египта также в равной мере касалась как светских изображений, так и культовых. Традиционная японская миниатюрная скульптура нэцкэ, образцы звериного стиля, русская глиняная игрушка изначально подчинялись заданной стилистике, поэтому использовали единую меру условности для изображения реальности и фантазии. Дифференциацию следует искать на авторском уровне приближённых к нам во времени художественных текстов.

Обратимся к графике, поскольку она, в отличие от живописи или скульптуры, изначально более условна, благодаря лимитированному набору художественных средств. В графических произведениях цвет и тон не всегда находят применение, поскольку автор зачастую ограничивается одним средством выражения – линией. П. А. Флоренский полагал: «Живопись сродни веществу, графика же – движению»². Но такой подход скорее определяет живопись и графику не как отдельные виды изобразительного искусства, а как средства достижения выразительности художественного текста.

¹ Ковтун Е. Н. Художественный вымысел в литературе XX в. М., 2008. С. 40–41.

² Там же. С. 105.

Отметим, что графика чаще обращается к сюжетному вымыслу, нежели иные виды изобразительного искусства. Это можно объяснить, с одной стороны, её вспомогательной, иллюстративной функцией, примером которой может служить книжная иллюстрация, с другой – тем, что графика более условна, поскольку оперирует меньшей номенклатурой выразительных средств.

Попробуем разобраться: обладает ли вторичной условностью иллюстрация к волшебной сказке, только лишь на основании построенного на вымысле нарратива? Скорее нет, поскольку вымысел в данном случае не есть творческая идея художника, который пользуется уже готовым сюжетом. Задача художника в данном случае состоит в переводе литературного текста на язык изображения. Отметим, что мир сказки условен, но он безусловен для иллюстратора. Здесь действуют игровые правила. При этом важно следующее: всякое изображение иллюстративно, поскольку транслирует замысел, созданный вначале умозрительно или выраженный вербально, либо подсказанный природой. Более того – всякое изображение безусловно в рамках своей художественной реальности и условно по отношению к реальности объективной. Разница же между книжной иллюстрацией и самостоятельным художественным произведением изобразительного искусства продиктована тем, что книжная иллюстрация несколько пассивна в содержательном плане. Отметим также, что визуальная иллюстрация к вербальному художественному тексту является показательным примером экфрасиса¹.

Итак, в ряде случаев удалённые от буквализации гротеск, аллегория, карикатура, фантазия, гипербола предполагают демонстративную условность образов. Эти образы, в свою очередь, тяготеют к визуальному отображению в открытых условных формах. Отметим: условность на уровне содержания диктует меру условности на уровне формы как в случае совпадения меры

¹ Экфрасис в контексте условности и образной коммуникации будет более подробно рассмотрен в третьей главе настоящего исследования

условности смысла и условности формы, так и в случае, когда большая мера условности содержания уравнивается меньшей мерой условностью на формальном уровне. Волевой же выбор этой меры художником принадлежит авторскому уровню условности. Использование устойчивого символа является результатом действия социокультурной условности, но контекст, ситуация, в которой появился символ, могут относиться к условности авторской. Полёт сам по себе устойчиво символизирует свободу – это социокультурная условность, однако контекст и персонажи Шагала являются продуктом авторской условности. Следовательно, социокультурная и авторская условность сопряжены друг с другом. Они взаимодействуют как на содержательном, так и на формальном уровне художественного текста. При этом дифференциация условности формы и содержания необходима для понимания механизма условности в целом.

Итак, подведем некоторые итоги.

1. *Условность* – это результат, который достигается применением способов трансформации объективной реальности в художественную. Благодаря условности становится возможным перекодирование объективной реальности в тексты культуры. Условность присуща любой человеческой деятельности, кроме биологически не запрограммированной. Выступая основным результатом трансформации объективной реальности в художественную, условность интерпретируется нами как универсальный, «генетический» признак искусства и способ организации его текстов.

2. В основу авторского понимания условности положена трактовка её онтологии на трёх уровнях: предпосылочного, социокультурного и авторского. Данные уровни универсальны для художественной культуры в целом. *Предпосылочный* (базовый) уровень – это уровень, где условность существует независимо от социокультурных условий и выбора автора. Здесь условность детерминирована художественными средствами и материалами, задающими видовую специфику культурного текста. *Социокультурный* уровень содержит обусловленную социальным и культурным контекстами номенклатуру

художественных средств и материалов. *Авторский* уровень предполагает персональный выбор художественных средств из данной номенклатуры в соответствии с конкретной художественной задачей. На этом уровне появляется идиолект – особый авторский язык.

3. Уровни условности конституируются её факторами и способами трансформации атрибутов объективной реальности в художественные. К факторам условности следует отнести особенности восприятия и материальную специфику текстов художественной культуры. Особенности восприятия и материальная специфика целиком принадлежат объективной реальности и предваряют появление художественного текста. Художественная же реальность конституируется результатами процессов трансформации объективной реальности в художественную.

4. В разных культурных хронотопах условность непременно сопряжена с той или иной мерой. Мера условности – это конкретное расстояние, на которое художественная реальность удалена от реальности объективной. Мера условности, характерная для каждого вида искусства, на предпосылочном уровне всегда фиксирована. На социокультурном и авторском уровнях мера условности изменчива, подвижна.

5. Мера условности формы художественного текста и мера условности его смыслового наполнения в изобразительном искусстве взаимосвязаны. В некоторых случаях, однако, между мерой условности формы и условностью на уровне содержания художественного текста прямые детерминации отсутствуют.

ГЛАВА 2

УСЛОВНОСТЬ ВИЗУАЛЬНЫХ ТЕКСТОВ КУЛЬТУРЫ КАК РЕЗУЛЬТАТ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ТРАНСФОРМАЦИИ ОБЪЕКТИВНОЙ РЕАЛЬНОСТИ

2.1 Трансформация формы

В данной главе мы ставим задачу осуществить культурологическую экспликацию концепта «условность» как результата трансформации объективной реальности в художественную. Дистанцию, своеобразную «демаркационную линию», пролегающую между объективной и художественной реальностями, мы и определяем как «условность». Мера условности детерминирована величиной «дистанционного удаления»: чем больше эта дистанция, тем выше условность. Художественная реальность, выступая трансформированным отражением объективной реальности, обладает частью её атрибутов, а явления и свойства объективного мира приобретают в художественной реальности характерное эстетическое измерение.

Подвергаясь трансформации, особенности объективной реальности становятся уже особенностями реальности художественной, средствами её языка. При этом процессы трансформации, её способы и результаты конституируют условность текста визуальной художественной культуры, что мы и собираемся продемонстрировать.

Согласно К. С. Петрову-Водкину, первое впечатление, получаемое глазом от предмета, есть форма¹. При этом форму применительно к визуальным художественным произведениям следует рассматривать в нескольких аспектах. В изобразительном искусстве понятие формы часто сводится к чему-то внешнему по отношению к содержанию. С. И. Ожегов,

¹ Петров-Водкин К. С. Наука видеть // Советское искусствознание. Вып. 27. М., 1991. С. 450–471.

в свою очередь, трактует форму как «совокупность приёмов и изобразительных средств художественного произведения»¹. Под формой может быть также понята общая характеристика объекта отображения. В этом третьем смысловом значении форма и представляет для нас интерес в контексте её трансформации.

В данном параграфе мы рассмотрим трансформацию таких параметров объекта отображения, как форма (очертание объекта) и цвет, и покажем, как именно конституируется условность художественных текстов в процессе этой трансформации.

Начнём с трансформации формы как внешнего очертания объекта в пространстве, в форму – как выразительное средство. Исследуем способы этой трансформации, которые представляются нам универсальными для всех текстов изобразительной художественной культуры.

Проблематикой художественной формы интересовались такие видные теоретики и практики изобразительного искусства, как А. Гильдебрандт, И. Итон, К. С. Малевич, К. С. Петров-Водкин. При этом способы трансформации формы изучены недостаточно – на данный момент отсутствует единая система их типологии. Нашей задачей является изучение типологии способов трансформации формы с последующим разделением их на виды. В том числе мы собираемся продемонстрировать, как именно данные способы конституируют условность в произведениях изобразительного искусства.

Понятие формы относится и к внутренней структуре, и к внешнему очертанию предмета². Пластика является главным эстетическим параметром формы, она выражает общую гармонию всех её элементов, их связность. Отметим: когда речь идёт о скульптуре, такие её параметры как объём и размер объективны, а сама форма – вещественна, она принадлежит одновременно и художественной, и объективной реальностям.

¹ Ожегов С. И. Толковый словарь русского языка : 80 000 слов и фразеологических выражений. М., 2006. С. 855.

² Чинь Франсис Д. К. Архитектура: форма, пространство, композиция. М., 2005. С. 34.

Приёмы трансформации формы обнаруживают себя уже в самых ранних образцах изобразительного искусства. Произведения наскальной живописи (первобытное искусство) строятся на уплощении формы или ограничиваются её линейной подачей. Примитивное (крайне условное) изображение человека присутствует здесь наравне с довольно правдивыми изображениями животных. «Эклектика» в данном случае продиктована внутренней иерархией, которая, в свою очередь, обусловлена функционально. В искусстве Ренессанса и барокко форма в живописи становится неотделимой от создания иллюзии объёма – в данном случае понижение меры условности очевидно. Характерными чертами формообразования в современном искусстве (модерн, постмодерн) являются конструктивизм, геометризация, и как следствие – повышение меры условности визуального художественного текста в целом.

Перейдём непосредственно к типологии средств трансформации формы. По определению О. В. Чернышёва: «В широком смысле трансформация означает процесс изменения, преобразования, превращения чего-либо из одной формы или стадии существования в другую, обладающую качественно новыми характеристиками»¹. Применительно к изобразительному искусству в целом систематизация способов данной трансформации практически отсутствует.

В своём исследовании мы выделяем следующие способы трансформации природной формы (очертания объекта) в изображённую: *упрощение и деформация*. Их итогом является *формализация*. Мы не затрагиваем такие способы формообразования, как комбинаторика и синтез, поскольку они заслуживают отдельного пристального изучения. Рассмотрим далее по отдельности вышеперечисленные способы трансформации формы в контексте художественной условности.

Упрощение – это уменьшение сложности, которое не приводит к качественным изменениям объекта отображения. Упрощение

¹ Чернышёв О. В. Формальная композиция. Творческий практикум. Мн., 1999. С. 249.

детерминировано выявлением конструктивной основы формы любой сложности. Скажем, в основе конструкции телефонной будки находится куб – простое геометрическое тело. Оно же составляет и основу сложной конструкции головы человека. Упрощение опирается на сжатие данных, построенное на отделении главных признаков объекта от его второстепенных признаков. Благодаря принципу художественного отбора изображение дистанцируется от прототипа особым образным способом, очевидно конституируя художественную условность.

Для нас важно: отличие между примитивным и упрощённым – это отличие между ущербностью и точностью. Отметим также, что в художественной культуре «примитивизм» не содержит негативной коннотации. К примеру, звериный стиль в ранней декоративно-прикладной фольклорной традиции характеризует простота, основанная на пристальном внимании к природе, выявлении характерного и его передаче в условных формах. Использование упрощения получило дальнейшее развитие и в современном изобразительном искусстве во всём его видовом разнообразии. Произведения А. Матисса, П. Гогена, П. Пикассо, Н. Пирсмани, Э. Бернара, А. Руссо служат образцами подлинной художественной культуры, важной составляющей которых выступает подражание древней примитивной художественной традиции¹.

К разновидности упрощения также следует отнести *геометризацию* – сведение сложной формы к более простой, геометрической форме. Характерными примерами геометризации являются разнообразные орнаментальные росписи (краснофигурная и чёрнофигурная древнегреческая вазопись), декоративное искусство Древнего Египта, Ассирии. Но широкое применение геометризация получила также и в XX в., благодаря кубизму, супрематизму, абстракционизму.

Репрезентация изображения максимально просто, формально, в качестве трафарета, знака, присуща следующему модусу упрощения –

¹ Поль Гоген. Взгляд из России. М., 1990. С. 18.

схематизму. Схематизм (как ступень к формализующему методу) построен на повторяемости элементов, артикуляции главных черт, типическом обобщении. Произведения искусства Древнего Египта, древнегреческая вазапись могут служить примерами схематичного отображения формы. Черты схематизма присущи, например, народным промыслам, поскольку они служат ключом к повтору всего изображения в целом и составляющих его элементов. В эстетике модерна и в последующим за ним постмодернизме творческий поиск также происходит в опоре на схематичные решения. На сегодняшний день схематизм широко применяется в произведениях графического дизайна.

Уплощение – еще один вид упрощения формы. Он заключён в лишении художественной формы объёма, как иллюзорного, так и объективного (в скульптуре). Уплощённые формы нашли широкое применение в современном графическом дизайне, декоративном искусстве.

Отметим, что геометризация, схематизм и уплощение присутствуют и в реалистичных произведениях живописи и графики, где в полной мере имеет место создание иллюзии объёма. Эти виды упрощения формы используются художниками для передачи пространственных планов, построения иерархии художественного текста (главенство целого и служебная роль детали как на формальном, так и на содержательном плане произведения). Скажем, в многофигурных композициях фигуры второго плана всегда трактуются несколько упрощённо по сравнению с главными действующими лицами. Примерами могут служить такие хорошо известные произведения, где мера условности в целом не высока, как «Запорожцы» (1880-1891, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург) И. Е. Репина, «Утро стрелецкой казни» (1881, Государственная Третьяковская галерея, Москва) В. И. Сурикова, «Плот <Медузы>» (1819, Лувр, Париж) Т. Жерико. Во всех перечисленных случаях фигуры заднего плана поданы довольно упрощённо, не влияя, тем не менее, на общую реалистичную убедительность произведений в целом.

Итак, все способы упрощения кодируют объективную реальность через характерную трансформацию её форм и объёмов и, следовательно, конституируют условность в изобразительном искусстве.

Следующий способ трансформации природной формы в художественную – это её *деформация*. Деформация – разрушение конструкции, алогичность формообразования. Деформация близка смыслам атектоничности, деструктивности, гипертрофии и гротеска. Отметим следующее: так же как и понятие «примитивное», понятие «деформация» утрачивает свою негативную коннотацию в случае сознательного применения и достижения художественной образности.

Творческий потенциал деформации вполне очевиден – во многих изобразительных традициях деформация применима как продуктивный метод, а её посредством транслируется образное восприятие формы. Примерами использования деформации могут служить образцы художественной культуры Древнего Египта, Ассирии, русской иконописи, западноевропейского проторенессанса, раннего Итальянского Возрождения и, разумеется, немалая часть изобразительной художественной культуры XX столетия. Деформация сопряжена с трансформацией формы и объёма предметов отображения, а также окружающего их пространства, поскольку пространство создаётся предметами и для предметов. Например, К. С. Петров-Водкин использовал для трансформации предметов сферическую перспективу, благодаря чему он добивался также и искажения пространства.

Остановимся более подробно на видах деформации формы. *Искажение* формы основано на её удлинении или, напротив, сжатии. Общей вертикальной удлинённостью форм отличается, скажем, творчество Доменико Эль Греко. Удлинённость формы также свойственна произведениям А. Модильяни как в скульптуре, так и в живописи. Таковы «Портрет Люнии Чеховской» (1919, Музей искусств, Сан-Паулу), многочисленные портретные изображения жены

художника Жанны Эбютерн¹. Советский художник А. Н. Самохвалов, напротив, стремится в своём творчестве к «расширению» формы. Устойчивость, массивность и, как следствие – монументальность являются отличительными чертами произведений художника. Обратимся в контексте данного вида деформации формы к картине А. Н. Самохвалова «Спартакровка» (1928, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург)². Автор изобразил момент отдыха молодой физкультурницы. Фигура девушки не лишена изящества, которое строится на гармоничном сочетании больших пластических масс. Тем не менее, её формы несколько расширены, что только сообщает всему портрету стабильность и устойчивость, апеллирующие к силе молодости.

В изобразительном искусстве искажение формы получило широкое применение в жанре карикатуры. Опираясь на деформацию, карикатура выявляет характерное в отображаемом объекте, утрируя и доводя его образ до максимально возможного художественного звучания. Показательными примерами использования карикатуры в подлинной изобразительной культуре служат графические произведения О. Бердслея и А. Тулуз-Лотрека.

Наиболее существенной способ деформации формы – её *разрушение*. Обратимся к кубизму (изобразительной системе первой четверти XX в.). Кубизм, помимо выявления геометрической конструкции, характеризуется стремлением к деконструкции объектов, их анализу. При этом элементы разрушенной формы часто синтезируются в целое, не всегда совпадающее с объектом отображения. В качестве характерных примеров разрушения формы могут послужить картины «Базилика Сакре-Кёр» (1910, Музей современного искусства метрополии Лилля)³ Ж. Брака, «Скрипка и гитара» (1913, Эрмитаж, Санкт-Петербург)⁴

¹ Виленкин В. Я. Амедео Модильяни. М., 1989. 175 с.

² Зингер Л. С. Александр Самохвалов. М., 1982. С. 49.

³ Жорж Брак // Энциклопедия визуального искусства [Сайт]. – URL: <https://www.wikiart.org/ru/zhorzh-brak> (дата обращения: 05.08.2018).

⁴ Великие художники №042. Пикассо. М., 2010. С. 19.

П. Пикассо, «Мужчина в кафе» (1914, Нью-Йорк)¹ Х. Гриса. Творчеству Х. Гриса, например, присуща такая степень абстрагирования от объективной формы, когда её предметное прочтение зрителем становится уже невозможным. Разрабатывая принципы кубизма, К. С. Малевич, В. В. Кандинский, П. Мондриан пошли ещё дальше, к полной абстракции, стремясь подменить содержание формой. В. В. Кандинский, например, считал, что мир возможно воспринимать, не подвергая его предметной интерпретации, т.е. исключив из искусства подражание². В то же время кубизм может и не затрагивать суть отображаемой формы, что очевидно, например, в известном портрете А. А. Ахматовой кисти Н. И. Альтмана (1914, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург), где автор стремится к выявлению конструктивных особенностей фигуры поэтессы и её предметного окружения, не разрушая форму, а только подчеркивая её строение.

Итак, разрушение формы характерно в основном для модернизма XIX-XX вв. Отметим, что, к сожалению, подобная деформация часто транслирует одно лишь стремление к большей мере условности, нежели волевой поиск в области трансформации формы.

Следующим средством трансформации формы и её закономерным итогом является *формализация*. Основная тенденция формализации состоит в отождествлении сущности и формального выражения отображаемого объекта.

Процесс формализации построен на выявлении типичного, когда объектом изображения становится не конкретный, реально существующий предмет, а его универсалия, благодаря чему к понятию «формализация» применим термин «знаковая», когда, например, дерево как объект формализации – это не конкретный вид дерева, а дерево вообще, его концепт. Согласимся с А. Гильдебрандом в том, что «всякое явление природы, как частный случай, должно быть преобразовано, так сказать, в некоторый общий случай, должно стать зрительной картиной, имеющей как выражение представления формы

¹ Грис, Хуан. Мужчина в кафе // История изобразительного искусства [Сайт]. – URL: <http://www.arthistory.ru/gris3.htm> (дата обращения: 02.09.2019).

² Кандинский В. В. О духовном в искусстве. Л., 1998. С. 3–33.

некоторое общее значение»¹. Итак, формализация – это, в том числе, замена реального объекта его информационной моделью.

Отметим следующее: в отношении произведений живописи и скульптуры понятие «формализация» ранее не использовалось. Тем не менее, область применения формализующих принципов не ограничена только лишь произведениями графики и дизайна. Формализующий метод в живописи наиболее полно обнаружил себя ещё в иконописи, начиная ранними примерами христианской иконографии и заканчивая современными образцами. Более того, сведение изображения к знаку прослеживается уже в образцах первобытного (доисторического) искусства. В светской живописи и скульптуре формализация также используется для выявления сути отображаемого объекта. Тополь в пейзаже Р. Фалька «Пирамидальный тополь» (1915, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург) – это не конкретное дерево, а тополь вообще, его концепт. Но и в более реалистичных произведениях с меньшей мерой условности зачастую присутствует универсальный элемент. Например, берёзы на картинах М. В. Нестерова при всём реализме подачи доведены до клише, почти знака: в художественном пространстве М. В. Нестерова они служат устойчивым символом, олицетворением Русской земли.

Обратимся к фигуративной живописи. Так, лица людей на полотнах Эль Греко, М. А. Врубеля или В. И. Сурикова также узнаваемы, точнее, узнаваемы их авторы. Скажем, герои произведений В. И. Сурикова – исторические персоналии, помещённые в соответствующий, достоверно переданный социокультурный контекст, но при этом все они чем-то схожи между собой, поскольку так или иначе отражают общий подход автора к формообразованию. Обобщая, скажем следующее: о формализации в более широком значении как о собирательной характеристике изображаемого объекта и о формализации как о совокупности принципов отображения формы вполне может идти речь применительно к живописи, причём реалистичной живописи в том числе.

¹ Гильдебранд А. Проблемы формы в изобразительном искусстве и собрание статей. М., 2011. С. 16.

Формализации подвергаются и отдельные характеристики объекта – объём и цвет, потому что формализованный элемент изображения содержит все эти параметры. Отметим: объём нельзя отделить от формы, поскольку формализации подвергается та форма, которую принимает объём, даже если речь идёт только о его иллюзии. То же самое справедливо и в отношении цвета. Цвет может характеризовать объективно объёмную форму в скульптуре или же создавать объёмные и пространственные иллюзии в произведениях живописи и графики. Важно следующее: объём и цвет не существуют вне формы. При этом форма в изобразительном искусстве может быть ограничена той или иной номенклатурой изобразительных и выразительных средств.

Среди прочего, формализация – это и формирование элементов стиля (языковых единиц изобразительного языка) согласно единому формализующему принципу. Отметим, что формализованный элемент не является носителем стиля, как одна нота не может содержать мелодию. Становление стиля происходит в опоре на взаимодействие всех его формальных и содержательных элементов. Скажем, к сущностным чертами стиля «барокко» относятся динамика и драматизм, которые достигаются благодаря применению номенклатуры контрастов и асимметричных решений. Барочная смысловая стилистика насыщена аллегориями и метафорами, характерным синтезом реальности и вымысла. Стиль «модерн» легко узнаваем благодаря плавности, текучести линий и одновременно общей декоративности изображения, широкого применения орнамента в сочетании (порой эклектичном) с объёмной трактовкой фигур переднего плана. На содержательном уровне модерн детерминирован рядом тематических тенденций: близость тайны, экзистенциальный поиск, эротика. Итак, стиль следует понимать как необходимое качество культурного текста, обусловленное целостностью художественного метода, затрагивающего как его форму, так и содержание. Формализация же – это формальная азбука стиля, третий синтетический способ трансформации формы.

Отметим, чем больше степень упрощения, искажения и формализации, тем дальше изображаемое от объекта отображения, означающее от означаемого, и,

следовательно, тем выше мера условности художественного текста в целом.

Одним из существенных атрибутов природной формы является цвет. Поэтому в художественной культуре цвет подвергается трансформации вместе с формой. Проследим эти метаморфозы.

Вопросы, затрагивающие проблематику цвета в художественной культуре, всегда оставались в центре пристального внимания исследователей. При этом в контексте трансформации и, следовательно, условности, цвет, всё же, недостаточно изучен. В художественной культуре, пожалуй, именно цвет служит самым мощным изобразительным средством (тавтология в данном случае уместна, она выражает неотделимость изображения от цвета). В связи с изучением художественной условности для нас имеют немаловажное значение механизмы и способы трансформации естественного (объективно существующего) цвета в цвет, принадлежащий реальности художественного произведения, и, в том числе, взаимная детерминация меры условности и передачи цвета в изобразительном искусстве во всём его видовом и жанровом многообразии.

Цвет, с одной стороны, в качестве природного явления, а с другой – изобразительного средства, принадлежащего художественной реальности, является объектом научного интереса, начиная эпохой Возрождения, и остаётся им по сей день. Номенклатура вопросов, посвящённых цвету и колориту, отражена в работах Леонардо да Винчи, Ф. Гегеля, И. В. Гёте, И. Ньютона, Д. Дидро. Современных авторов отличает системный и разносторонний подход к проблеме. Немалый вклад в изучение цвета внесли художники и теоретики искусства: Н. Н. Волков, А. С. Зайцев, И. Иттен.

Прежде чем говорить о цвете как изобразительном средстве, рассмотрим цвет как физическое явление. Цвет – это зрительно воспринимаемое качество среды, свойство материи. Согласно оптике И. Ньютона, сами по себе предметы не обладают цветовой характеристикой, «цвета всех тел порождаются не иначе как из некоего расположения,

способствующего отражению одних лучей и пропусканию других»¹. Цветок, «окрашенный» природой алым цветом, воспринимается таковым только благодаря поверхности, поглощающей исключительно те световые волны, чья длина не соответствует алому цвету. Именно таким способом световые волны, соответствующие алому цвету, становятся доступны восприятию, продуцируя алый цвет.

Попытку охарактеризовать чувственно-эмоциональное воздействие цвета первым предпринял И. В. Гёте в труде «Учение о цвете»². Позиция И. В. Гёте во многом субъективна, но именно её субъективность позволила великому поэту проследить тонкие взаимосвязи между восприятием цвета и психикой человека.

Согласуясь с психологией, цветовосприятие следует разделить на два уровня: рецепцию, основанную на сенсорном первичном восприятии, и дальнейшую перцепцию. Отметим, что цветовосприятие корректируется как физиологическим, так и психологическим состоянием субъекта. И. Иттен обозначил этот процесс как психофизиологическую реальность цвета³. При этом, как с точки зрения психологии, так и с точки зрения художественной практики, абсолютно цветового восприятия не существует – цвет может быть постигнут только во взаимосвязи с другими цветами.

В становлении изобразительной культуры цвета следует особо отметить метод работы импрессионистов. Вклад импрессионистов в исследование вопросов цвета и колорита состоит в последовательном изучении на практике цветовой трансформации в условиях изменчивого естественного освещения, благодаря чему были сформулированы законы пленэрной живописи, которые задали номенклатуру колористических поисков модернизма, и чьё влияние до сих пор испытывает современная изобразительная культура.

Итак, окружающий мир воспринимается нами в цвете, следовательно,

¹ Ньютон И. Лекции по оптике. М., 1946. С. 145.

² Гёте И. В. Учение о цвете ; Теория познания. М., 2012. 195 с.

³ Иттен И. Искусство цвета. М., 2004. С. 19.

цветовая характеристика художественных произведений уменьшает меру их условности. Монохромность изображения, в свою очередь, увеличивает дистанцию между объективной реальностью и художественным текстом. Чёрно-белое кино куда более условно, нежели цветное, а мера условности произведений монохромной графики в целом выше меры условности произведений живописи, где цвет является существенным изобразительным средством.

Рассмотрим, как происходит трансформация натурального цвета в цвет – изобразительное средство и способы этой трансформации. Начнем с *принципа цветовых отношений*.

Естественный цвет подвергается в художественной реальности упрощению. И только живопись стремится к наиболее полному отражению богатства природного цвета. «Форма, расстояние, ограничение, округлость – словом, все пространственные отношения и различия проявления в пространстве – воспроизводятся в живописи лишь посредством цвета»¹, – отмечал Г. В. Ф. Гегель. Цвет в живописи, в отличие от цвета в графике и скульптуре, выступает как её существенный признак. В основе же принципа цветовых отношений лежит метод сравнения, когда какой-либо цвет не может быть воспринят без участия другого цвета.

Отметим: несмотря на то, что в скульптуре, скажем, в культовой буддистской или католической храмовой скульптуре, скульптурных изображениях Древнего Египта использование цвета нашло широкое применение, сложность живописных отношений в объёмных изображениях отсутствует. Цвет в скульптуре исполняет вспомогательную роль, «описывая» детали одежды, разграничивая (по смыслу) части формы. Цветовое решение известняковых статуй царевича Рахотепа и его жены Нофрет из гробницы Рахотепа в Медуме выполнено в сдержанной естественной гамме². Свободные от одежды участки обеих фигур окрашены

¹ Гегель Г. Эстетика: В 4-х т. М., 1971. Т. 3. С. 203.

² Холлингсворт М. Искусство в истории человека. М., 1993. С. 39.

локальным охристым цветом, троны – белым, а волосы – чёрным. Общее цветовое решение, таким образом, основано на использовании локальных цветов. Тем не менее, при непосредственной рецепции зрителем скульптурной группы цвет воспринимается намного богаче, поскольку благодаря объёмности изначального материала скульптуры, её светотень не иллюзорна, как в графике и живописи, а объективна. Зритель, следовательно, воспринимает цвет не только как изобразительное средство, но и как качество реальной для него среды, свойство материи. Тем самым цветовое решение скульптуры подвергается воздействию естественной среды и не может адекватно влиять на её сущностное восприятие.

Итак, *принцип цветовых* отношений является средством цветовой трансформации, поскольку только при сопоставлении локальных цветовых полей выстраивается цветовая иерархия произведений живописи и графики, отличная от природного аналога. Принцип цветовых отношений как средство трансформации цвета, следовательно, конституирует условность визуальных художественных текстов, дистанцируя последние от случайного цветового наполнения природной формы. Обострение же цветовых отношений основывается на цветовом упрощении, когда оттенки цвета и его градации приносятся «в жертву» насыщенности цвета.

На взаимодействии таких упрощённых цветов построено следующее средство цветовой трансформации – *цветовой контраст*. Цветовой контраст – это явное различие между двумя цветами или цветовыми группами. И. Иттен различает семь типов цветовых контрастов¹ (контраст цветовых сопоставлений; контраст светлого и тёмного; контраст холодного и тёплого; контраст дополнительных цветов; симультанный контраст; контраст цветового насыщения; контраст цветового распространения). Отметим, что предложенная И. Иттенем дифференциация всё же представляется нам несколько избыточной, поскольку, например, симультанный контраст, является, скорее, описанием механизма восприятия на физиологическом

¹ Иттен И. Искусство цвета. М., 2008. С. 35.

уровне всякого цветового сопоставления, нежели отдельным принципом взаимодействия цветов. Н. Н. Волков добавляет к перечисленным И. Иттену контрастам краевой контраст, подразумевая, что «контраст яснее по краям пятна»¹. Далее автором справедливо замечено, что в основу противопоставления могут быть положены любые характеристики цвета².

Колористическое решение художественного текста может быть построено на *нюансах*, оттенках цвета. Сдержанная цветовая гамма может воздействовать на реципиента не менее яркой, контрастной гаммы. Качество музыки не зависит от интенсивности звука (громкости), а качество цвета – от его насыщенности. Актуальными примерами сдержанных цветовых отношений в живописи могут служить работы художников Барбизонской школы Ж. Ф. Добиньи, Ж. Б. К. Коро³; произведения представителей Гаагской школы живописи Г. Г. Брейтнера, П. Ж. К. Габриэля или английского художника Д. Констебла.

Замена цвета или же его полная *инверсия* – ещё один способ цветовой трансформации. В произведении П. Гогена «Женщина, держащая плод» (1893) используется выраженная инверсия цвета: синие лодки и жёлтое море создают фантастический эффект, что только усиливает образное воздействие произведения в целом. Цветовая трансформация в данном случае максимальна, что только повышает меру условности всего произведения.

Обратимся к итогу цветовой трансформации – колориту. *Колорит* – это цветовая организация визуального художественного текста. От цветовой гармонии колорит отличается тем, что характеризует всё произведение в целом, а не хроматическое соотношение его отдельных частей. О колорите, следовательно, можно говорить только применительно к живописи и некоторым видам графики, где цвет является существенным изобразительным средством. Иногда под колоритом подразумевается также организующая цветовая доминанта, когда какой-либо цвет служит объединяющим началом для всего

¹ Волков Н. Н. Цвет в живописи. М., 1965. С. 61.

² Там же. С. 63.

³ Яворская Н. В. Пейзаж Барбизонской школы. М., 1962. 345 с.

художественного текста. Характерным примером такого понимания колорита может служить дифференциация творчества Пабло Пикассо на голубой и розовый периоды.

Г. Гегель и Д. Дидро полагали, что колорит воссоздаёт цветовые отношения действительности, он есть результат подражания природе¹. А. С. Зайцев, напротив, утверждает, что колорит не служит репликой цветовых отношений природы². С нашей же точки зрения колорит – это наиболее ценный результат трансформации натурального цвета, её итог, поскольку он репрезентует цветовой образ изображения, опираясь на все способы цветовой трансформации формы.

Важно отметить следующее: характерные тенденции колористических решений всегда зависели от текущего социокультурного хронотопа, отражая как социокультурную динамику, так и непосредственное авторское прочтение объективной реальности. Скажем, в западноевропейской живописи Раннего и Высокого Возрождения наблюдается преобладание тёплой цветовой гаммы, поскольку локальные цвета использовались для передачи неизменных независящих от освещения и удалённости от зрителя качеств предметов. Напомним, что активное использование холодных цветов в живописи обусловлено выходом художников на пленэр. Передача естественного освещения, где каждый объект сопровождается холодной тенью, объясняет существенное преобладание холодного колорита, что можно наблюдать в работах импрессионистов. «Прогулка. Дама с зонтиком» (1875, Национальная галерея искусства, Вашингтон) К. Моне, «Бал в Мулен де ла Галетт» (1876, Музей Орсе, Париж) О. Ренуара, «Мария на пляже Биаррица» (1906, Дом-музей Хоакина Сорольи, Мадрид) Х. Сорольи – показательные примеры доминирования холодного цвета при организации живописных произведений. На рубеже XIX-XX вв. модернисты, стремясь усилить эмоциональное воздействие своих работ, вновь обращаются к локальному цвету,

¹ Зайцев А. С. Наука о цвете и живопись. М., 1986. С. 127.

² Там же. С. 128.

предлагая неожиданные и даже фантастические колористические решения, перекодируя действительность, повышая тем самым меру условности всего художественного текста.

Цветовая трансформация, следовательно, связана с определёнными факторами. Это и социокультурный контекст, и персональные особенности зрительного восприятия художника, неизбежно влияющие на цветовое прочтение реальности и последующую колористическую организацию художественного текста. В нашей терминологии – это, соответственно, авторский и социокультурный уровни условности.

Итак, мы рассмотрели трансформацию таких атрибутов объекта отображения, как форма и цвет. Форма и цвет, которые существуют объективно, подвергаясь трансформации, становятся средствами изображения уже художественной реальности, конституируя условность в изобразительном искусстве. Нами выделены такие средства трансформации формы, как упрощение, деформация и её итог – формализация. Цветовой контраст, инверсия цвета, цветовые отношения и главный результат цветовой трансформации – колорит составляют группу средств трансформации натурального цвета в цвет – изобразительное средство. Благодаря трансформации формы и цвета возникает образ объекта отображения, «одушевляется» пространство художественного текста – оно перестаёт быть мёртвой копией объекта в пространстве объективной реальности.

2.2 Формирование художественного пространства

Пространство как форма бытия предметов и явлений в процессе создания художественного текста также подлежит трансформации, в результате чего формируется пространственный образ, принадлежащий уже художественной

реальности. Художественное пространство – способ бытия художественного текста, синхронный срез сосуществования событий и вещей.

Вопросы передачи пространства в визуальных художественных текстах хорошо изучены, поскольку изобразительное искусство является искусством пространственным. Наиболее показательны в этом плане произведения объёмной скульптуры. Ещё Аристотель обратил внимание на характерную взаимную связь пространства и места в контексте произведений искусства скульптуры. В эпоху Проторенессанса и Высокого Возрождения теоретические вопросы передачи пространства в изобразительном искусстве были изложены и обобщены Л. Б. Альберти, Леонардо да Винчи, Джотто ди Бондоне, А. Дюрером. Осмысление вопросов, связанных с отображением пространства в произведениях изобразительного искусства, такими современными авторами, как Н. Н. Волков, Х. Ортега-и-Гасет, Б. В. Раушенбах, М. Хайдеггер, П. А. Флоренский носит более философский отвлечённый характер.

«В пространственном образе того или иного рода часто весьма зримо отражаются космос, общественная система, исторический момент»¹, – справедливо считает А. О. Якимович. Соответственно, динамика отношения художников к передаче пространства продиктована мировоззренческими изменениями, начиная с иерархической упорядоченности существ, божеств и явлений в искусстве античности, затем – в отразивших идеи антропоцентризма живописи, скульптуре и архитектуре Ренессансной эпохи. И, наконец, это расколотый, руинированный мир в подаче художников XX столетия – таковы, например «Герника» П. Пикассо (1937, Центр искусств королевы Софии, Париж), «Формула революции» (1919) П. Н. Филонова.

Каждый художественный текст (будь то произведение живописи, музыки или танца) детерминирован особым пространством, которое, в случае произведений изобразительного искусства, задаётся далеко не только лишь

¹ Якимович А. О. О построении пространства в современной картине // Пространство картины: сб. ст. М., 1989. С. 6.

размером изображения. Размер (в живописи и графике) характеризует двухмерную картинную плоскость, при этом пространство живописного или графического произведения ограничено не только форматом (соотношением высоты и длины сторон произведения), который является окном в художественную реальность, но и ходами в глубину. В отличие от размера, восприятие которого носит контекстуальный характер, формат воздействует объективно.

Итак, живописные и графические произведения создают иллюзию трёхмерного пространства и объёма на двухмерной поверхности, а картинная плоскость является «окном» в трёхмерную иллюзию художественной реальности. Для передачи пространственных характеристик объектов в изображении на плоскости служит *перспектива*. При этом декоративное или абстрактное произведение не ставит перед собой подобной задачи, ограничиваясь заданностью двухмерной плоскости и, следовательно, в нём не используются системы перспективных построений.

По определению С. А. Соловьёва: «Перспектива – наука об изображении предметов в пространстве на плоскости или какой-либо поверхности в соответствии с теми кажущимися сокращениями их размеров, изменениями очертаний, формы и светотеневых отношений, которые наблюдаются в натуре»¹. Поскольку представление о пространстве мы получаем благодаря внешнему виду наполняющих его объектов, можно говорить о том, что перспектива также является наукой об изображении пространства и, следовательно, его трансформации. Итак, перспектива есть условная система передачи пространственных характеристик реального мира на плоскость изображения. Это не означает, что перспектива является способом трансформации этих характеристик, то есть тона, цвета и формы. Перспектива использует цвет, тон и форму уже как художественные средства изобразительного языка для передачи пространства и объёма и, следовательно, трансформации последних.

¹ Соловьёв С. А. Перспектива. М., 1981. С. 9.

Формы художественного пространства имеют свою типологию: в античности – ортогональные проекции изображаемых объектов; в средневековье – обратная перспектива; эпоху Возрождения характеризует открытие прямой перспективы, которая не теряет свою актуальность по сей день. Тем не менее, для современного изобразительного искусства приемлема самая широкая номенклатура пространственных решений.

Законы перспективного построения пространства открывались учёными и художникам постепенно. Например, у древних египтян и византийцев представление о перспективе отсутствовало совсем или было достаточно приблизительным. Очевидно, что восприятие пространства, основанное на законах прямой перспективы, не было свойственно человеку изначально. Научная теория перспективы появилась лишь в эпоху раннего Итальянского Возрождения благодаря Л. Б. Альберти, Пьетро де Борго, Ф. Брунеллески, Мазаччо, П. Уччелло, Пьеро делла Франческа, став одним из наиболее важных открытий, которое позволило осуществить переворот в живописи, результатом чего явилось появление станковой картины. Леонардо да Винчи в трактате о живописи также частично изложил законы линейной и воздушной перспективы. Дальнейшее теоретическое развитие перспектива как наука получила в трудах А. Дюрера, где автор ставит перспективу на службу изобразительному искусству¹. Новые изобразительные задачи потребовали системы ракурсных признаков глубины пространства; фигуры людей и предметы стали изображаться с одной точки зрения, по законам линейной (прямой) перспективы. Поскольку сущностная идея Ренессанса состоит в обращении к Человеку, то именно Он становится мерилем всех вещей, когда «Мадонна, Христос, святые изображаются не в виде аскетических условных фигур – мы видим полнокровных, цветущих, так и хочется сказать, людей. Действительно, изображения Бога и святых мало чем отличаются от изображения людей. И всё же у тонких художников (например, таких как Леонардо да Винчи, Филиппо Липпи, Рафаэль Санти

¹ Дюрер Альбрехт. Трактаты. М., 2011. 268 с.

или Гертген тот Синт-Янс) отличаются, но чем-то неуловимым. Сохранятся условность поз и движений, но она какая-то иная, чем в средневековой живописи, прочитывается религиозная тематика и символы, но и они живут в рамках иной художественной реальности. Однако какой?»¹.

В русском искусстве теоретические вопросы перспективы разрабатывали А. Г. Венецианов, Н. Н. Ге, А. П. Лосенко, В. Д. Поленов. Таким образом, перспектива в нынешнем её виде является результатом развития художественной и научной мысли на протяжении многих веков. Будучи способом трансформации пространства и объёма, она обязательно транслирует условность художественного текста, поскольку даже самое точное перспективное построение может создать только иллюзию трёхмерного пространства, нетождественного пространству объективному. К тому же, как верно отмечал Г. В. Ф. Гегель: «Это сведение трёх измерений к плоскости лежит в основе процесса одухотворения, который может проявиться в пространственной сфере как нечто внутреннее лишь тем, что он не оставляет в силе полноту внешнего, а ограничивает её»². Очевидно, что речь здесь идёт именно о *художественной* условности всякого трансформированного изображения на плоскости.

Отметим: самое точное перспективное построение предмета не является тождественным его восприятию, поскольку линейная перспектива, например, основывается только на геометрическом факторе, тогда как восприятие человека формируется также физическими, эмпирическими и психологическими факторами. Кроме того, человек воспринимает мир бинокулярно, в то время как изображение на картине показано с одной точки зрения (в случае прямой перспективы), то есть монокулярно.

Система обратной перспективы, напротив, исходит из множественности зрительских позиций, она связана с динамикой визуального восприятия и суммированием зрительного впечатления.

¹ Розин В. М. Мышление и творчество. М., 2006. С. 197.

² Гегель Г. Эстетика: В 4-х т. М., 1971. Т. 3. С. 197–198.

Сравнивая обратную и прямую перспективу, Б. А. Успенский пишет: «С известным огрублением можно сказать, что в первом случае существенно то, каков есть изображаемый объект, тогда как во втором случае существенным является то, каким он кажется, то есть каким он предстаёт взору художника»¹. В своей работе «Семиотика искусства» автор прослеживает связь между развитием философской мысли и системой перспективного построения. В частности, Б. А. Успенский обращает внимание на то, что обратная перспектива, присущая визуальным текстам Средневековья, является отражением абсолютной направленности средневекового мышления, а прямая перспектива отражает характерный для Нового времени субъективизм. Модернисты не придерживаются какой-либо единой перспективной системы, здесь применяются самые разные, в принципе – какие угодно из известных типы перспективы и способы пространственного решения. К тому же возникают и совсем диковинные, то есть невиданные способы передачи пространства. Э. Дега и Тулуз Лотрек наклоняют пространство, запрокидывают назад или опрокидывают на зрителя из глубины; М. З. Шагал и К. С. Петров-Водкин показывают пространство под разными углами. Таким образом, можно констатировать следующее: выбор точки зрения и, следовательно, системы перспективы – это не просто пространственная позиция художника по отношению к изображаемому, а декларация мировоззрения, трансляция его отношения к миру.

«Скульптор не знает всех этих забот. Он передаёт истинную (объективную) геометрию, а тем самым видимую»², – полагает Б. В. Раушенбах. Тем не менее, перспектива имеет отношение (пусть и часто опосредованное) в том числе и к произведениям скульптуры. В рельефе, реальное пространство которого заканчивается там, где начинается его плоскость, для создания пространственных иллюзий также используются

¹ Успенский Б. А. Семиотика искусства. М., 1995. С. 248.

² Раушенбах Б. В. Пространственные построения в живописи. М., 1980. С. 8.

законы перспективы. Круглая (целиком объёмная) скульптура, существуя в трёхмерном пространстве, объективно испытывает на себе действие законов перспективного восприятия. Поэтому скульптору необходимо учитывать в работе перспективные сокращения крупных объёмов, нарушая пропорции скульптуры таким образом, чтобы нивелировать визуальные искажения при её дальнейшей перцепции зрителем.

Итак, всякий перспективный метод трансформирует объекты вещественной реальности в соответствии с возникающими в результате зрительных иллюзий изменениями естественной среды, зачастую в опоре на мировосприятие художника и зрителя. Таким образом, выбор перспективного метода, конституирующего условность в искусстве, сопряжён с особенностями восприятия, а также зависит от социокультурных условий и особенностей комплексного восприятия, что в нашей терминологии соответствует предпосылочному, социокультурному и авторскому уровню условности художественного текста.

С пространственными иллюзиями, в основе которых лежит тот или иной перспективный метод, связана дифференциация пространства на «открытое» и «закрытое». «Это мир, в который мы могли бы войти, или мир, закрытый для нас и открытый только лишь умственному взору»¹, – справедливо отмечает Н. Н. Волков. Открытое пространство свойственно, например, художественным произведениям Ренессанса. Пространство, характерное для средневекового изобразительного искусства, напротив, закрыто, то есть лишено глубины. Закрытое пространство, в том числе, присуще сакральным идеографическим текстам: таковы Египетские культовые рельефы, произведения иконописи. При этом здесь нет противоречия. Несмотря на то, что культовое искусство служит посредником между верующим и высшими силами, оно в то же время, призвано явно обозначить дистанцию между двумя мирами: реальным и идеальным.

¹ Волков Н. Н. Композиция в живописи // Рисунок. Живопись. Композиция: хрестоматия. М. 1989. С. 190–199.

Попутно отметим, что нарушение законов прямой перспективы косвенно способствует усилению образного звучания, артикулируя дистанцию между объективной и художественной реальностями. Но образ пространства детерминирован не одной только принадлежностью к той или иной перспективной системе. Пространство – это не просто место действия, но и существенная компонента самого художественного текста. Сошлёмся на Н. Н. Волкова, который сравнивает пространство картины с некой конструкцией¹. Конструктивной основой художественного пространства, по мнению автора, служит определённая простая форма, которую формируют все компоненты картины, организовываясь, в свою очередь, под её воздействием. Показательным примером такой «конструкции» является известная картина П. Брейгеля Старшего «Охотники на снегу», где «пространство организовано в форме чаши»².

Зададимся вопросам: корректно ли использовать термин «пространство» применительно к абстрактным беспредметным текстам? Часть авторов полагает, что поскольку пространство картины строится предметами и для предметов, беспредметная живопись, где отсутствует узнаваемая форма, приводит и к отсутствию самого пространства как такового или его упорядоченности. Мы же считаем, что поскольку художественная реальность является отражением реальности объективной, такой атрибут объективной реальности, как пространство, непременно является непременной составляющей всякого художественного текста.

Вполне очевидно, что абстрактное искусство не ставит перед собой целью создавать трёхмерные пространственные иллюзии (за тем редким исключением, когда абстрактная форма, всё же существуя в иллюзорном трёхмерном пространстве, не поддается предметному прочтению). Тем не менее, плоскость – это двумерное пространство, а поверхность картины изначально является плоскостью. Означает ли это, что поверхность картины

¹ Волков Н. Н. Композиция в живописи. М., 1977. С. 104.

² Александров Н. Н. Возвращение к Брейгелю. Анализ картины Питера Брейгеля «Зима» (Охотники на снегу). М., 2011. С. 159.

(будь то бумага или холст) остаётся только поверхностью, как, скажем, окрашенная поверхность стены, чьё пространство объективно? Разумеется, нет. Ограниченная размером и форматом, организованная при помощи композиционных средств, плоскость обладает иерархией, где, несмотря на отсутствие трёхмерной иллюзии пространства и предметности, наличествует точка зрения – иначе говоря, незримо присутствует автор. «Живопись <...> уничтожает только одно из трёх измерений, превращая поверхность в стихию своих изображений»¹, – справедливо считал Г. Г. Гегель. Таким образом, поверхность перестаёт быть только принадлежностью объективной реальности и становится художественным пространством.

Любопытно следующее: вступая в противоречие с собственным отрицанием наличия пространства в абстрактной картине, Н. Н. Волков пишет: «Любая, даже плоская фигура, а тем более узнаваемый силуэт предмета, даже оставаясь и однородно окрашенным пятном <...> читается иначе, чем окружающий их “фон”. “Фигура” читается более плотной и выступающей вперёд»².

Итак, пространство – это неременный атрибут всякого художественного изображения, опредмеченного или абстрактного. При этом пространство, построенное по законам той или иной перспективной системы, будет в большей степени иллюзорным, нежели пространство, чьё наполнение абстрактно беспредметно. Таким образом, иллюзия пространства, в данном случае, уменьшает меру условности художественного текста.

Представление о пространстве мы получаем благодаря внешнему виду наполняющих его объектов – поэтому объём как характеризующая их величина также попадает в проблемное поле нашего исследования. Всё, что мы понимаем об объёме, – мы понимаем и о пространстве. Поэтому здесь будет уместно обратиться к скульптуре, поскольку объём круглой скульптуры со всей очевидностью демонстрирует любопытный феномен:

¹ Гегель Г. Эстетика: В 4-х т. М., 1971. Т. 3. С. 197

² Волков Н. Н. Композиция в живописи. М., 1977. С. 76.

грань между реальным и художественным пространством бывает весьма тонкой.

Изучение вопросов, связанных с передачей изображения средствами скульптуры, входило в круг интересов Д. Вазари, А. Гильдебранда, Д. Дидро, Б. Челлини. Скульптура и скульптурное пространство составили предмет исследований авторов XX столетия, в числе которых: Р. Арнхейм, Г. Рид, М. Хайдеггер. Следуя за Аристотелем, М. Хайдеггер отмечает неразрывную связь пространства и места, занимаемым скульптурным объёмом, он определяет скульптуру как «овладение пространством, достижение господства над ним»¹.

Исследования С. С. Валериус, Р. Краусс, Н. И. Поляковой, Г. П. Степанова, В. С. Турчина посвящены проблеме взаимодействия пространства и объёма в современных произведениях скульптурного искусства. В то же время, понимание пространства и объёма скульптуры как некоего феномена, существующего на пересечении художественной и объективной реальностей, у этих авторов отсутствует.

Если в живописи и графике создание иллюзии трёхмерного объёма на двухмерной плоскости является целью, то в скульптуре объём задан и первичен благодаря изначальной объёмности исходного материала. Здесь мы сталкиваемся с феноменом, когда объём принадлежит и художественной (как изобразительное средство), и объективной реальности одновременно.

Трансформация объёма в скульптуре заключается в уменьшении меры присутствия скульптурного объёма в реальном пространстве, то есть в увеличении меры условности художественного текста. Это присутствие отражено и зафиксировано в самих видах скульптуры.

Скульптуру разделяют на два рода: круглую скульптуру, «допускающую обход и восприятие со всех сторон»,² (к ней относят мелкую пластику, монументальную и станковую скульптуру) и рельеф, где основой

¹ Хайдеггер М. Искусство и пространство // Самосознание европейской культуры XX в. Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. М., 1991. С. 95.

² Искусство. Иллюстрированная энциклопедия. М., 2002. С. 35

изображения служит плоскость. Из обозначенного разделения следует, что принцип дифференциации основан на присутствии скульптурной формы в пространстве. Объём круглой скульптуры не является иллюзорным, потому что она целиком объёмна и существует в реальном пространстве; в рельефе же объём частично является иллюзией. Рельеф, следовательно, условен по отношению к круглой скульптуре, поскольку (пусть и будучи трёхмерным) предполагает домысливание той части своей формы, которая не выражена через объём, то есть подразумевается в плоскости, на которой помещен рельеф. Заметим, что среду и пейзаж круглая скульптура воспроизводит лишь косвенно, поскольку передать освещение или изобразить пространство средствами круглой скульптуры попросту невозможно – скульптура вообще далека от иллюзий. При этом в рельефе часто присутствует плоскостное изображение пейзажа.

М. Хайдеггер задаётся вопросом: «Пространство, внутри которого находится скульптурное тело как определённый наличный объект, пространство, замкнутое объёмами фигуры, пространство, остающееся как пустота между объёмами, – не оказываются ли эти три пространства в единстве их взаимодействия всегда лишь разновидностями единого физически-технического пространства?»¹. Иначе говоря: художественной или объективной реальности принадлежит пространство, непосредственно окружающее скульптурное произведение? Попробуем далее ответить на этот вопрос.

Очевидно, что рама не является компонентой художественного пространства, она служит неким порогом, переплётом окна, который принадлежит уже объективной реальности. Рама не ограничивает художественное картинное пространство, она лишь помогает изображению «прописаться» в объективно существующем окружении. В скульптуре рама как таковая отсутствует; но ниша или арка, где может быть помещено

¹ Хайдеггер М. Искусство и пространство // Самосознание европейской культуры XX в. Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. М., 1991. С. 96.

скульптурное изображение, скорее выполняют роль формата, нежели рамы, при этом они устанавливают взаимосвязь между художественным пространством скульптуры и объективным пространством интерьера. Непосредственно сам размер круглой скульптуры предполагает, что часть окружающего пространства принадлежит ему. При этом «отсчёт» круглой скульптуры, помещённой в арку, её формат начинается не от поверхности скульптурного объёма, а непосредственно от арки, поскольку ни одно произведение изобразительного искусства, будь то живопись, графика или скульптура, не существуют вне формата. Отметим: в рельефе ситуация иная – рельеф детерминирован плоскостью, чьи границы соответствуют границам рельефа, его формату.

Итак, часть объективного «физически-технического» пространства непременно принадлежит скульптурному изображению. Стоящий на площади памятник присваивает себе часть нехудожественного пространства площади, преобразует её в скульптурный формат. «Скульптура – телесное воплощение мест, которые, открывая каждый раз свою область и храня её, собирают вокруг себя свободный простор»¹. Заметим: формат круглой скульптуры не является некой правильно сформированной оболочкой. Например, формат монументальной скульптуры А. Майоля «Воздух» (1939, Сад Тюильри, Париж)² направлено и осязаемо подчинён движению расположенной по горизонтали женской фигуры. Таким образом, феномен пространства (формата) скульптуры состоит в том, что зритель, пусть и чисто технически, может легко в нём оказаться. Отметим: подобная вовлечённость реципиента может нести ущерб адекватному восприятию художественного текста.

¹ Хайдеггер М. Искусство и пространство // Самосознание европейской культуры XX в. Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. М., 1991. С. 98.

² Париж. Сад Тюильри [Сайт]. – URL: <http://lafcadio.gallery.ru/watch?a=vNb-6tq> (дата обращения: 04.11.2017).

Обратимся к скульптуре в контексте «культурного поля»¹ как некоего эстетически наполненного и при этом размытого «общего» или ничейного пространства. Произведения искусства, объединённые по композиционным принципам, в числе которых оказывается и скульптура, отчасти утрачивают самостоятельное прочтение и, следовательно, – «личное» пространство, то есть формат. Итак, когда скульптура становится только компонентом инсталляции или натюрморта, она перестает быть самостоятельным художественным произведением. Таким образом, часть пространства, окружающего скульптуру и полностью ей принадлежащего, и есть её существенный признак. Скульптурное пространство отнюдь не иллюзорно, в него можно ступить и прикоснуться к скульптуре. Но какой реальности оно принадлежит? Каким будет ответ на вопрос М. Хайдеггера? Мы считаем, что часть окружающего скульптуру пространства, оставаясь объективным и доступным для реципиента, принадлежит всё-таки пространству художественному, именно благодаря тому, что является неотъемлемым атрибутом визуального художественного текста, а именно – форматом. В этом и состоит феномен скульптуры, которая создаёт пространственный образ в объёме, принадлежащий и художественной и объективной реальностям одновременно. Скульптурное пространство, следовательно, можно уподобить некоей буферной зоне, где сосуществуют реальные объекты и объекты художественной реальности. При этом нарушение границ скульптурного пространства может иметь разные последствия. С одной стороны возможен ущерб восприятию произведения скульптуры реципиентом, с другой – усиление эффекта его воздействия, благодаря непосредственному контакту, поскольку, как верно заметил Д. Дидро, «живопись обращается только к глазам... Скульптура существует и для слепых, и для зрячих»².

¹ Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. М., 2003. С. 287.

² Ермонская В. В. Основы понимания скульптуры. – Текст: электронный // Скульптура [Сайт]. – URL: <http://sculpture.artyx.ru/books/item/f00/s00/z0000001/st001.shtml> (дата обращения: 18.10.2018).

Итак, пространство визуальных текстов художественной культуры неотделимо от объёма объектов, его наполняющих; оно обязательно условно, поскольку реальное пространство и объём не тождественны отображаемому на всех уровнях существования художественного текста. Основным средством трансформации пространства служит та или иная перспективная система. Заметим: передача пространства и объёма – не универсальная задача искусства, поскольку абстрактная и декоративная живопись могут ограничиваться плоскостными решениями. Феномен же скульптурных произведений состоит в том, что они существуют одновременно и в объективном, и в художественном пространстве.

2.3 Метаморфоза времени в художественном пространстве

Термином «*время*» обозначают длительность существования объектов, направленность происходящих с ними изменений. Художественный текст онтологически присутствует в объективном пространстве и времени, иными словами – в текущем хронотопе. Художественное время – это процессуальная развёртка художественного текста.

Применительно к текстам художественной культуры можно говорить о времени в нескольких аспектах: как о времени перцепции произведения зрителем; о творческом времени (процесс создания художественного текста); о локации текста в историческом времени; и, наконец, об изображении времени (как атрибута объективной и художественной реальностей) в культурном тексте. В нашем исследовании мы ограничимся изучением способов передачи времени в художественном изображении, затронув, тем не менее, время восприятия (поскольку зрительное восприятие также конституирует условность, являясь одним из её факторов), и проследим связь между ними.

Метаморфоза времени в художественных текстах изобразительной культуры остаётся мало исследованным вопросом, поскольку изобразительное искусство является целиком пространственным, а не временным. Тем не менее, решая проблему передачи времени в визуальных художественных текстах, интересные результаты получили Н. Н. Волков, К. С. Петров-Водкин, О. Роден, В. А. Фаворский.

К. С. Петров-Водкин справедливо отмечал, что раз мир воспринимается нами во времени, то это время надо «втащить» в холст¹. И если спектакль, фильм или же вербальный текст имеют начало, конец и середину, что позволяет сюжету развиваться последовательно, то в станковой картине «..проблема конца покрывается проблемой центра, где время как бы завязывается узлом, где оно оценивается нами как прошлое и настоящее, прошлое, стоящее за спиной и окружающее нас, и настоящее – центр композиции, всё объединяющий, в который мы углубляемся»².

Прошлое или будущее время в картине скорее задано вектором, нежели местом. В картине А. А. Дейнеки «Оборона Петрограда» (1956, Государственная Третьяковская галерея, Москва)³, где сосуществуют прошлое и будущее время, пространство организуется автором, по его словам, именно как «... композиционно замкнутый смысловой круг двух планов – внизу идущих на фронт бойцов, слева направо и вверху по мосту возвращающихся раненых»⁴.

Отсюда следует, что передача временных изменений в визуальном художественном тексте детерминирована непосредственно самим движением. Тем не менее Н. Н. Волков, полагает, что «... факт синтеза временных фаз реального движения <...> сам по себе не обеспечивает убедительности восприятия движения на картине»⁵. Речь здесь идёт о синтезе моментов движения лошади, которым О. Роден объяснял эффект летящего

¹ Петров-Водкин К. С. Письма. Статьи. Выступления. Документы. М., 1991. С. 123.

² Фаворский В. А. О композиции // Рисунок. Живопись. Композиция: хрестоматия. М., 1989. С. 167

³ Дейнека А. А. Жизнь, искусство, время: В 2-х т. М., 1989. Т. 2. С. 78–79.

⁴ Там же. С. 67.

⁵ Волков Н. Н. Композиция в живописи. М., 1977. С. 139.

галопа в произведении Т. Жерико «Дерби в Эпсоме» (1921, Лувр, Париж). Но восприятие изображённого движения происходит в том числе в опоре на смысловые связи, то есть контекст. Соединение же в движении разновременного – только признак движения, справедливо утверждает Н. Н. Волков, а чтобы лишить этот признак силы «достаточно поместить, скажем, "летающий галоп" в необычный, например, в карусельный, контекст, подобно тому, как аналогичные сдвиги контекстных связей осуществляют сюрреалисты»¹. Н. Н. Волков определяет передачу (изображение) времени как задачу композиции, поскольку контекст – это смысловые связи, они же (по его мнению) – композиционные. В. А. Фаворский также считал, что отражение времени на картине детерминировано композиционными задачами, решение которых невозможно без того, чтобы «цельно воспринимать, видеть и изображать разнопространственное и разновременное»².

В контексте передачи времени посредством движения уместно упомянуть логическую связь действий, их потенциал. Например, в картине Т. Н. Яблонской «Перед стартом» (1947, Национальный художественный музей Украины, Киев) резерв будущих движений заложен в статичных позах молодых спортсменов. Но временной образ не может быть передан только лишь за счёт механических изменений действительности. Знаменитое полотно И. Н. Крамского «Христос в пустыне» (1872, Государственная Третьяковская галерея, Москва) не содержит действия. Спаситель запечатлён в момент сосредоточенного углублённого раздумья. Тем не менее, зритель почти физически ощущает течение времени, его длительность. Итак, временной образ может обходиться без динамики и даже заключаться в её отсутствии в том случае, когда «бездействие модели как бы наполняет портрет энергией»³. Передача времени в изображении, следовательно, не исчерпывается проблемой механического движения. Характерным примером

¹ Волков Н. Н. Композиция в живописи. М., 1977. С. 147.

² Фаворский В. А. О композиции // Рисунок. Живопись. Композиция: хрестоматия. М., 1989. С. 166.

³ Степанов А. В. Искусство эпохи Возрождения. Италия. XIV–XV вв. СПб., 2003. С. 252.

такого «энергетического наполнения» служит хорошо известный натюрморт Ю. И. Пименова «Ожидание» (1959, Государственная Третьяковская галерея, Москва). Уместно отметить: статика и динамика составляют бинарную оппозицию. Поэтому статика содержит в себе динамический потенциал. И наоборот.

Передача времени так же, как и изображение пространства, детерминирована *выбором точки зрения*. В античном искусстве несколько разновременных сюжетов часто объединялись в одно изображение. Встречаются проекции человека, поданные как бы с разных пространственных позиций (ракурсов), – в этом случае развёртка фигуры на плоскости представляет собой целое, составленное из разновременных частей. Образцы Помпейской живописи, например, могут соединять в себе несколько жанровых сцен и, соответственно, композиционных центров, объединённых единой плоскостью горизонтального формата. В дальнейшем подобный приём обнаруживает себя в произведениях мастеров Раннего Возрождения, например, во фреске Мазаччо «Чудо со статиром» (1425-1427, Капелла Бранкаччи, Флоренция); «Двор Гонзаго» (1474, Палаццо Дукале, Мантуя)¹ А. Мантенья; «Передача ключей апостолу Петру» (1481-1482, Сикстинская капелла, Музей Ватикана)² П. Перуджино; «Приезд английских послов к королю Бретани» (1490-1495, Галерея академии, Венеция)³ В. Карпаччо. Переход к привычной для современного зрителя временной подаче, когда формат организуется единым композиционным центром, а всё произведение подчинено одной точке зрения, окончательно происходит уже в период барокко. Дальнейшее развитие изобразительного искусства реализуется в стремление отразить временные изменения не только благодаря движению, но и за счёт соединения разновременных моментов в единый образ, что позволило преодолеть статику предметов и убедительно отразить пространство. В данном контексте показательна хорошо известная

¹ Степанов А. В. Искусство эпохи Возрождения. Италия. XIV–XV вв. СПб., 2003. С. 276.

² Там же. С. 353.

³ Там же. С. 391.

картина М. Караваджо «Ужин в Эммаусе» (1599-1602, Национальная картинная галерея, Лондон). Нарративом произведения служит христианская легенда – явление Христа ученикам после Распятия. Её фабула такова: ученики встречают Спасителя и вначале не узнают его, но во время ужина они понимают, кто перед ними. Будучи узнан, Христос исчезает. На картине запечатлён момент узнавания и исчезновения одновременно – при этом тесное пространство, в котором заключено действие, как бы «спрессовывает» время, доводя образную выразительность произведения до максимального звучания.

Итак, выбор точки (или точек) зрения при изображении пространства непосредственно связан с передачей времени и отражает единство временных и пространственных отношений, то есть – хронотоп¹.

Следующий способ создания образа времени – *соединение разновременного* в нарративе визуального художественного текста. Прошлое, настоящее и будущее как отрезки временной перспективы могут сосуществовать в одном тексте, транслируя скорее не образ времени, а, согласуясь с теорией этернализма (философского подхода, основанного на онтологической природе времени)², образ бытия. На картине А. П. и С. П. Ткачёвых «Матери» (1960-1961, Государственная Третьяковская галерея, Москва) одновременно изображены женщины разных возрастов. Изображение в целом подано вполне реалистично. Но женские образы сосуществуют вместе в определённый общий для них момент, благодаря чему время укрупняется до *бытия*. В произведении С. Дали «Постоянство памяти» (1931, Музей современного искусства, Нью-Йорк)³, где мера условности значительно выше, в одном моменте сосуществует разновременное – циферблаты часов показывают неодинаковое время. Что

¹ Правомерность применения понятия «хронотоп» к организации произведений изобразительного искусства мы рассмотрим в третьей главе данного исследования.

² Вейник В. А. Время от А до Я. Краткий словарь. Ростов н/Д, Новочеркасск, 2017. С. 90.

³ Хачатрян С. Сальвадор Дали: Живопись, Скульптура, Графика. М., 1992. С. 15.

это: игра со зрителем или попытка передать предельно насыщенный временной образ?

Следует также учитывать то обстоятельство, что время, принадлежащее художественной реальности, – это фиксированное остановленное время. Портрет, помимо раскрытия психологического образа и характера, репрезентует также и мгновение, отражая сиюминутное состояние портретируемого, его позу, его возраст. А. А. Дейнека эмоционально пишет о своей картине «Оборона Петрограда»: «Прошло много времени, и теперь, когда я гляжу на это произведение, я узнаю среди его героев своих друзей и знакомых рабочих. Их уже, наверное, давно нет в живых, но для меня они продолжают жить такими, какими видел их тридцать пять лет тому назад»¹.

Если время, переданное непосредственно движением, отвечает на вопрос «как долго?», то применение в изображении *знаков-индексов* помогает ответить на вопрос «когда?». В качестве знаков-индексов на картине могут быть использованы указания на время суток (изображения часов или выраженное естественное освещение), признаки смены времён года. Внешность и одежда людей, характер предметного окружения также являются индексами, указующими на историческое время. Но образ времени не исчерпывается простым указанием на конкретное историческое событие. Хотя на картине часто отражён конкретный момент, внимательный зритель узнаёт намного больше. На картине Г. М. Коржева «Следы войны» (1965, Русский музей, Санкт-Петербург) изувеченное лицо солдата – летопись его судьбы и судьбы его народа. Художественное время, воспринимаемое нами ментально, содержит, тем не менее, историю, слепок жизни, образ эпохи – и в таком случае знаки-индексы, как и движение, есть только признаки времени в художественном тексте.

Итак, передача времени в изобразительном искусстве непосредственно связана с проблемой движения (как соединения прошлого и будущего),

¹ Дейнека А. А. Жизнь, искусство, время: В 2-х т. М., 1989. Т. 2. С. 67.

восприятие которого, в свою очередь обусловлено всем контекстом – то есть пространством произведения. Время в изображении, в том числе, может быть передано при помощи соединения нескольких точек зрения (ракурсов); при помощи изображения разновременного в одном произведении; при помощи знаков-индексов. Таким образом, переданное в художественном визуальном тексте время – всегда трансформированное время, результат метаморфозы, и не тождественно времени объективной реальности.

Всё вышеизложенное позволяет нам сформулировать некоторые выводы.

1. Дистанцию между объективным миром и художественной реальностью, возникающую в результате трансформации, мы определяем как «условность» с характерным для данного процесса механизмом трансформации, конституирующим условность визуальных художественных текстов¹. Мы обосновали трансформацию в качестве необходимого процесса превращения, благодаря которому возможно формирование и бытие художественной реальности.

2. Художественная реальность выступает трансформированным отражением реальности объективной и обладает частью её атрибутов. Нами рассмотрены такие способы трансформации формы, как упрощение, деформация и формализация. Выстроена типология способов трансформации натурального цвета: цветовой контраст, инверсия, цветовые отношения, а также главный результат цветовой трансформации – колорит. Изучена трансформация пространства, основным средством которой служит та или иная перспективная система. Предложена типология способов передачи времени в изображении: соединение нескольких точек зрения; изображение разновременного в одном тексте; использование знаков-индексов. Показано, как именно трансформация формы, цвета, пространства и метаморфозы времени конституируют условность в изобразительном искусстве.

¹ При этом факторы зрительного восприятия и видовой специфики принадлежат объективной реальности, а результаты трансформации относятся уже к художественной.

3. С точки зрения морфологии условности визуального текста художественной культуры, процессы трансформации рассмотрены на всех трёх уровнях существования условности. На предпосылочном уровне условности трансформация объективной реальности в художественную заключена в самом факте своего наличия. Уровень социокультурных условий определяют уместные номенклатуры выбора способов и результатов трансформации, уровень авторской специфики – их волюнтаристский отбор. Продуцирование художественного образа целиком происходит на авторском уровне условности, исследованию чего, наравне с организацией художественной реальности, посвящена третья глава нашей работы.

ГЛАВА 3

УСЛОВНОСТЬ КАК УНИВЕРСАЛЬНЫЙ СПОСОБ ОРГАНИЗАЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

3.1 Композиция и хронотоп как средства организации художественного текста

Целостная рефлексия феномена художественной условности останется не полной без рассмотрения аспектов, связанных с организацией художественного произведения. Универсальным же способом этой организации, «пронизывающим» все уровни и факторы художественного текста, опять-таки является условность.

Композиция, её универсальные принципы и средства конституируют условность текстов художественной культуры. Хронотопы художественных текстов также продуцируют их условность, принимая участие в организации художественной реальности.

Посредством семиотического подхода в данной главе будет исследована также образная коммуникация и художественный образ как главное коммуникативное художественное средство и основной итог организации художественного текста.

Организация художественной реальности при помощи универсальных принципов и средств композиции – наиболее полно изученный аспект онтологии художественного текста в пространстве изобразительно искусства. Это обусловлено, прежде всего, тем, что композиция затрагивает все уровни существования художественного произведения. К тому же она имеет прикладное практическое значение в творческой деятельности независимо от видовой специфики эстетической сферы применения. В то же время,

отметим, что участие хронотопа в построении визуального художественного текста остаётся мало изученным вопросом.

Исследуя организацию художественной реальности при помощи универсальных принципов композиции, мы опирались на труды Н. Н. Волкова и позицию Б. В. Иогансона, которые выделили часть универсальных принципов в своих работах. Композиционные средства мы описали (предварительно изучив самые различные подходы к данной проблеме) с опорой на позицию художника и исследователя В. И. Лесняка, который обобщил и уточнил предыдущий исследовательский опыт в своей работе «Графический дизайн» (основы профессии). В. И. Лесняк использует именно понятие «композиционные средства», в то время как многие авторы выделяют «правила», «законы» и «приёмы», что, на наш взгляд, является неоправданно избыточной дифференциацией. При изучении хронотопа как организующего начала художественной реальности мы опирались на труды М. М. Бахтина и Б. А. Успенского.

Итак, проанализируем понятие «композиция», отметив сразу его близость понятиям «структура», «конструкция». Структура состоит из образующих целое закономерно связанных компонентов. Конструкция – разновидность структуры, а её компоненты соединены функционально¹. Связи могут быть смысловые и конструктивные (формальные). Н. Н. Волков, например, отождествляя композицию и структуру, ставит смысл (содержание) над формой. Он определяет композицию следующим образом: «Композиция произведения искусства есть замкнутая структура с фиксированными элементами, связанная единством смысла»². Задачей композиции при этом Н. Н. Волков видит выражение смысла: «Сюжет и его изложение на плоскости картины, соединяясь, порождают смысл и образ в целом»³. В известной мере мы согласимся с исследователями в том, что «построение трёхмерного пространства, перспектива и пластика,

¹ Волков Н. Н. Композиция в живописи. М., 1977. С. 23–25.

² Там же. С. 27.

³ Там же. С. 28.

расположение предметов и фигур, жесты и движение – всё это приобретает композиционное значение только в связи со смыслом произведения»¹. И это не вызывает сомнений. А вот по поводу другого определения Н. Н. Волкова, касающегося трактовки композиции как «конструкции для смысла»², причём такого смысла, которым наделяется только предметное изображение, мы склонны усомниться. Поскольку в данном случае абстрактному беспредметному искусству, лишённому смысловых характеристик, отказывается в наличии композиции, что, по нашему мнению, неправомерно.

На данный момент существуют разные определения композиции. В. А. Фаворский решающим в её определении считал фактор времени³, К. Ф. Юон прежде всего определял композицию как формальное решение⁴, организацию плоскости, Б. А. Успенский основную проблему композиции видел в выборе точки зрения и связанную, таким образом, с перспективной системой⁵. Итак, композиция – это способ организации всякого текста художественной культуры. Она служит первичной идеей, поскольку «композиционные соображения начинаются прежде, чем наносится первая линия на чистый лист бумаги»⁶. Композиция – это то, что делает части целым определённым образом, таким целым, которое обладает эстетическим воздействием, через единство и гармонию. Композиционное целое отличается наличием особых внутренних связей, которые объединяют форму и содержание произведения в единый живой организм. Как отмечает Е. А. Кибрик, «...даже простое изображение модели становится художественным явлением только тогда, когда одухотворено идейным замыслом, реализованным через композицию. Иначе это было бы

¹ Волков Н. Н. Композиция в живописи // Рисунок. Живопись. Композиция: хрестоматия. М., 1989. С. 196.

² Волков Н. Н. Композиция в живописи. М., 1977. С. 26.

³ Фаворский В. А. Об искусстве, о книге, о гравюре. М., 1986. 238 с.

⁴ Юон К. Ф. Об искусстве. М., 1959. 384 с.

⁵ Успенский Б. А. Семиотика искусства. М., 1995. 360 с.

⁶ Дейнека А. А. Учитесь рисовать // Рисунок. Живопись. Композиция: хрестоматия. М., 1989. С. 175.

ремесленное, «фотографическое» копирование модели – и только»¹. Тут очевидно, что речь идёт именно об условности художественных текстов как дистанции между объективной реальностью и ее эстетическим прочтением.

Остановимся на характеристиках универсальных принципов организации художественной реальности в контексте произведений изобразительного искусства.

Согласно справочно-энциклопедической литературе, «принцип (лат. *principium* – начало, основа, происхождение, первопричина) – означает основание некоторой совокупности фактов или знаний, исходный пункт объяснения или руководства к действиям»², в связи с чем представляется целесообразным небольшой обзор использования данного понятия в сфере гуманитаристики. Обратившись к историко-философской традиции, мы увидим, что различие конститутивного принципа (как онтологического основания некоей действительности) и регулятивного (как инструментального основания той или иной деятельности) достаточно зримо присутствует в посткантианстве³. В свою очередь понятие «принцип» активно работает в отраслях знания, связанных с логикой (в логике принцип – это «центральное понятие системы, представляющее обобщение и распространение некоторого положения на все явления области, из которой данный принцип абстрагирован»)⁴. На этом фоне нельзя не сказать о широком и тем более повсеместном использовании данного понятия в культурологии. Но непосредственно в отношении организации художественного текста понятие «принцип» использует только часть авторов, что, на наш взгляд, себя никак не оправдывает, хотя бы потому, что понятие «принцип» является наиболее общим, способным замещать собой другие, более узкие понятия. Принципы, именуемые нами как «универсальные», находятся над видовой спецификой искусства, поскольку

¹ Кибрик Е. А. Объективные законы композиции в изобразительном искусстве // Вопросы философии. 1967. № 10. С. 45–57.

² Радионова С. А. Принцип // Новейший философский словарь. Мн., 1998. С. 544.

³ Там же.

⁴ Там же.

участвуют в организации всякого художественного текста. Являясь общими, они не подлежат отбору, а их одновременное действие служит неперенным условием организации художественного произведения.

Рассмотрим ряд универсальных принципов, среди которых принцип *отбора*, *главного и второстепенного*, *отношений* и *целостности*. Прокомментируем их в контексте условности визуального текста художественной культуры.

Во-первых, принцип *отбора*. Принцип отбора непосредственно связан с качеством и количеством информации, используемой в формировании реальности художественного текста, материалом для которого выступает объективная реальность. «Аксессуары имеют громадное значение для создания впечатления, и тем не менее ими постоянно приходится жертвовать»,¹ – пишет Э. Делакруа. Художественный отбор, следовательно, понимается здесь как отказ от части информации в пользу общей выразительности. Если автор считает нужным выделить один из трёх изначально одинаковых объектов, он уменьшит звучание двух или увеличит звучание одного. Но упрощение в данном случае не есть «оглушение», «опрошение», а наоборот, создание нового по отношению к уже существующему в природе за счёт новых сочетаний. Также служат отбору и композиционные средства, которые мы подробно рассмотрим в дальнейшем.

Контраст (композиционное средство), например, по своей сути тоже является проявлением отбора. Уменьшение данных об объекте – залог выделения за счёт него другого. Точно так же отбор будет проявляться на примере симметрии и асимметрии, но в этом случае мы будем иметь дело с определением значимости самой плоскости изображения, её неодинаковой «географией», её селективным заполнением опять же при использовании изобразительных и выразительных средств. Таким образом, принцип отбора наиболее эффективно демонстрирует, как именно благодаря дистанции

¹ Делакруа Э. Из дневника // Рисунок. Живопись. Композиция: хрестоматия. М., Просвещение, 1989. С. 151.

между объективной и художественной реальностями и, следовательно, художественной условности, осуществляется организация художественного текста.

Во-вторых, принцип *главного и второстепенного*. Данный принцип лежит в основе передачи художественного видения; он возводит форму до уровня содержания. Принцип главного и второстепенного непосредственно участвует в установлении композиционного центра, когда смысловые связи переходят в формальные. Заметим: главное и второстепенное не есть синонимы целого и детали. Деталь – это всегда лишь часть, без которой целое вполне может обойтись, но главное непременно существует только рядом со второстепенным. Можно говорить о второстепенности детали и главенстве целого, однако же отождествлять эти понятия нельзя, поскольку деталь и целое – это части конкретной формы, которые только демонстрируют принцип главного и второстепенного.

В-третьих, принцип *отношений*, который по терминологии Б. В. Иогансона является «методом сравнения», благодаря которому достигается целостность¹. Действительно, всё, что сосуществует на холсте или в камне не может оставаться вне системы отношений (тональных и цветовых; величин и объёмов; текстуры и фактуры поверхностей). Отношениями определяется место каждой компоненты в системе целого. Природа многообразна, художник же ограничен номенклатурой изобразительных и выразительных средств, когда речь идёт об «..изложении красками на ограниченном куске холста»², что так очевидно конституирует условность художественного текста в пространстве изобразительного искусства. Чтобы преодолеть это ограничение, художник использует отношения – он создаёт свою систему, где заменяет тождество (элементам природы) на (их) эквивалент, когда сравнение позволяет определить точное место каждого компонента в системе.

¹ Иогансон Б. В. Работа над картиной // Рисунок. Живопись. Композиция: хрестоматия. М., 1989. С. 169–173.

² Волков Н. Н. Композиция в живописи. М., 1977. С. 31.

Итак, в-четвёртых: все элементы художественного произведения составляют неделимое общее и не могут быть восприняты по отдельности. Так действует *принцип целостности* или «композиционный принцип объединения»¹. Очевидно, что в художественном тексте не существует лишнего, из него нельзя изъять или, наоборот, добавить в него какой бы то ни было компонент, не разрушив общего единства. При этом роль детали никоим образом не умаляется; деталь всегда часть целого, её нельзя исключить без ущерба для него². Характерно, что восприятие целого – залог адекватного восприятия не только художественного текста: когда мы смотрим на дерево, нам нет необходимости рассматривать каждый его лист или каждую ветку, чтобы получить представление о нём. Мы видим главные признаки, по которым определяем, что именно перед нами, причём, видим их сразу, одновременно, а не по очереди (однако не будь деталей: кривых веток, сучков и шума ветра в кроне – мы бы ничего не узнали именно об этом конкретном дереве).

Визуальный художественный текст, следовательно, существует как единый организм. Отсюда очевидно, что изменение одной части неизбежно приводит к изменению целого и в итоге может привести к полной переоценке всего произведения. Композиционный центр является тем ядром, которое организует и подчиняет все элементы композиции, – её сердцем, тем главным, чему служит второстепенное. Необходимым условием работы художника является *цельное видение* как природы (обозначаемого), так и самого произведения (значимого) – оно залог успешного использования средств и принципов организации художественной реальности, служащих для достижения образности.

Итак, сказанное выше позволяет констатировать определённую взаимообусловленность универсальных принципов организации

¹ Волков Н. Н. Композиция в живописи. М., 1977. 22–23.

² Заметим, что сказанное в отношении живописи приложимо к сфере скульптуры, где цельность формы – главное условие её художественного воплощения, причем, всю её можно свести к простой форме – конструкции (такая же конструктивная идея применима и к произведениям живописи).

художественной реальности, чьё наличие есть неизбежный результат действия условности в искусстве.

Обратимся к средствам композиции. Важно отметить следующее: среди исследователей нет единства в подходе к систематизации композиционного инструментария. Так, Е. В. Шорохов¹, к примеру, различает также законы, правила и приёмы. Но стоит ли проводить такую глубокую дифференциацию? Если исходить из того, что *закон* – это «...необходимая связь (взаимосвязь, отношение) между событиями, явлениями...»², а *правило* – «положение, отражающее закономерность, постоянные соотношения в чем-нибудь»³, то речь идёт о сходных понятиях. При этом регулятивы, определяемые как правила, по сути ими не являются, поскольку не носят всеобщий характер.

Например, *параллельность в композиции*⁴ служит для описания частного случая, а правило расположения главного на втором плане не только не является всеобщим в силу использования перспективы, но скорее относится к приёму⁵. Правило *восприятия объектов изображения*⁶ в изложении Е. В. Шорохова скорее служит рекомендацией и относится к восприятию зрителем предметной узнаваемой среды. Проблема *изображения головы или фигуры*, которую автор выделяет как отдельное правило, также является частным случаем⁷. Спорно выделение в отдельное правило и *наличия в композиции сюжетно-композиционного центра*⁸ – нахождение композиционного центра определяет характер композиции, поэтому данное понятие следует рассматривать вместе с понятиями *симметрии* и *асимметрии*, поскольку они непосредственно связаны с ним. К тому же само

¹ Шорохов Е. В. Основы композиции. М., 1979. С. 88.

² Закон. Текст: электронный // Новая философская энциклопедия. URL: https://gufo.me/dict/philosophy_encyclopedia/%D0%97%D0%90%D0%9A%D0%9E%D0%9D (дата обращения: 04.08.2019).

³ Ушаков Д. Н. Толковый словарь современного русского языка. М., 2014. С. 511

⁴ Шорохов Е. В. Основы композиции. М., 1979. С. 110.

⁵ Там же. С. 110.

⁶ Там же. С. 111.

⁷ Там же. С. 112.

⁸ Там же. С. 97.

понятие «правило» подразумевает возможность его нарушения. А наличие композиционного центра – есть необходимое условие существования всякой композиции, будь то композиция в скульптуре, живописи или графике. А. А. Дейнека также использует понятие «правило». Применительно к изобразительному искусству автор выделил следующие, объединённые данным понятием категории: правила *симметрии*, вытекающие из пластики и строения человеческого тела и многих других природных форм; правила *равновесия* – сочетания противоположных сторон изображения, равновеликих по массам; правила *статики и динамики*; правила *ритма*; правила *перспективы*; *масштаба*; *вертикали и горизонтали* как постоянных осей по отношению ко всем другим направлениям¹.

Что касается приёмов и принципов композиции, то подобная дифференциация также представляется нам не совсем корректной. *Приём* – это компонент техники, при этом понятие приёма иногда распространяют также на систему композиционных способов и средств. При этом приём изначально ограничен и существует только при наличии определённых условий.

Закон – ещё одно понятие, используемое Е. В. Шороховым. Наравне с законом цельности (в нашей терминологии – принцип цельности) автор также упоминает «...закон типизации, закон контрастов и закон подчинённости всех средств композиции идейному замыслу»². Применительно к закону типизации Е. В. Шорохов выделяет три необходимых черты. Первая черта – «типичность характеров и типичность обстоятельств, в которых развивается действие в композиции»³. Вторая заключается в передаче «...ощущения движения, развития действия во времени»⁴. Очевидно, что все эти требования применимы к фигуративному изображению – такой задаче, например, отвечает жанровая картина, но не

¹ Дейнека А. А. Учитель рисовать // Рисунок. Живопись. Композиция: хрестоматия. М., 1989. С.17–176

² Шорохов Е. В. Основы композиции. М., 1979. С. 65.

³ Там же. С. 68.

⁴ Там же. С. 72.

всякий невербальный художественный текст. Третьей чертой «закона типизации является новизна»¹. Она олицетворяет «эстетическое открытие мира художником, восторг мастера перед удивительным в обыденной в жизни»². С этой точки зрения новизну следует рассматривать, скорее, как акт творчества, необходимый для осуществления любого художественного замысла, то есть рассматривать отдельно от понятия типизации. Таким образом, сложно отнести типизацию к универсальным законам или принципам композиции.

Ещё один закон, требующий осмысления, – это закон подчинённости всех закономерностей и средств композиции идейному замыслу. Этот закон состоит в том, «чтобы организация произведения во всех деталях и частях подчинялась не формалистическим мёртвым схемам построения композиции, а идейному содержанию»³. С одной стороны, автором идеализируется содержание и принижается форма, хотя именно форма является носителем эстетического в искусстве. С другой стороны, вопрос о взаимоотношении содержания и формы (в этом контексте) уместен в отношении реалистического искусства, поскольку содержание в абстрактном беспредметном искусстве имеет несколько иное значение. Более того, идейность, в той коннотации, в которой её использует Е. В. Шорохов, носит идеологический, пропагандистский оттенок и сужает рамки применения данного закона. Таким образом, формулировка вышеуказанного закона имеет некорректный характер, а сам закон не является всеобщим.

К законам композиции автор также относит контраст. Если обратиться к определению закона как необходимой связи между явлениями, то тут нет противоречия. Но сами эти явления в данном случае являются составляющими контраста. К тому же контраст составляет пару со своей противоположностью – нюансом и не рассматривается отдельно от него. Итак, контраст можно определить и как средство композиции, и как закон в

¹ Шорохов Е. В. Основы композиции. М., 1979. С. 76.

² Там же.

³ Там же. С. 83.

общем его проявлении. При этом В. Б. Иогансон относит контраст к приёмам композиции¹.

Со своей стороны, «контраст как закон» определяет и Н. Н. Волков, по его мнению «контраст» и «аналогия» – суть основные композиционные принципы; «аналогия и контраст в образах искусства – это отражение диалектики бытия и познания»². Очевидно, что вместо нюанса Н. Н. Волков использует понятие аналогии, то есть подобия, близости, сопоставимости.

Отметим, что другие авторы также используют понятие «закон». Например, Г. К. Савицкий подразумевает под законами композиции в том числе «равновесие, ощущение заполненности холста»³. Итак, понятие «закон» достаточно часто применяется многими авторами для определения разных явлений.

Очевидно, что в отношении систематизации композиционного инструментария среди исследователей не наблюдается единства. Одна из причин сложившейся ситуации состоит, по нашему мнению, в сложности исследуемого вопроса, в малой его изученности, в разделённости теории и практики.

Со своей стороны, мы будем использовать понятие *«средства композиции»*, поскольку данное понятие представляется нам универсальным, включающем в себя все остальные вышеуказанные понятия. «Средство» – это «приём, способ действий для достижения чего-нибудь» и в том числе «предмет, приспособление (или их совокупность), необходимое для осуществления какой-нибудь деятельности»⁴. Мы придерживаемся той точки зрения, что композиционные средства – это средства организации плоскости в живописи и графике, а также объёмной формы в скульптурном изображении (то есть построения художественной реальности и продуцирования художественного образа всякого визуального текста),

¹ Иогансон В. Б. Работа над картиной // Рисунок. Живопись. Композиция: хрестоматия. М., 1989. С. 169.

² Волков Н. Н. Композиция в живописи. М., 1977. С. 36.

³ Савицкий Г. К. О картине // Рисунок. Живопись. Композиция: хрестоматия. М., 1989. С. 163.

⁴ Ушаков Д. Н. Толковый словарь современного русского языка. М., 2014. С. 649–650.

опираясь на позицию художника и исследователя В. И. Лесняка, изложенной им в работе «Графический дизайн (основы профессии)». В. И. Лесняк использует понятие «средства композиции» и определяет их как «приёмы и методы для достижения художественного образа»¹.

В дальнейшем в описании средств композиции визуального текста художественной культуры мы будем опираться также на позицию М. Ю. Лотмана, который считал, что «в основе внутренней организации элементов текста, как правило, лежит принцип бинарной семантической оппозиции»². Более того, «...именно бинарными оппозициями заданы как основы, так и особенности всех существующих и ранее существовавших культур»³. Эта идея плодотворна, приложима к описанию композиционных средств.

Итак, композиционные средства составляют бинарные оппозиционные пары. Начнём с пары ритм/метр и рассмотрим, как именно они конституируют условность в искусстве.

Ритм в природе – всеобщее свойство, универсальная закономерность организации материи. В изобразительном искусстве ритм – «средство композиции, ее окраска, и придание ей звучания»⁴. И. Иттен справедливо считает, что «ритм основан на повторах и созвучиях точек, линий, геометрических форм, пятен, объёмов, а также различных пропорций, текстур и цветов»⁵. Различают также цветовой ритм, ритм промежутков между объектами (негативное пространство), ритм вертикалей, горизонталей и так далее. Для ритмической последовательности характерна динамика, основанная на концентрации и разрядке её элементов.

Обратим внимание на отличие ритмического чередования от метрического (равномерного) чередования. *Метр* является структурной

¹ Лесняк В. И. Графический дизайн (основы профессии). Киев, 2009. С. 32.

² Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб., 1998. С. 227.

³ Шоркин А. Д. Постбинарные структуры: живые игры бинарных оппозиций // Ученые записки Таврического национального университета им. В. И. Вернадского. Сер. : Философия. Культурология. Политология. Социология. 2011. Т. 24. С. 8–20.

⁴ Лесняк В. И. Графический дизайн (основы профессии). Киев, 2009. С. 38.

⁵ Иттен И. Искусство формы. М., 2001. С. 102.

основой, «конструкцией для ритма»¹ и составляет ритму бинарную оппозицию. Метрическая последовательность является более простым способом повторения, нежели ритмическая. Для возникновения ритма необходимо наличие трёх элементов, тогда как для метра – достаточно двух. При этом в обыденном дискурсе ритм часто подменяется метром: биение сердца, упорядоченное движение волн характеризуются здесь как раз ритмической последовательностью.

Отметим: ритм, в отличие от контраста или симметрии/асимметрии, является единственным средством композиции, которое не возникает на плоскости автоматически в результате использования тех или иных изобразительных или выразительных средств. Каким образом условность выражается через ритм? Ритмическая последовательность всегда будет отличаться от той, что существует в природе, благодаря отказу от одних элементов и добавлению других, уменьшению или увеличению промежутков между ними, изменению общей направленности движения. Построение ритмической последовательности, в свою очередь, невозможно без сознательного выбора – то есть принципа отбора. Таким образом, ритм в искусстве конституирует условность, перекодируя объективную визуальность.

Обратимся к паре контраст/нюанс. *Контраст* (франц. *contraste*, от лат. *contrarie* – «противоположным образом») – резкое различие, противоположность. В изобразительном искусстве следует выделить такую группу основных контрастов: цветовой контраст, контраст форм и объёмов, контраст величин, контраст между цельным и дробным. Цветовой контраст основан на сосуществовании дополнительных цветов и направлен на обострение противоречия между тёплым и холодным; тональный контраст, в свою очередь, строится на сопоставлении светлого и тёмного и является неременным условием существования и восприятия любой зрительной информации. Контраст величин заключается в сопоставлении разных по масштабу объектов и связан с

¹ Волков Н. Н. Композиция в живописи. М., 1977. С. 65.

пластикой и обогащением формы. Контраст объёмов основан на различии их конструкций – объёмы, в основе которых лежит сферическая форма (шар, цилиндр, конус – то есть тела вращения), противопоставляются объёмам, основанным на расчленённой на плоскости форме (пирамида, куб, призма). Контраст между цельным и дробным может относиться как к поверхностям (фактуре, текстуре), так и к содержанию, наполнению тональных и цветовых пятен, а также к их очертаниям. Поскольку противоположность дуальна, то, не зависимо от количества, компоненты, участвующие в создании контраста, всегда дифференцированы на две группы.

Контраст выражает условность уже потому, что обостряет противоположность, доводит её до знака, отвлекает внимание от одних элементов и привлекает его к другим. Он выражен через противоречие и именно в этом качестве служит художественной выразительности, когда борьба противоположностей разрешается в художественный образ как в единство. Сложно не согласиться с Е. А. Кибриком в том, что «роль контрастов в композиции универсальна, они имеют отношение ко всем элементам композиции, начиная с характера конструктивной идеи композиции и кончая значением контраста в построении сюжета». «Контраст, противопоставление – движущая сила композиции...»¹, – резюмирует исследователь. Таким образом, контраст является не только лишь формальным средством организации, но имеет непосредственное отношение к смыслу. Это подтверждает и Леонардо да Винчи: «Следует смешивать по соседству прямые противоположности, чтобы в сопоставлении усилить одно другим, и тем больше, чем будут ближе, то есть безобразный по соседству с прекрасным, большой с малым, старый с молодым, сильный со слабым...»².

Оппозицией контрасту является *нюанс* – тип взаимодействия, построенный на минимальном отличии качеств цвета, формы, массы, объёма, фактуры отображаемого объекта. Нюанс непосредственно сопряжён с

¹ Кибрик Е. А. Объективные законы композиции в изобразительном искусстве // Вопросы философии. 1967. № 10. С. 45–57.

² Леонардо Да Винчи. Трактат о живописи. Харьков. 2013. С. 29.

проработкой форм и цветовых полей, выражаясь в растяжках и градациях – он не привлекает внимания, а скорее уточняет и описывает компоненты изображения. При этом нюанс своим присутствием усиливает действие контраста.

Следующая пара композиционных средств – симметрия/асимметрия. *Симметрия* построена на принципе равномерного расположения частей целого относительно геометрического центра. Абсолютная симметрия в искусстве встречается крайне редко, именно в отклонении от симметрии внутри неё самой и проступает эстетический принцип. «Идеальное художественное произведение должно поэтому даже во внешних своих чертах подняться выше голой симметрии.»¹ – справедливо полагал Г. В. Ф. Гегель. «Симметричные формы в картине не могут быть описаны известными формулами зеркального отображения»², – в свою очередь отмечает и Н. Н. Волков. *Асимметрия* – способ организации плоскости и формы, который основывается на динамической уравновешенности, когда имеет место «... зрительное равновесие неравных элементов композиции»³. Оба способа (симметрия и асимметрия) помогают достигать художественной выразительности статичных и динамичных композиций. Главным способом выражения асимметрии является контраст, поскольку симметрия держится на равенстве, асимметрия же – на неравенстве, противоречии. И симметрия, и асимметрия характеризуются перераспределением, переоценкой натуральных данных и, следовательно, конституируют условность обозначаемого. При этом и симметрия, и асимметрия являются не только средствами организации плоскости – т.е. средствами композиции, но и средствами организации формы в объективной реальности.

Симметрия и асимметрия связаны с парой статика/динамика. *Статика*, как правило, достигается при помощи симметрии, а *динамика* – асимметрии. Ритм и контраст наравне с асимметрией позволяют выразить динамику.

¹ Гегель Г. Эстетика: В 4-х т. М., 1968. Т. 1. С. 256.

² Волков Н. Н. Композиция в живописи. М., 1977. С. 64.

³ Лесняк В. И. Графический дизайн (основы профессии). Киев. 2009. С. 28.

Статику или динамику композиции сообщает также определённая пластика форм и пятен, задействованных в организации плоскости или трёхмерного пространства. Помимо сказанного выше важно отметить, что не последнюю роль в характере композиции играет формат. Работа над живописной или графической композицией начинается именно с выбора её будущего формата, с того картинного пространства, которое и будет для зрителя «окном в мир художника». Горизонтальный или вертикальный формат поможет выразить динамичный характер композиции, а квадратный придаст ей статичность, сообщит состояние покоя.

Резюмируя, отметим: нельзя определить одни средства композиции как главные, а другие – как второстепенные. Все средства и элементы композиции одинаково нацелены на достижение общей гармонии. Согласимся с Л. Альберти в том, что соответствовать друг другу они будут в случае, если «по величине, назначению, виду, цвету и тому подобному, в свою очередь, будут соответствовать единой красоте»¹.

Итак, композиционные и художественные средства могут проявляться друг через друга: нюанс в ритме, асимметрия через контраст и динамику, динамика через ритм и контраст, контраст, в свою очередь, через тон, цвет и форму. При этом средства композиции представляют собой пары бинарных оппозиций, которые конституируют условность в искусстве, поскольку участвуют в организации художественной визуальности, насквозь условной по отношению к визуальности объективной.

Пространство и время, являясь атрибутами объективной реальности и условиями её бытия, активно принимают участие и в организации реальности художественного текста, выступая при этом уже как трансформированные «пространство» и «время». Пространство и время взаимосвязаны и едины. Их целостность как нельзя лучше выражена понятием «*хронотон*». Философ и теоретик искусства М. М. Бахтин впервые использовал данное понятие в

¹ Альберти Л. Три книги о живописи // Рисунок. Живопись. Композиция: хрестоматия. М., 1989. С. 133–134.

литературоведении для обозначения отображения времени и пространства в литературном тексте как целого¹.

Любое художественное произведение характеризуется своим типом хронотопа, обусловленным видовой спецификой. В соответствии с этим художественные тексты делятся на *пространственные*, в хронотопах которых временные качества переданы в формах пространства (изобразительное искусство); *временные*, когда пространственные параметры «переложены» на временные координаты (музыка); и *пространственно-временные*, где сосуществуют хронотопы обоих типов (синтетические искусства).

М. М. Бахтин справедливо считал, что ведущим началом в хронотопе применительно к литературному тексту выступает время. В пространственных искусствах именно пространство и движение проявляют время как одно из измерений художественной реальности. И поскольку изобразительное искусство является искусством пространственным, проблема времени, и, следовательно, хронотопа применительно к нему изучена недостаточно, а вопросы передачи времени и пространства традиционно обсуждаются по отдельности. На наш взгляд, понятие «хронотоп» универсально, а значит вполне применимо к визуальным художественным текстам. Всякое художественное произведение, независимо от типа присущего ему хронотопа, наделено определённой замкнутостью и отображает, как справедливо отмечает Б. А. Успенский, самостоятельный мир, «характеризующийся особой пространственно-временной структурой»². Таким образом, хронотоп – это неотъемлемая составляющая организации любого художественного текста.

Постижение пространства происходит главным образом визуально. Время же воспринимается как совокупность всех результативных изменений действительности. «Приметы времени раскрываются в пространстве, и

¹ Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 234–407.

² Успенский Б.А. Семиотика искусства. М., 1995. С. 207.

пространство осмысливается и измеряется временем»¹, – справедливо отмечал М. М. Бахтин. Изобразительное искусство, следовательно, не может обойти вопросы отображения как пространства и времени, так и их единства. Далее мы обоснуем предложенную точку зрения на конкретных примерах.

Картина Ф. Гойи «Расстрел повстанцев 3 мая 1808 г. в Мадриде» (1814, Музей Прадо, Мадрид)² содержит хронотоп уже в своем названии. Композиционным центром является фигура казнимого с раскинутыми руками, чья поза отсылает зрителя к идее христианского мученичества. Пространство картины поделено на две части: одна принадлежит обречённым на смерть испанцам, другая – оккупантам армии Наполеона. При этом солдаты наполеоновской армии, непосредственно осуществляющие казнь, поданы фрагментарно, их значение в пространстве и следовательно во времени умалено. Повстанцы, напротив, показаны во весь рост, и несмотря на изображение момента расстрела (часть повстанцев уже убита, другие встречают свою смерть), отношение автора к происходящему очевидно: поражение временное, подвиг испанцев уже принадлежит истории.

Полотно В. И. Сурикова «Боярыня Морозова» (1884-1887, Государственная Третьяковская галерея, Москва) также насыщено движением и трагизмом: пространство картины по диагонали «рассекают» сани с опальной боярыней. Но разделение заполненного людьми пространства носит прежде всего идейный характер – речь здесь идёт о церковном расколе, о старой и новой Вере, сменяющих друг друга во времени.

«Портрет О. К. Лансере» (1911, частное собрание)³ З. Е. Серебряковой представляет собой изображение молодой девушки за туалетом. Портрет не статичен – голова и руки модели находятся в движении. На картине явно изображено мгновение, но в то же время открытое окно и освещённая

¹ Успенский Б.А. Семиотика искусства. М., 1995.

² Великие художники. №024. Франсиско Хосе де Гойя-и-Лусиентес. М., 2010. С. 33.

³ Серебрякова З. Портрет Ольги Константиновны Лансере // WikiArt энциклопедия визуальных искусств [Сайт]. – URL: <https://www.wikiart.org/ru/zinaida-serebryakova/portret-olgi-konstantinovny-lansere-1910> (дата обращения: 05.09.2019).

солнцем даль за ним как бы напоминают о той долгой жизни, которая предстоит молодой женщине. При этом зеркало в руке девушки и направленный в зеркало взгляд словно умножают текущий момент, заставляют его длиться.

Любопытно построение хронотопа знаменитой картины Питера Брейгеля Старшего «Охотники на снегу». Насыщенное стаффажем пространство среднего и дальнего планов противопоставляется пространству переднего, которое полностью принадлежит возвращающимся охотникам и их собакам. Отмеченная исследователями «космичность» произведения Брейгеля во многом обусловлена именно соединением в пространстве картины нескольких «миров», наделённых собственными хронотопами. Зритель, таким образом, оказывается вовлечённым не только в пространственную глубину, но и во временную. И если пространство картины здесь организовано в форме чаши, то время – в форме воронки, отражающей в данном случае его вымороченную длительность. Отметим: воронка и чаша формально близки друг другу, но их функции расходятся. В этом, на наш взгляд, и состоит хронотопический феномен воздействия данного художественного текста.

Ещё одна картина Питера Брейгеля Старшего «Две прикованные обезьянки» (1562, Государственный музей, Берлин) посвящена идее вечности, нежели длительности. Замкнутое пространство, в которое помещены обезьянки, лимитировано аркой – её сферичность дублируют сгорбленные округлые силуэты животных. Данная рекурсия символизирует вечный плен, а пейзажная даль в арочном проёме лишь усугубляет чувство тоски по недостижимой свободе. Единство пространственно-временных отношений демонстрируется здесь со всей очевидностью, несмотря на явное противоречие (а возможно именно благодаря ему) между ограниченным пространством и временным Абсолютом.

Обратимся в контексте передачи пространственно-временных отношений к хорошо известному произведению русского живописца-

передвижника Н. Н. Ге «Что есть истина» (1890, Государственная Третьяковская галерея, Москва). Картинное пространство лимитировано здесь двумя плоскостями: участком стены и полом. Пилат и Христос изображены в момент диалога, их фигуры заполняют почти всё тесное пространство формата. Прокуратор помещён на передний план, его поза раскована, рука протянута к собеседнику в динамичном жесте. Христос, напротив, статичен и напряжён. Тем не менее, эта временная и пространственная «зажатость» только усиливает образное звучание, позволяет поставить Христа и Пилата над пространством и временем, извлечь их из текущего хронотопа.

Показательно с точки зрения демонстрации единства пространственно-временных отношений творчество нидерландского художника Яна Вермеера Делфтского. Отличительной чертой его произведений является камерность, которая касается как пространства, так и времени (эпизодичность, мимолетность). Более того, Вермеер использует необычный приём: мизансцены его произведений словно подсмотрены благодаря особым образом организованному пространству, в котором предметы переднего плана (драпировки, натюрморты) как бы случайно перекрывают фигуры главных действующих лиц. Автор тем самым добивается эффекта максимальной вовлечённости зрителя в хронотоп картины, особой интимности, почти откровения.

Обратимся к передаче пространственно-временных отношений в скульптуре. Отметим: поскольку скульптурное пространство носит объективный характер, время здесь в ещё большей степени детерминировано пространственным решением. Мистику ночи не столько как времени суток, сколько события, противопоставленного ясности дня и света, репрезентует скульптурное произведение А. Майоля «Ночь» (1902). Реализуя замысел, скульптор использовал изображение обобщённой женской фигуры, чья закрытая поза является вместилищем тайны и в то же время предполагает

пробуждение. Дискобол¹, древнегреческого скульптора Мирона, напротив, анатомически точно изображает позу атлета перед броском диска. В задачу данного скульптурного произведения не входит репрезентация обобщённого образа времени, она исчерпывается передачей моментального действия.

Данные примеры наглядно демонстрируют взаимосвязь пространственно-временных отношений, что, на наш взгляд, полностью оправдывает применение понятия «хронотоп» к художественной реальности произведений изобразительного искусства.

Исследование хронотопов визуальных художественных текстов провоцирует следующий вопрос: может ли изображённое художником время совпадать со временем зрительского восприятия? Или иными словами, может ли на картине быть изображён настоящий (объективный) для зрителя момент времени? Время и пространство едины, при этом время в художественном тексте детерминировано местом и движением, следовательно, настоящий момент является настоящим только для пространства художественного текста, к которому он относится. Итак, время рецепции картины или произведения скульптуры зрителем объективно и не может быть тождественно времени, принадлежащему художественной реальности.

Подведём некоторые итоги. Пространство художественного текста организуется в результате применения универсальных принципов и средств композиции, время же возникает уже в сформированном пространстве. Таким образом, в паре пространство/время в изобразительном плане первично пространство, но сама идея времени может непосредственно диктовать пространственное решение, организуя текст в целом. Эта организующая роль пространственно-временных отношений представляется нам наиболее интригующей и перспективной для дальнейшего исследования принципов построения художественных образов в произведениях изобразительного искусства и организации художественной реальности.

¹ Искусство. Иллюстрированная энциклопедия. М., 2002. С. 34.

Итак, композиция выступает универсальным способом организации художественной реальности культурных тестов. К основным композиционным принципам мы относим принцип *отбора, главного и второстепенного, отношений, целостности*. К средствам композиции нами отнесены такие пары бинарных оппозиций, как *метр и ритм, контраст и нюанс, симметрия и асимметрия, статика и динамика*. Хронотоп как неперенный атрибут художественной реальности также участвует в её организации.

3.2 Семиотический аспект изобразительного искусства

Организация художественного текста при помощи композиции и хронотопа имеет целью продуцирование художественных образов. Смыслы объективной реальности, эмоции и чувства автора, возникающие под её воздействием, подвергаясь трансформации, синтезируют образно-смысловой слой реальности художественной. В искусстве наделение смыслом, значением обладает, следовательно, условностью по отношению к реальной картине мира. Важной стороной организации художественной реальности является коммуникативный аспект, а художественный образ выступает также основным средством эстетической коммуникации. Художник организует текстовое пространство в соответствии (с прицелом) на коммуникацию. Коммуникативная функция – базовая для остальных функций, другие функции строятся на её основе.

Изобразительное искусство обладает коммуникативным потенциалом, основываясь на своеобразной семиотической системе с обширным арсеналом средств творческого выражения мысли и чувства. Здесь кроется ключ к пониманию сущности коммуникации между зрителем и художником, а также собственно образа, благодаря которому она возникает.

Семиотика, или семиология, будучи наукой о знаках, изучает их возникновение и употребление (*сигнификацию*), а также *коммуникацию*, посредством которой осуществляется передача определённого сообщения. Как отмечает У. Эко, и каждый отдельный знак, и целое послание предстают перед нами в своей функциональной структуре¹. Информация, которую автор намеревается донести, то есть содержательная составляющая, кодируется определённым образом, и сообщение обретает некую формальную оболочку – *структуру*. В обратном же процессе информация поддаётся расшифровке, распознаётся, извлекается из заданной формы тем, кому автор её адресует, – реализуется *коммуникативная* функция сообщения. Таков механизм коммуникации и в том случае, когда послание зашифровано и передаётся в форме художественного образа.

Структура сообщения образована семантическим и синтаксическим компонентами. Исследовать семантику и проследить, как знак рождает образ, возможно через ознакомление с тем, какое строение имеют знаки, а также как их можно классифицировать.

Знак традиционно определяют как материальный предмет или явление, задачей которого является закодированное обозначение другого предмета или явления². Таким образом, при помощи знака или совокупности знаков можно узнавать информацию, запоминать её, преобразовывать и передавать, формируя новое послание. Знак лежит в основе выражения ключевых свойств объекта, позволяющих распознать его, пояснения заложенного в нём смысла, а также реализации экспрессии и обращения к определённым чувствам³.

Знак обладает своеобразными характеристиками, что обусловлено его составляющими – формой, денотатом (предметным значением) и концептом (смыслом)⁴. Американский философ и математик Ч. Пирс предложил

¹ Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. СПб., 2006. С. 107.

² Грицианов А. А. Знак // Новейший философский словарь. Мн., 1998. С. 246.

³ Там же.

⁴ Фреге Г. Смысл и денотат // Семиотика и информатика. М., 1977. Вып. 8. С. 181–210.

классифицировать знаки в зависимости от того, как структурно взаимодействуют в них форма и денотат¹. По такому принципу оформилось представление о том, что знаки могут существовать в трёх видах: иконические, символы, индексы².

Репрезентация объекта в контексте иконического знака основывается на установлении сходства³, благодаря чему в случае иконической коммуникации мера условности выражается через степень иконичности. О. В. Чернышёв полагает, что «...при формировании иконического знака всегда остро стоит проблема установления гармонического соответствия между формой организации графического носителя, смысловым содержанием и изначальной информационной избыточностью отображаемого предмета»⁴.

Художественная коммуникация через визуальный образ опирается на иконический принцип кодирования информации. Сообщение такого рода состоит из единиц, названных Г. Г. Почепцовым символами иконического языка⁵. Здесь наглядно предстаёт подобие и даже слияние знаков двух видов – иконического и символического.

Применение знаков-символов возможно в случае установления соответствующего условия, предполагающего единое толкование каждого отдельного из них. По этой причине знаки-символы иначе называют конвенциональными. Их денотат и форма никак не взаимосвязаны. Так называемые естественные языки (образованные ввиду этнокультурных и исторических предпосылок) и искусственные, или научные, языки (возникшие как вспомогательные системы фиксирования и передачи информации в определённых сферах научной или творческой деятельности – математике, программировании, химии, музыке и т. д.) функционируют на основе знака-символа. Ключевую роль знаки-символы могут играть и в создании художественных образов, наделённых некоторым специальным

¹ Пирс Ч. Начала прагматизма. СПб., 2000. С. 57.

² Там же. С. 58

³ Там же. С. 77

⁴ Чернышёв О.В. Формальная композиция. Мн., 1999. С. 162.

⁵ Почепцов Г. Г. Семиотика. М., 2002. С. 95.

значением, как, например, в случае культовых и геральдических изображений. Как указатели, обеспечивающие ориентировочную информацию, служат знаки-индексы, именуемые также знаками-признаками и знаками-симптомами. Они физически обозначают объект, сообщая о нём определённые данные, например, направление, местоположение, величину какого-либо показателя. Форма такого знака и его денотат существуют в непосредственной пространственно-временной взаимосвязи¹. Среди индексальных знаков – разнообразные сигнальные обозначения, ветряной флюгер, показатели технических приборов и т. д. Тем не менее, рассматривая знаки в категории визуального образа, следует обратить внимание на то, что типология их на основе функционального предназначения представляется довольно условной. На практике бывает сложно однозначно определить тот или иной знак как символ или индекс. Также зачастую проблематично отнести знак лишь к одному виду, ведь он может обладать свойствами, например, иконического и индексального обозначений одновременно, о чём упоминал и автор классификации знаков Ч. Пирс².

Знаки не только пронизывают язык искусства, но и сопровождают нашу повседневную жизнь. При этом границы между ними, снова же, чаще всего условны. Издревле из самой природы человек черпает информацию того или иного рода. Особенности локального климата, погодные явления, циклы жизни растений во взаимодействии с окружающей средой, поведение животных – все они обусловлены определёнными причинами и могут быть рассмотрены как признаки некоторых грядущих перемен, которых следует ожидать в ближайшем будущем. Таким образом, будучи внимательными, мы можем наблюдать множество естественных знаков-индексов. В то же время человеку свойственно воспринимать те же знаки природы как символы, несущие некий дополнительный, неявный смысл. Приметы, предупреждающие об определённых явлениях на основании логичных

¹ Пирс Ч. Начала прагматизма. СПб., 2000. С. 91.

² Там же. С. 59, 88.

закономерностей, вполне справедливо считать знаками-индексами. Однако также приметы могут быть наделены символическим смыслом и стойко укореняться в обычаях определённых социальных групп, существовать как поверья, не опираясь на наглядные аргументы и достаточно обоснованные причины, но апеллируя к традиции и повтору. В таких случаях они функционируют как знаки-символы.

Итак, в природе можно встретить индексальные и иконические знаки, которые мы нередко склонны ассоциировать с явлениями, не связанными с наблюдаемыми знаками непосредственно, то есть они символизируют для нас нечто иное, незримое. В отличие от знаков других видов, символы порождаются культурной коммуникацией и реализуются исключительно в её процессе, переплетаясь с номенклатурой коммуникативных средств. В непосредственной зависимости от обстоятельств, в которых знак осуществляет передачу информации, формируется его смысл и, соответственно, остальные свойства, позволяющие определить принадлежность этого знака к какому-либо типу. Так, например, слово, произнесённое или написанное без понимания значения, заложенного в нём, теряет свою роль некоего символа и остаётся лишь иконическим знаком – чередой звуков или графическим изображением набора букв. Очевидно, что реплика справляется с функцией трансляции определённого символического послания, если её автор осознаёт и намеревается донести смысл сказанного. Таким образом, ввиду зависимости от контекста, в котором происходит передача некоторой информации, и условности толкования послания трансформироваться может значение, функция, а значит и вид знака.

Предлагаем дополнительно уделить внимание знакам символического и индексального типов, входящим в язык художественного образа. Символ традиционно понимают как нечто, основанное на свойствах определённого предмета или явления материального мира, подразумевающее, тем не менее, его глубинный смысл, невидимую природу. Такие нематериальные свойства уживаются с материальными в комплексном образе предмета или явления,

благодаря ассоциациям, связанным с ним. «Символ имеет знаковую природу, и ему присущи все свойства знака»¹. В то же время его следует рассматривать как более широкое понятие, обозначающее не элемент, а цельную, пусть и альтернативную, картину восприятия реального объекта². Ю. М. Лотман отмечал, что символам свойственно глубоко укореняться в обычаях культуры, за счёт чего многие из них остаются актуальными практически вне времени³. Эта закономерность во многом обусловлена высоким эмоциональным потенциалом, присущим символу.

Лексема «символ» берёт свои истоки от греческого слова *symbolon*, охватывающего понятия знака, сигнала, приметы, признака. Можно обратить внимание, что подобные значения соответствуют данному Ч. Пирсом описанию другого знака – индекса. Согласно Б. А. Успенскому, «речь идёт о такой ситуации, когда некоторый знак в целом (то есть совокупность выражения и содержания) служит, в свою очередь, обозначением какого-то другого содержания»⁴. То есть символическое значимое некоторого содержания выполняет в то же время и функцию индекса, направляя внимание зрителя на обозначаемое определённым способом. Подобное переплетение ролей символического и индексального знаков предопределило формирование принципов символизма, призванного пояснять зрителю действительность посредством символа и одновременно указывая на иные значения и реальность. Т. Адорно, рассуждая о природе художественного образа, развивал мысль о том, что произведение искусства, одновременно концентрируясь на частном и затрагивая тему универсального, выявляет специфическое в окружающей нас общедоступной реальности, и, одновременно, указывает на него: «В задачу произведения искусства входит

¹ Радионова С. А. Символ // Новейший философский словарь. Мн., 1998. С. 614.

² Там же.

³ Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб., 2000. С. 241.

⁴ Успенский Б. А. Семиотика искусства. М., 1995. С. 238.

разглядеть в особенном всеобщее, которое определяет структуру взаимосвязей сущего и скрыто этим сущим...»¹.

С точки зрения семиотики, искусство, в частности изобразительное, возможно рассматривать как своеобразную знаковую систему. Примечательной его особенностью здесь выступает ассоциативность как основной принцип применения знаков и формирования структуры их взаимосвязей. Толчком для возникновения ассоциации и включения ее в сообщение, передаваемое реципиенту, может послужить некое обнаруженное сходство или контраст, акцент на определённых хронотопах и прочие причинно-следственные связи, к которым автор желает привлечь внимание. Изображённый символ обращается к памяти, уже имеющемуся опыту зрителя и находит отклик в вызванных зрительских мыслях и чувствах. Подобная коммуникация начинается с «прикосновения» к подсознанию и происходит безмолвно, не требуя явного выражения. Как отмечал Ф. де Соссюр, именно символу, в отличие от конвенционального знака, свойственно задействовать иконические средства создания кода, формирующего образ. К примеру, весы наглядно демонстрируют равновесие, поэтому с ними легко ассоциативно связать понятие справедливости и символично наделить его именно такой визуальной формой². Однако Ч. Пирс утверждал, что символ обобщённо представляет некоторый класс предметов или явлений в целом, а не подразумевает конкретный, отдельно взятый образец³. Справедливо заключить, что по сравнению с конвенционным знаком символ следует рассматривать как понятие однозначно более широкое, ведь кроме кодировочной функции он выполняет и указательную. Известно, что иконические символы могут различаться по взаимодействию формы и денотата в своей структуре, что даёт предпосылку для их дифференциации. Итак, мы предлагаем разграничить два вида символов при помощи терминов «знак-символ»,

¹ Адорно Т. Эстетическая теория. М., 2001. С. 124.

² Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб., 2000. С. 240.

³ Пирс Ч. Начала прагматизма. СПб., 2000. С. 92.

демонстрирующего конвенционную связь между формой и денотатом, и «индекс-прообраз», подразумевающего в качестве обозначенной связи ассоциативное обращение к подсознанию автора и зрителя. Знаки-символы имеют элементарную форму, то есть наименее зависимую от смысла, благодаря чему они применимы в максимально разнообразном контексте, что очевидно следует из примера Ю. М. Лотмана: «Крест, круг, пентаграмма обладают значительно большими смысловыми потенциями, чем “Аполлон, сдирающий кожу с Марсия”»¹. Иконичность характерна для формы знака-символа, но не для его содержания. Более подробное и однозначное содержание предполагает как раз индекс-прообраз (он близок отражению), что позволяет текстам изобразительной художественной культуры находить верный путь к определённым ассоциациям, мыслям и чувствам реципиента.

Дифференциация символов играет важную роль, поскольку позволяет глубже познавать природу искусства в целом и конкретных художественных образов, прослеживать причинно-следственные связи, их структуры и понимать язык выразительных средств. Также она наглядно демонстрирует взаимодействие между знаками разных категорий, взаимное влияние и в то же время уникальность их ролей.

Далее обратимся к некоторым примерам.

Сюрреалист Р. Магритт часто изображает на своих полотнах падение. Падение в данном случае не является кодированием, его смысл понятен каждому. Очевидно, что падение в произведениях Р. Магритта – это индекс-прообраз. Отметим: отличительной чертой сюрреализма является именно использование индексов-прообразов, поскольку такие знаки обращаются непосредственно к подсознанию реципиента, его интуиции. Картины И. Босха, напротив, насыщены социокультурными знаками-символами, прочтение которых требует от современного зрителя специальных знаний.

Форма и цвет сами по себе также часто содержат символический смысл. Округлые формы и плавные линии продуцируют гармонию и

¹ Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства. СПб., 2002. С. 240.

спокойствие; угловатые, резкие очертания объектов – конфликт, тревогу, борьбу. Цвета в своём большинстве также связаны в массовом сознании с определёнными символами и эмоциями. Итак, каким бы абстрагированным ни был художественный текст, он так или иначе содержит в себе сообщение, в формировании которого участвуют как знаки-символы, так и индексы-прообразы. Красный цвет в советском искусстве присутствовал в качестве государственного символа, в то же время использование красного цвета (например, в советском плакате) в немалой степени обусловлено его воздействием на подсознание. Таким образом, в разных случаях цвет и форма могут выступать как в значении знаков-символов, так и индексов-прообразов. Обратимся в качестве показательного конкретного примера к абстрактному плакату Эль Лисицкого «Клином красным бей белых» (1919-1920, Российская государственная библиотека, Москва), выполненного в соответствии с эстетикой супрематизма. Красный и белый цвета, которыми окрашены геометрические фигуры – заостренный треугольник, врезающийся в белый круг, – являются здесь знаками-символами. Но их геометрия – это индекс-прообраз, поскольку апеллирует к подсознанию зрителя, благодаря контрастному сочетанию разных форм.

Как можно видеть, коммуникативный потенциал художественного произведения реализуется при помощи иконических символов двух видов: знака-символа и индекса-прообраза. Разные знаковые системы, образованные в соответствии с областью применения, оперируют разными, свойственными именно им, наборами иконических символов. Так, язык геральдики, значения изображений карт таро, фирменные логотипы преимущественно содержат в своей основе знаки-символы. То есть, в узкоспециализированных сферах, требующих высокой оригинальности высказывания мысли через художественный образ, широко применимы обозначения, наиболее насыщенные выразительной символикой. Менее специфические системы информирования, в большей мере допускающие непосредственное выражение информации, преимущественно используют индексы-прообразы.

Примечательно, что знак-символ справедливо считать полностью конвенционным, в то время как индекс-прообраз имеет тесно связанные форму и денотат, то есть не демонстрирует ярко выраженную условность.

В формировании художественного образа непременно участвует также синтаксический компонент. Синтаксис исследует и поясняет закономерности взаимодействия структурных единиц текста, функционирующих в упорядоченном виде как единое целое. Рассматривая это понятие в рамках изобразительного искусства, Б. А. Успенский предложил разграничить синтаксис семантический, раскрывающий содержание художественного текста, и геометрический, подразумевающий форму подачи¹. Геометрический синтаксис, в свою очередь, включает в себе результаты трансформации и организации художественного текста, в то время как закономерности формирования смысловой нагрузки произведения образуют семантический синтаксис. Очевидно, что в художественном тексте всегда заложен коммуникативный потенциал, реализуемый посредством своеобразного синтетического языка в обращении к зрителю.

Остановимся на выразительных средствах языка изобразительного искусства, благодаря которым наравне с изобразительными средствами (цветом, тоном и объёмом) выстраивается невербальный текст – то есть на элементах его геометрического синтаксиса. Разница между изобразительными и выразительными средствами довольно размыта, и часто эти понятия используют как взаимозаменяемые. Но, на наш взгляд, целесообразно их разделять. Разница между изобразительными и выразительными средствами заключается в том, что изобразительные средства первичны по отношению к выразительным средствам. Цвет, тон и объём существуют в природе, в то время как пятно, линия и точка – это культурные явления, принадлежащие уже художественной реальности.

Выразительные средства так же, как и изобразительные, конституируют условность визуальной художественной культуры. Благодаря

¹ Успенский Б. А. Семиотика искусства. М., 1995. С. 69.

им существует всякое изображение на плоскости и, следовательно, становится возможной организация реальности художественного текста. Группа выразительных средств, о которой пойдет речь ниже, включает в себя пятно, точку и линию. Назовём их группой *комплексных средств*, поскольку средства, входящие в неё, являются составными – то есть могут состоять из нескольких изобразительных или выразительных средств и выражаться друг через друга.

Пятно – это ограниченное на плоскости или в пространстве цветовое или тональное поле; оно является более сложным инструментом по отношению к изобразительным средствам (тону и цвету), поскольку состоит одновременно из нескольких характеристик. Н. Н. Волков пишет: «... по отношению к геометрическим формам распределения пятен цвета на плоскости цвет выступает как содержание»¹. Таким образом, цвет и тон наполняют форму пятна. Любое нелинейное изображение всегда строится за счёт тональных или тонально-цветовых пятен: оно начинается как номенклатура пятен и остаётся ею, несмотря на то, что с точки зрения смысла может быть понято и воспринято озером, башней или охотником на снегу. Таким образом, в пятне «уживаются» наполняющие его изобразительные средства и заключённый в нём смысл.

Помимо тональной и цветовой характеристики пятну присущи очертания и размер, оно занимает определённое место в пространстве и имеет габариты. Эстетическая функция пятна передаётся также при помощи пластики. В пятне могут присутствовать тональные и цветовые градации – растяжки. Художник всегда обращает внимание и на касания – на то, насколько мягко или, наоборот, жёстко границы пятна взаимодействуют с окружающей средой – то есть с другими пятнами. Следует отметить, что характеризующие пятно параметры сами по себе не всегда являются

¹ Волков Н. Н. Композиция в живописи // Рисунок. Живопись. Композиция: хрестоматия. М., 1989. С. 194.

художественными – например, размер. Размер становится художественным средством, только участвуя в выражении пропорции, соразмерности.

Точка в геометрии, топологии и близких разделах математики – «абстрактный объект в пространстве, не имеющий никаких измеримых характеристик»¹. В изобразительном искусстве точка скорее простейший элемент изображения, которому присущи цвет и тон, а так же размер – т.е. «небольшой участок плоской формы»². Любопытно определение В. В. Кандинского: «Точка наиболее краткая временная форма»³, которое имплицитно поддерживает идею передачи времени в изображении. Далее автор пишет: «До сих пор применение точки или линии в живописи находится в пренебрежении у некоторых теоретиков искусств, для которых среди множества древних устоев до сих пор нерушимы те, что ещё недавно столь очевидно разделяли две области искусства – живопись и графику»⁴. И действительно, наглядным примером использования точки в живописи может служить пуантилизм, в котором тональные и цветовые пятна складываются из отдельных точек, обладающих тональностью и цветом.

Линия представляет собой «..след перемещающейся точки, то есть её произведение»⁵. В качестве изобразительного средства линия обретает ширину и тональную характеристику, то есть перестаёт быть абстракцией. Зачастую линия берёт на себя функцию тона – это происходит тогда, когда в графическом произведении тональная характеристика объектов домысливается, в том числе благодаря линии, в результате чего повышается мера условности изображения. Линия (её толщина и плотность) подразумевает под собой возможные тональные характеристики тех объектов, которые она ограничивает, выражает предполагаемый тональный или цветовой контраст между ними, а также участвует в формообразовании.

¹ Котлин А. Математическая точка не имеет координат. Текст: электронный // Проза.ру [Сайт]. – URL: <https://www.proza.ru/2014/06/18/2147> (дата обращения: 30.09.2019).

² Лесняк В. И. Графический дизайн (основы профессии). Киев, 2009. С. 14.

³ Кандинский В. В. Точка и линия на плоскости. СПб., 2005. С. 87.

⁴ Там же. С. 86.

⁵ Там же. С.109.

Существуя в пространстве плоскости, линия обретает свою «географию» и, таким образом, представляет собой синтез пластики и тона. Итак, линия – это не только графическое выразительное средство: в живописи, особенно в современных её декоративных формах, линия применяется достаточно широко. Показательны в этом плане произведения М. Аветисяна, Жоржа Брака, Анри Матисса, Пабло Пикассо. При этом, если в работах М. Аветисяна линией, как правило, воспринимается уплотнение тона на границе пятна, то Анри Матисс отрывает линию от общей тональной и цветовой характеристики объекта, часто используя для этого чёрный цвет.

Пятно, линия и точка, являясь выразительными средствами живописи и графики, тем не менее могут принимать участие в организации скульптурного произведения. Это происходит в тех случаях, когда в скульптурном изображении используются разные материалы (мрамор и дерево, металл и камень), когда поверхность скульптуры окрашивается или тонируется дополнительно – то есть в тех случаях, когда внутри скульптуры существует разграничение, не связанное напрямую с её формообразованием.

Зададимся вопросом: можно ли говорить о пятне и линии применительно к скульптурному изображению, вне связи с его окрашиванием? Несмотря на то, что скульптура трёхмерна (будь то круглая скульптура, рельеф или барельеф), она также может быть воспринята и как силуэт, то есть воспринята как пятно. В зависимости от характера освещения могут проявляться контрасты внутри пятна скульптуры, или же она будет смотреться цельно по отношению к окружающему фону. Если применительно к живописи и графике речь идёт о создании иллюзии трёхмерного пространства на двухмерной плоскости, то в случае скульптуры может иметь место обратный процесс – трёхмерная скульптура способна создавать впечатление двухмерного пятна или силуэта и даже приобретать линейное прочтение, когда линия выступает в иллюзорном качестве, являясь невещественным завершением вещественной формы. Всё это следует отнести к особенностям зрительного восприятия объёмной формы в пространстве в

определённых условиях освещения, и скульптор должен учитывать возможные последствия взаимодействия формы и её окружения.

То есть, описанные выше средства, хотя и являются средствами организации плоскости, в той же мере применимы и к гармонизации формы в объективно существующем пространстве, то есть использоваться в скульптуре. Иными словами, всякое изображение существует благодаря изобразительным (цвет, тон и объём) и выразительным/комплексным (пятно, линия и точка) средствам, которые активно используются при организации визуального художественного текста, в качестве его синтаксиса. Они создают и скрепляют ткань художественного образа, который является смыслом, итогом всего творческого процесса.

Итак, подведём некоторые итоги.

Для более полного понимания генезиса художественного образа необходима гибкая знаковая классификация, в которой типы знаков подвижны и перетекают друг в друга. Для этого нами были выделены из символа *знак-символ*, форма и денотат которого состоят в конвенционной связи, и *индекс-прообраз*, где данная связь носит ассоциативный указывающий характер. Подобное разделение позволяет перейти непосредственно к исследованию художественного образа как главного средства художественной коммуникации и одновременно основного итога творческого процесса. В том числе нами была выделена и описана группа комплексных средств, которая непосредственно участвует наравне с изобразительными средствами в построении синтаксиса визуального художественного текста.

3.3 Образ как главное средство коммуникации в художественной культуре

Психологическая и гносеологическая теории образа склонны рассматривать его как результат воспроизведения в сознании субъекта

воспринятого объекта. Художественный образ, в сравнении с образом с точки зрения науки, религии и повседневным применением этого понятия в обыденном дискурсе, имеет специфическое толкование. Это и совокупность личных впечатлений, пережитых от каких-либо воспринятых явлений или предметов, и способ выражения чувств и мыслей через опредмечивание их посредством творчества. К тому же сам процесс создания произведения эмоционально насыщен, благодаря чему художественный образ, обретая форму, дополнительно обогащается новыми свойствами. Объективная действительность проникает в мир искусства, и наоборот, художественная реальность воплощается в жизнь как материализованный образ. Далее мы рассмотрим строение и онтологию художественного образа.

Упомянутые ранее уровни восприятия – предпосылочный и социокультурный – лишь условно очерчивают общее пространство творческой деятельности, направляют её. Однако путь автора к каждому конкретному образу случается однажды, в сопровождении снова и снова уникального сочетания факторов, влияющих на осуществление творческого замысла.

Знакомство с искусством начинается с познания художественного образа. Представляя значительный интерес для исследователей, это понятие стимулировало многочисленные научные и творческие поиски. С точки зрения эстетической роли образ раскрывал ещё Аристотель, видя в нём олицетворение совершенной передачи реальности. В этом контексте ключом к пониманию образа и искусства в целом являлся так называемый принцип *mimesis* (от др. греч. – «подобие», «подражание», «воспроизведение»)¹. В эпоху Просвещения развитие идей эстетики в немецкой философии способствовало тому, что образ был растолкован как оптимальный компромисс между *techne* (от др. греч. – «ремесло», «мастерство») и *poiesis* (от др. греч. – «созидание», «сотворение»), то есть воплощение сбалансированного видения предмета или явления, вобравшего в себя черты

¹ Аристотель. Поэтика // Сочинения: В 4-х т. М., 1983. Т. 4. С. 646.

действительного и идеального представлений о нём. В исследованиях Г. В. Ф. Гегеля, посвящённых вопросам эстетики, акцентируется чувственно-понятийный аспект художественного образа, а именно – *poiesis*: «В целом мы можем обозначить поэтическое представление как представление образное, поскольку оно являет нашему взору не абстрактную сущность, а конкретную её действительность <...> тем самым перед нами оказывается во внутреннем мире представления в качестве одной и той же целостности как понятие предмета, так и его внешнее бытие»¹. Г. Гегель полагал, что произведение искусства выступает как золотая середина в соперничестве непосредственно воспринимаемой реальности с воображаемым идеалом².

Эстетические концепции, разработанные в былые эпохи, не нашли одобрения в творческих кругах конца XIX – начала XX вв. Художники-авангардисты развивали новаторские течения в искусстве и формировали новые представления об образе в соответствии с ними. Так, в символизме образ подразумевает ярко выраженный акцент на изображаемом объекте, его особую конкретизацию и даже утрирование. Противоположные черты образ обретает в футуризме, представ максимально абстрактным, стремясь изобразить не объективную действительность, а её следы – эмоцию, чувство, энергию. Со временем в философию XX в. проникают идеи, отвергшие необходимость рассмотрения категории образа как отражения в контексте искусства в принципе. Западноевропейские учёные, среди которых Ч. Морис, М. Бензе, С. Лангер, Э. Кассирер, разрабатывают концепцию так называемой семантической эстетики. В рамках этого направления исследователями подчёркивается знаковая, а не образная природа искусства³.

Особый интерес для нас представляет концепция, предложенная Ф. В. Й. Шеллингом, поскольку раскрывает вопрос образа в творческой деятельности, на наш взгляд, наиболее точно, когда смысл искусства и его

¹ Гегель Г. Эстетика: В 4-х т. М. 1971. Т. 3. С. 384–385.

² Гегель Г. Эстетика: В 4-х т. М., 1968. Т. 1. С. 44.

³ Радугин А. А. Эстетика. Текст: электронный // Электронная библиотека. Учебник в электронном виде [сайт]. – URL: <http://uchebnik.biz/book/313-yestetika/57-1-priroda-xudozhestvennogo-obraza.html> (дата обращения: 03.07.2019).

основополагающего элемента – художественного образа – кроется в способности преобразовать вечное и необъятное, таинственное и совершенное в нечто лаконичное, легко постижимое, близкое зрителю¹. При этом в подходе Ф. В. Й. Шеллинга художественный образ, существуя согласно с принципом трансцендентального идеализма, всегда остаётся многогранным и в значительной мере неоднозначным. В этих свойствах полноценно реализуется упомянутый ранее элемент *poiesis*, ведь некая сакральная сила не покидает и образ, обличённый в материальную форму, таясь в нём безвременно².

Несомненно также то, что определённую роль во имя гармоничного функционирования образа выполняет и *mimesis*. «Для полного тождества с предметом ему (образу) не достаёт лишь той определённой части пространства, где находится последний»³, – утверждает Ф. В. Й. Шеллинг. В этом проявляются отражательные свойства природы образа, его способность транслировать объективную реальность, преобразуя её в художественную. Автор также обращает внимание на следующее: «Там, где возникает полная согласованность образа с предметом, возникает портрет»⁴. Иными словами, в портрете совпадают значение знака и его денотат. Примечательно, что подлинно художественный портрет не терпит подражания вымышленным, далёким от действительности идеалам, погони за утрированно совершенным обликом, лишённым естественных черт истинного бытия всего живого⁵. Ф. В. Й. Шеллинг подчёркивает, что мастерство художника здесь заключается в том, чтобы разглядеть и воспроизвести одновременно индивидуальное и общее, а значит прикоснуться к глубинной сути личности через внешнюю природу человека. В этом кроется основная задача и смысл образа в искусстве⁶. Следовательно, созерцая художественное произведение, мы можем наблюдать своеобразное синтетическое явление, соединяющее в

¹ Шеллинг Ф. В. Й. Философия искусства. М., 1966. 496 с.

² Там же. С. 91.

³ Там же. С. 106.

⁴ Там же. С. 252.

⁵ Там же.

⁶ Там же.

себе общее и частное, абстрактное и предметное, незримое и визуальное, постигать тайный смысл, реализованный в материальном облике.

Стоит уделить внимание также исследованию взаимодействия между символом и образом в рамках рассмотренной выше теории. Ф. В. Й. Шеллинг указывает на ключевое значение символического и аллегорического компонентов в разрешении задач изобразительного искусства¹. Автор полагает, что это оптимальный способ полноценно осуществить творческий замысел, комплексно изложив посредством художественного языка значение послания зрителю². Символ, обладая своеобразной смысловой нагрузкой и в то же время будучи знаком, то есть универсальным способом передачи определённой информации, закладывает основу создания чего-то в корне нового, уникального, а именно –художественного образа, который, соответственно, справедливо считать авторским³.

Итак, образ в искусстве выстраивают разные по своим функциям, но взаимодействующие и взаимодополняющие элементы – *mimesis* и *poiesis*. Первый – *mimesis* – ответственен за воспроизведение действительности, опредмечивание задуманного на основе сопоставления с воспринятыми объектами реального мира. Второй – *poiesis* – призван наделить переданное изображение живой силой, выразить визуально невидимое, вовлечь зрителя в череду ассоциаций, обратиться к чувствам. Включаясь в процесс творчества параллельно, *mimesis* и *poiesis* в своей совокупности осуществляют метаморфозу предметов и явлений, познаваемых эмпирически и принадлежащих объективной реальности. Итогом данного процесса является зарождение в корне новой категории, условной по своей природе, базового элемента искусства – образа, формирующего реальность текстов художественной культуры.

Обратимся далее к конструкции образа по аналогии с конструкцией знака. У индекса-прообраза, который наиболее близок отражению, совпадают

¹ Шеллинг Ф. В. Й. Философия искусства. М., 1966. С. 254.

² Там же. С. 254.

³ Там же. С. 106.

форма и денотат, а значение устанавливается контекстуальным соглашением. Морфология образа оказывается несколько сложнее. Например, в знаменитой картине С. Боттичелли «Рождение Венеры» (1482—1486, Уффици, Флоренция) формой образа является непосредственно само иконическое изображение женщины; прообразом – муза Боттичелли светская красавица Симонетта Веспуччи, а образным значением, смыслом – античное воплощение красоты, богиня Венера. Тем не менее, данный пример иллюстрирует следующее: образ строится по тем же принципам, что и знак. Но образ всего произведения в целом состоит из номенклатуры значений, когда «...каждый отдельный образ есть служебная часть целого»¹. Здесь уместно вспомнить, что «... знаки – системны, нет систем, состоящих из одного знака»². Итак, речь идёт о ключевом отличии художественного образа от знака: концепт образа не сводится к подобию или указанию; образ не детерминирован одной лишь степенью сходства значимого и обозначаемого. Образ – это *художественное* обобщение, результат типизации и идеализации действительных фактов, продукт синтеза. «Весна» (1482, Уффици, Флоренция) – ещё одно хорошо известное произведение С. Боттичелли, наполненное общей красотой и гармонией. В то же время каждый женский персонаж – это самодостаточный образ, когда «... в каждом поэтическом образе оживает жизнь в её целостности. Частица живёт жизнью целого, а целое свидетельствует о себе в частице...»³.

Художественный текст, следовательно, часто является местом сосуществования и взаимодействия нескольких образов, которые формируют целостный образ уже художественной реальности. Каждый автор продуцирует эти отдельные образы самостоятельно. В случае если художник использует уже готовый образ, он только делает реплику, копию. Следовательно, образ как результат творческой деятельности соответствует именно условности на авторском уровне. При этом художник вполне может

¹ Шеллинг Ф. В. Й. Философия искусства. М., 1966. С. 65–66.

² Почепцов Г. Г. Семиотика. М., 2002. С. 16.

³ Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. СПб., 2006. С. 97.

задействовать в своём творчестве устойчивые знаки-индексы и символы. Отметим, что именно неповторимость, особенность образа, его «штучность» отличает его от унифицированного знака.

Далее важно: художественный образ не простое отражение объекта, но его опосредованная актом творчества весьма точная характеристика. Согласно М. Хайдеггеру, «... в творении творится совершение истины»¹. Истинность здесь равна точности, при этом образ (также как и символ) существует в опоре на ряд самостоятельных случаев, содержит их в себе. Сошлёмся на У. Эко, который полагает, что «плодотворной неоднозначностью может считаться такая неоднозначность, которая, привлекая моё внимание, побуждает к усилию интерпретации, помогая подобрать ключ к пониманию, обнаружить в этом кажущемся беспорядке порядок, более сложный и совершенный, чем тот, что характерен для избыточных сообщений»². И точность образа заключается как раз в этом «ключе», указании, когда, согласно М. Хайдеггеру, «храм стоит на своём месте, и благодаря этому совершается истина»³.

Итак, образ – особая самобытная смысловая форма с неустранимой поэтической компонентой. Образная природа искусства заложена на предпосылочном уровне его условности. Социокультурный уровень условности составляют характерные особенности и каноны продуцирования образа, фиксированные определёнными хронотопами. Образ как основное средство художественной коммуникации и главный итог творческого процесса соответствует авторскому уровню условности.

Остановимся далее на коммуникативном аспекте изобразительного искусства, где художественный образ выступает как необходимое коммуникативное средство.

История вопроса информационного обмена в художественной культуре восходит к античности. На вероятностный характер информации,

¹ Хайдеггер М. Исток художественного творения. М., 2008. С. 137.

² Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. СПб., 2006. С. 99.

³ Хайдеггер М. Исток художественного творения. М., 2008. С. 167.

содержащейся в художественных произведениях, указал ещё Аристотель¹. Но в полной мере интерес к семиотическому аспекту художественных текстов и следовательно их коммуникативной функции проявился в XX столетии. Вопросами теоретико-информативной эстетики занимались М. Бензе, А. Моль, Х. Франк. Искусство как культурно-семиотическую коммуникацию и его родство с языком исследовали Б. Кроче, И. Гердер, Г. Лессинг, А. А. Потебня, Е. А. Селиванова.

Примечательно, что особая актуальность художественной коммуникации напрямую связана с развитием таких массовых коммуникативных средств, как телевидение, радио и интернет. Необходимо отметить: направленное такими способами воздействие художественных текстов благодаря универсальности художественного языка может носить негативный характер манипуляции, что в корне противоречит гуманитарной функции искусства.

Коммуникативное взаимодействие и образное в том числе предполагает адресанта (автора – художника, писателя, композитора) и адресата (реципиента – зрителя, читателя, слушателя). В контексте образного коммуникативного обмена вызывает интерес следующий вопрос: правомерно ли существование художественного текста вне контакта с реципиентом или же художественный текст складывается полностью только лишь в результате такого контакта? Но этот сложный вопрос заслуживает отдельного пристального внимания. К тому же в поле художественной культуры оказываются вовлечены такие явления, которые изначально не задумывались как эстетические формы. Это справедливо, например, по отношению к ранним культовым образцам, чья последующая, удалённая во времени интерпретация, позволила причислить данные артефакты к изобразительной художественной сфере.

Каковы же механизмы образной коммуникации? Попробуем дать ответ на этот вопрос.

¹ Борев Ю. Б. Эстетика. М., 2002. С. 159.

Автор опредмечивает посредством художественных образов провоцируемые объективной (зачастую и художественной) реальностью смыслы и чувства. Зритель интерпретирует, распредмечивает художественные образы, получая в результате пусть и близкие авторским, но уже несколько иные эмоции и смыслы. Мера же условности, возникающая в процессе обмена образами (образной коммуникации), конституируется дистанционным удалением между авторским образом и образом, который возникает у зрителя. Потенциальная неоднозначность трактовки образа реципиентом делает его «соучастником», соавтором творческого акта. Отметим, что творческая потенция чтения как типа рецепции несоизмеримо выше, чем у иных видов «усвоения» искусства. Творческая активность читателя продиктована в данном случае обращением к его фантазии и опыту в опоре на визуализацию и воображение. «Воображение же есть нечто отличное и от ощущения, и от размышления; оно не возникает без ощущения, а без воображения невозможно никакое составление суждений; а что воображение не есть ни мышление, ни составление суждений»¹, – считал еще Аристотель. А Стивен Кинг уже сегодня метко назвал литературу «телепатией»², что, на наш взгляд, справедливо для искусства в целом.

Коммуникативный обмен образами может принять формат творческого диалога, когда адресат облекает в *художественную* форму возникающий у него в результате рецепции отклик. Показательным примером такой коммуникации является экфрасис, по современному определению – художественное явление, представляющее собой описание произведений искусства на языке другого искусства³. То есть текст о тексте в поле художественной культуры. Коммуникативный аспект экфрасиса, на наш взгляд, недостаточно артикулирован, тем не менее Л. Геллер указывает на него вполне прямо: «“Немая поэзия” – живопись, и “говорящая живопись” –

¹ Аристотель. Метафизика // Сочинения: В 4-х т. М., 1976. Т. 1. С. 430.

² Кинг С. Как писать книги: Мемуары о ремесле. М., 2004. 317 с.

³ Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н. Д. Тмарченко. М., 2008. С. 301–302.

поэзия, завели между собой постоянный диалог, поэты вдохновлялись искусством красок и форм, а художники не только переносили на полотно мифологические и поэтические сюжеты, но и иллюстрировали трактаты с описаниями воображаемых, по большей части аллегорических картин» (об искусстве ренессанса и барокко)¹. И далее: «...стали появляться работы о музыкальном экфрасисе – то, как композиторы отвечают поэзии и живописи..»².

Отметим, что графическая иллюстрация к литературному тексту или визуальное сопровождение музыкального произведения (клип), несмотря на некоторую вторичность, являются актом творчества. При этом, если нехудожественный текст без явных потерь можно пересказать другими словами или адекватно выразить на ином языке, то художественный текст при попытках подобного пересказа на языках «неискусства» неизбежно утрачивается. М. Ю. Лотман считает, что «если же рассмотреть случай перевода с языка поэзии на язык музыки, то достижение однозначной точности смысла делается в принципе невозможным. Это отражается и на огромной вариативности в случае обратного перевода»³. При этом и А. Моль склонен усматривать в таком контакте только приблизительный перевод с одного выразительного языка на другой⁴. Согласно Ж-Л. Ланну, «...мы видим здесь «отчуждающую», переводящую и переписывающую функцию экфрасиса, который должен был бы быть назван "метафрасисом", переводом.»⁵ Мы же считаем, что любой обличённый в художественную форму отклик уже содержит в себе образную, а значит самостоятельную основу, и не является пусть даже и свободным, но пересказом. Примером подобного творческого диалога может послужить всем известный случай: создание М. П. Мусоргским в 1874 г. фортепианной сюиты «Картинки с

¹ Геллер Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе : труды Лозаннского симпозиума. М., 2002. С. 5.

² Там же. С. 13.

³ Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб., 2000. С. 16.

⁴ Моль А. Теория информации и эстетическое восприятие. М., 1966. С. 204.

⁵ Ланн Ж-Л. О разных аспектах экфрасиса у Велимира Хлебникова // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума. М., 2002. С. 82.

выставки», поводом к которому стало для композитора посещение посмертной выставки его друга – художника и архитектора В. А. Гартмана.

Отметим следующую особенность образной коммуникации: реципиент склонен смешивать возникающий у него зачастую «нехудожественный образ» или иначе говоря – отклик, с тем художественным образом, который создаёт и транслирует автор как эстетическое сообщение. Важно помнить следующее: по верному мнению Н. Н. Волкова, «образ заложен в материальной действительности произведения его творцом. В музыке – во временном ряде, в живописи – в пространственном. Задача воспринимающего состоит в добывании заложенной художником информации, а не в накоплении спонтанно возникающих ассоциаций (шумов, мешающих проникновению в замысел художника)»¹.

Интересен в контексте образной коммуникации также подход, который применил теоретик искусства Э. Панофски именно к перцепции и последующей интерпретации произведений живописи. Автором выделены следующие уровни интерпретации: *доиконографическое описание*, основанное на нашем практическом опыте²; *иконографический анализ*, который затрагивая «образы, истории и аллегории, и, разумеется, предполагает нечто большее, чем знакомство с предметами и событиями, которое мы черпаем из нашего практического опыта»³; *иконологическая интерпретация*, которая происходит в опоре на синтетическую интуицию и особенности психики реципиента⁴.

Обратимся к примерам и проиллюстрируем с их помощью, как именно посредством художественного образа осуществляется коммуникация в эстетическом культурном поле.

¹ Волков Н. Н. Композиция в живописи. М., 1977. С. 24.

² Панофски Э. Смысл и толкование изобразительного искусства. СПб., 1999. С. 57.

³ Там же. С. 52.

⁴ Там же. С. 57.

Нарратив произведения У. Тернера «Дождь, пар и скорость» (1844, Национальная галерея, Лондон)¹ спрессован в ясное впечатление, когда объект отображения (движущийся по мосту поезд) едва обозначен, но за счёт диагонального решения композиции и контрастной цветовой гаммы зритель получает мощный эмоциональный посыл, который благодаря неявно выраженной предметности художественного текста он волен трактовать по-своему.

Пейзаж К. Моне «Вокзал Сен-Лазар» (1877, Орсе, Париж)² также посвящён прибытию поезда. Ажурные арки вокзала, клубы дыма из трубы приближающегося паровоза сплетены в общий узор, сообщающий гармонию всему произведению в целом. Налицо констатация, поданная художественными средствами, и отражающая интерес художника к прогрессу, который он предлагает разделить и зрителю.

Сюжет картины И. И. Левитана «Поезд в пути» (1895, Одесский художественный музей, Одесса)³ схож с нарративами произведений К. Моне и У. Тернера. Но его воздействие иное. Пейзаж с движущимся поездом ничем не примечателен, но участок насыпи, выхваченный светом вечернего солнца в сочетании с ярким дымом из трубы надвигающегося состава, наполняют ассиметричную композицию экзистенциальным страхом перед будущим.

На примере рассмотренных образцов становится вполне очевидным, что модальность сообщения не детерминирована нарративом – она выстраивается на основании чувств и эмоций, переданных художником (авторский уровень) при помощи выразительных средств, отобранных им лично из номенклатуры социокультурного уровня.

В контексте образного коммуникативного обмена показательна ещё одна пейзажная картина И. И. Левитана – «Над вечным покоем» (1894, Государственная Третьяковская галерея, Москва). Понятие «покой» используется автором только в названии произведения, при этом на

¹ Великие художники. № 021. Уильям Тёрнер. Киев, 2003. С. 26

² Великие художники № 004. Клод Моне. М., 2009. 50 с.

³ Великие художники. № 015. Левитан. М., 2009. 50 с.

эмоциональном плане рецепции художественного текста данная дефиниция явно отсутствует. Зрителю предлагается образец типизации, где элементы композиции – широкий изгиб озёрной глади, старая церковь с кладбищем, нагромождение облаков в небе – скорее символы, знаки, нежели компоненты реального ландшафта. Картина продуцирует состояние тревожного ожидания, хотя каждый, отдельно взятый её компонент скорее призван умирять душу смотрящего. Налицо любопытный конфликт значений, когда самостоятельные образы-элементы художественного сообщения противоречат общему образу, итогу построения всего художественного текста. Сложно не согласиться с У. Эко в том, что «..неоднозначные высказывания приобретают особое значение для коммуникации»¹. В качестве иллюстрации вышесказанного приведём ещё один пример – произведение Хуго Симберга «Раненый ангел» (1903, Атенеум, Хельсинки). На картине художник изобразил двух мальчиков, которые несут на носилках ангела с завязанными глазами. Выраженная условность присутствует здесь на уровне нарратива. В целом же изображение подано вполне реалистично. Но интерес в данном случае представляет не столько реалистичность подачи, вступающая в противоречие с явным вымыслом, сколько неоднозначность высказывания, которая только провоцирует образность. Первый вопрос, который возникает у зрителя, – спасён ли ангел детьми или, напротив, он их пленник, который нуждается в помощи вдвойне? Вопрос, а скорее отсутствие однозначного на него ответа лишь умножает образность. И если подобные вопросы в литературе лежат в интеллектуальной плоскости, то в изобразительном искусстве они обращены в большей степени к подсознанию зрителя, поскольку восприятие картины носит мгновенный обобщённый характер.

Что касается абстрактных изображений, где отсутствуют сюжет и предметность, то смысловую функцию здесь выполняют состояния и эмоции, переданные только лишь формальными средствами выражения. Композиция

¹ Эко У. Отсутствующая структура. СПб., 2006. С. 100.

М. Ротко «Белое облако» (1956, частное собрание) построена на взаимодействии двух абстрактных, размытых по краям пятен: белого пятна вверху формата и сдержанного красного – внизу. Соотношение данных цветовых полей вызывает ощущение равновесия и, следовательно, покоя. Другая картина автора «Ржавчина и синий» (1953, Музей современного искусства, Лос-Анджелес)¹ будоражит, вызывает беспокойство: данный эффект обеспечивают контрастные пятна голубого и красно-коричневого цветов и их жёсткие очертания. Следовательно, в беспредметной живописи иконичность основана не на воспроизведении предметной реальности, а на отражении чувств и эмоций, что лишний раз указывает на неправомерность мнения о том, что подобное искусство бессодержательно и лишено смысловой компоненты.

Итак, художественный образ имеет такие аспекты: коммуникативный и структурный, содержательный и формальный. Они состоят в тесном взаимодействии. Художественная условность возникает благодаря свойству образа отражать, но отражать особым, поэтическим способом. Образ, следовательно – особая самодостаточная для изобразительной системы смысловая форма с неустранимой поэтической (эстетической) компонентой. Как главное средством художественной коммуникации образ принадлежит авторскому уровню условности.

Цель образной коммуникации заключается в трансляции смыслов, чувств и эмоций. Эмоции, чувства и смыслы, провоцируемые объективной реальностью, трансформируются автором в предназначенные зрителям художественные образы. В некоторых особых случаях зрительская реакция, возникающая при прочтении образа, может транслироваться обратно в реальный мир, принимая форму художественного текста². Художественная реальность, следовательно, выступает своеобразным буфером непрерывного коммуникативного обмена.

¹ Бааль-Тешува Я. Марк Ротко: картины как драма. М., 2006. 96 с.

² Здесь речь идёт об экфрасисе.

Обобщая вышеизложенное, сформулируем основные резюмирующие положения, касающиеся поставленной в данной главе задачи, – репрезентации условности как универсального механизма специфической организации художественной реальности.

1. Функционирование механизма условности в изобразительном искусстве обеспечивают *универсальные принципы* композиции. Они включают в себя принцип художественного отбора; принцип главного и второстепенного; принцип отношений и принцип цельности. Будучи универсальными для искусства в целом, они конституируют условность и текстов изобразительной художественной культуры, участвуя в их организации. Условность в искусстве транслируется также через *композиционные средства*, представленные рядом бинарных оппозиций (ритм и метр, контраст и нюанс, симметрия и асимметрия, статика и динамика)¹. Неотъемлемым организующим началом реальности культурных текстов выступает хронотоп, который, как мы показали, применим и к организации реальности произведений изобразительной художественной культуры.

2. Исследование семиотического аспекта изобразительного искусства потребовало от нас обращения к семантике художественного текста, в частности, – к строению знака и знаковой классификации, а также некоторого её уточнения в контексте иконической коммуникации. Для этого из иконического символа были выделены *знак-символ* и *индекс-прообраз*. В том числе мы исследовали элементы геометрического синтаксиса визуального художественного текста. Нами была выделена и описана группа комплексных средств, включающая пятно, линию и точку.

3. Главным средством коммуникации в художественной культуре и кульминацией творческого процесса выступает синтаксически и семантически выстроенный *художественный образ*, генезис которого предполагает гибкую

¹ В данном контексте «законь», «правила» и «приёмы», которые некоторыми авторами интерпретируются в качестве композиционных средств, оказываются избыточными, расплывчатыми.

знаковую классификацию, в которой типы знаков подвижны и перетекают друг в друга¹. Его основное свойство, благодаря которому возникает условность, – свойство отражать мир особым, поэтическим способом, посредством трансформации (не только объективной реальности, но и эмоционально-психологического состояния автора). Художественный образ – это и основное средство эстетической коммуникации, и кульминация, главный итог творческого процесса.

¹ Например, превращение иконического символа в индекс (отсюда – два типа иконических символов: «знак-символ» и «индекс-прообраз»).

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Исследование проблемы условности текстов художественной культуры позволяет подвести определённые итоги и сформулировать основные выводы.

1) *Условность* – это результат, который достигается применением способов трансформации объективной реальности в художественную, позволяющий перекодировать объективную реальность в тексты культуры. Условность присуща любой человеческой деятельности, кроме биологически запрограммированной. Выступая основным результатом трансформации объективной реальности в художественную, условность интерпретируется нами как универсальный, «генетический» признак искусства и способ организации художественного текста.

2) В основу авторского понимания условности положена трактовка её онтологии на трёх уровнях: предпосылочном, социокультурном, и авторском. Данные уровни универсальны для художественной культуры в целом. *Предпосылочный* (базовый) уровень – это тот уровень, где условность присутствует независимо от социокультурного контекста и авторского выбора. Условность базового уровня детерминирована художественными средствами и материалами, которые определяют видовую специфику текста художественной культуры. Для музыки, например, материалом служит звук, а ритм и гармония выступают как художественные средства; материал графики – это тушь или уголь, графит или сангина, а её художественные средства – линия и тон. *Социокультурный* уровень включает в себя номенклатуру художественных материалов и средств, которая обусловлена социальным и культурным контекстами. *Авторский* уровень предполагает персональный выбор автором художественных средств из номенклатуры, заданной социокультурным уровнем. На авторском уровне художником продуцируются специфические образы и создаётся особый авторский язык – идиолект.

Уровни условности конституируются её факторами и способами трансформации атрибутов объективной реальности в атрибуты художественной. К факторам условности следует отнести особенности восприятия художника и зрителя, а также материальную специфику текстов художественной культуры. Особенности восприятия и материальная специфика целиком принадлежат объективной реальности и предваряют появление художественного текста. Художественная же реальность текстов культуры конституируется результатами процессов трансформации объективной реальности.

3) В разных культурных хронотопах условность непременно сопряжена с той или иной мерой. Мера условности – это конкретное расстояние, на которое художественная реальность удалена от реальности объективной. Мера условности, характерная для каждого вида искусства, на предпосылочном уровне всегда фиксирована. На социокультурном и авторском уровнях мера условности изменчива, подвижна. Мера условности формы художественного текста и мера условности его смыслового наполнения в изобразительном искусстве, разумеется, взаимосвязаны. В некоторых случаях, однако, между мерой условности формы и условностью на уровне содержания художественного текста прямые детерминации отсутствуют.

4) Мы обосновали трансформацию в качестве необходимого процесса превращения, благодаря которому возможно формирование и бытие художественной реальности. Художественная реальность, выступая трансформированным отражением реальности объективной, обладает частью её атрибутов: формой, пространством, временем. Выстроена типология способов трансформации формы, к которым относятся упрощение, деформация и формализация. В контексте изучения формы исследованы средства трансформации цвета: цветовой контраст, инверсия цвета, цветовые отношения, а также главный результат цветовой трансформации – колорит. Установлено, что основным средством трансформация пространства служит та или иная перспективная система. К способам передачи времени в

визуальном художественном тексте относятся следующие: соединение нескольких ракурсов в одном изображении, соединение разновременного, использование знаков-индексов. Показано, как именно трансформация формы, цвета, пространства и времени конституирует условность в изобразительном искусстве.

С точки зрения морфологии условности визуального текста художественной культуры процессы трансформации рассмотрены на всех трёх уровнях существования художественной условности. На предпосылочном уровне условности трансформация объективной реальности в художественную заключена в самом факте своего наличия. Уровень социокультурных условий определяют уместные номенклатуры выбора способов и результатов трансформации, уровень авторской специфики – их волюнтаристский отбор. Продуцирование художественного образа объективной реальности (как результата трансформации) целиком происходит на авторском уровне условности.

5) Условность является также универсальным способом организации художественного текста. Функционирование механизма условности текстов художественной культуры обеспечивают *универсальные принципы композиции*. Они включают в себя принцип художественного отбора; принцип главного и второстепенного; принцип отношений и принцип цельности. Эти принципы конституируют условность искусства, участвуя в организации реальности художественного текста. Художественная условность транслируется также через *средства композиции*. Они представлены рядом бинарных оппозиций: ритм и метр, контраст и нюанс, симметрия и асимметрия, статика и динамика. Распространённое именование композиционных средств «законами», «правилами» и «приёмами» расплывчато и избыточно.

Пространство и время, являясь атрибутами реальности объективной, также участвуют в организации художественной реальности, но уже как *трансформированные* пространство и время. Неотъемлемым организующим

началом художественного текста, следовательно, выступает хронотоп, который применим и к организации произведений изобразительного искусства.

б) Исследование семиотического аспекта изобразительного искусства потребовало от нас обращения к семантике художественного текста, в частности, – к строению знака и знаковой классификации, а также некоторого её уточнения в контексте иконической коммуникации. Для этого из иконического символа были выделены *знак-символ* и *индекс-прообраз*.

В том числе мы исследовали элементы геометрического синтаксиса визуального художественного текста. Для этого была выделена и описана группа *комплексных средств*, включающая пятно, линию и точку.

Главным средством коммуникации в художественной культуре и кульминацией творческого процесса выступает синтаксически и семантически выстроенный *художественный образ*, генезис которого предусматривает гибкую знаковую классификацию, где типы знаков подвижны и перетекают друг в друга. Иконический символ превращается в индекс (отсюда – два типа иконических символов: знак-символ и индекс-прообраз, у которого связь между формой и денотатом носит ассоциативный указывающий характер). Основное свойство художественного образа, благодаря которому возникает условность, – свойство отражать мир особым, поэтическим способом, посредством трансформации (не только объективной реальности, но и эмоционально-психологического состояния автора).

В работе обозначена тематика, перспективная для дальнейших исследований. К ней относятся:

- исследование контекстуальности как необходимой предпосылки условности;
- вопросы изучения художественной реальности как системы образов и как результата трансформации реальности объективной;
- роль пространственно-временных отношений в формировании художественных образов и организации художественной реальности;

- изучение условности в контексте формы и содержания художественного текста;
- процессы образной коммуникации;
- морфология художественного образа и его генезис.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Адорно, Т. В. Эстетическая теория / Т. В. Адорно. – М. : Республика, 2001. – 527 с.
2. Азрикан, Д. А. Форма как визуальное сообщение / Д. А. Азрикан // Техническая эстетика. – 1967. – № 2. – С. 28–30.
3. Александров, Н. Н. Возвращение к Брейгелю. Анализ картины Питера Брейгеля «Зима» (Охотники на снегу) / Н. Н. Александров. – М. : Изд-во Академии Тринитаризма, 2011. – 222 с.
4. Альберти, Л. Три книги о живописи / Л. Альберти // Рисунок. Живопись. Композиция : хрестоматия. – М. : Просвещение, 1989. – С. 133–139.
5. Амфилохиева, Е. В. Изобразительное искусство. Полная энциклопедия / Е. В. Амфилохиева. – М. : Эксмо, 2010. – 256 с.
6. Аппаева, Ж. М. Специфика этнического стиля в монументальной скульптуре Кабардино-Балкарии. Текст: электронный / Ж. М. Аппаева // Наследие веков. – 2019. – № 2. – С. 95–103. – URL: http://heritagemagazine.com/wp-content/uploads/2019/06/2019_2_Appaeva.pdf. (дата обращения: 12.02.2019).
7. Апресян, Г. З. Эстетика и художественная культура социализма: избранные труды / Г. З. Апресян. – М. : Издательство Московского университета, 1984. – 326 с.
8. Арбитман, Э. Жизнь и творчество Н. Н. Ге / Э. Арбитман. – Волгоград : ПринТерра, 2008. – 332 с.
9. Аристотель. Сочинения: В 4-х т. – Т. 1: Метафизика / Аристотель. – М. : Мысль, 1976. – 550 с.
10. Аристотель. Сочинения: В 4-х т. – Т. 4: Поэтика / Аристотель. – М. : Мысль, 1983. – 830 с.
11. Арнхейм, Р. Динамика архитектурных форм / Р. Арнхейм. – М. : Стройиздат, 1984. – 192 с.

12. Арнхейм, Р. Искусство и визуальное восприятие / Р. Арнхейм. – М. : Прогресс, 1974. – 386 с.
13. Арнхейм, Р. Новые очерки по психологии искусства / Р. Арнхейм. – М. : Прометей, 1994. – 352 с.
14. Аскарров, Т. Художественная условность как эстетическое явление в свете ленинской теории отражения / Т. Аскарров. – Фрунзе : Кыргызстан, 1984. – 200 с.
15. Бааль-Тешува, Я. Ротко (1903–1970): Картины как драма / Я. Бааль-Тешува. – М. : Арт-Родник, 2006. – 96 с.
16. Балкинд, Е. Л. Мера условности изобразительного искусства: историко-культурные аспекты / Е. Л. Балкинд, Л. В. Балкинд // Таврические студии. – 2018. – № 15. – С. 65–71.
17. Балкинд, Е. Л. Связь меры условности и смысла в изобразительном искусстве / Е. Л. Балкинд. // Культурная жизнь юга России. – 2017. – № 2. – С. 13–17.
18. Балкинд, Е. Л. Синтетический пейзаж: от гармонии к проблеме / Е. Л. Балкинд, Л. В. Балкинд // Культурная жизнь юга России. – 2019. – № 3. – С. 61–65.
19. Балкинд, Е. Л. Средства трансформации цвета в изобразительном искусстве / Е. Л. Балкинд // Таврійські студії. Сер.: Культурологія. – 2013. – № 4. – С. 102–107.
20. Балкинд, Е. Л. Трансформация формы в изобразительном искусстве / Е. Л. Балкинд // Ученые записки Таврического национального университета им. В. И. Вернадского. Сер.: Философия. Политология. Культурология. – 2014. – Т. 27. – № 3. – С. 321–330.
21. Балкинд, Е. Л. / Условное и безусловное в культуре / Е. Л. Балкинд, И. Д. Карпова // Научные ведомости БелГУ, Сер.: Философия. Социология. Право. – 2016. – №17. – Вып. 37. – С. 99–104.
22. Балкинд, Е. Л. Феномен объема и пространства в скульптуре / Е. Л. Балкинд // Ученые записки Крымского федерального университета имени

В. И. Вернадского. Сер.: Философия. Политология. Культурология. – 2017. – Т. 3. – № 4. С. 133–140.

23. Балкинд, Е. Л. Хронотоп в изобразительном искусстве / Е. Л. Балкинд // Учёные записки Таврического национального университета имени В. И. Вернадского. Сер.: Философия. Культурология. Политология. Социология». – 2013. – Т. 26. – № 4. – С. 246–255.

24. Барт, Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Р. Барт. – М. : Прогресс : Рея Универс, 1994. – 615 с.

25. Батырева С. Г. Скульптурный образ в буддисткой коллекции музея КИГИ РАН / С. Г. Батырева // Вестник Калмыцкого института гуманитарных исследований РАН. – 2016. – № 2. С. 81–88.

26. Батырева, С. Г. «Мать – земля родная» как архетип образного мышления (на примере живописи народного художника РСФСР Г. Рокчинского). Текст: электронный / С. Г. Батырева // Наследие веков. – 2018. – № 3. – С. 48–52. – URL: http://heritage-magazine.com/wp-content/uploads/2018/10/2018_3_Batyreva.pdf (дата обращения: 12.02.2019).

27. Бахтин, М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике / Бахтин М. М. // Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М. : Художественная литература, 1975. – С. 234–407.

28. Бахтин, М. М. Литературно-критические статьи / М. М. Бахтин. – М.: Художественная литература, 1986. – 543 с.

29. Бахтин, М. М. Проблемы поэтики Достоевского / М. М. Бахтин. – М.: Советская Россия, 1979. – 320 с.

30. Бахтин, М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин. – М.: Художественная литература, 1990. – 543 с.

31. Бензе, М. Введение в информационную эстетику / М. Бензе // Искусствоведение: Методы точных наук и семиотики. – М.: Издательство ЛКИ, 2008. – С. 198–215.

32. Берестовская, Д. С. Экфрасис и (или) синтез искусств / Д. С. Берестовская // Уникальные исследования XXI века. – 2015. – № 7. – С. 30–39.
33. Большой толковый словарь русского языка / сост. и глав. ред. С. А. Кузнецов. – СПб. : Норинт, 2000 – 1536 с.
34. Борев, Ю. Б. Эстетика. Теория литературы: Энциклопедический словарь терминов / Ю. Б. Борев. – М.: Астрель; АСТ, 2003. – 575 с.
35. Борев, Ю. Б. Эстетика: учебник / Ю. Б. Борев. – М.: Высш. шк., 2002. – 511с.
36. Борис Кустодиев / сост. М. Г. Эткинд. – М.: Советский художник, 1982. – 455 с.
37. Борисов, Б. П. Постмодернизм. Текст: электронный / Б. П. Борисов. – М.; Берлин: Директ-Медиа, 2015. – 316 с. – URL: http://www.directmedia.ru/book_2782227_postmodernizm (дата обращения: 10.02.2019).
38. Бохм-Дюшен, М. Современное искусство / М. Бохм-Дюшен, Д. Кук. – М.: Премьера, Астрель, АСТ, 2001. – 64 с.
39. Бхимбетка // Достояние планеты [Сайт]. – URL: <http://dostoyanieplaneti.ru/3236-bkhimbetka-bhimbetka> (дата обращения: 10.02.2019).
40. Вейник, В. А. Время от А до Я. Краткий словарь / В. А. Вейник / Ростов н/Д; Новочеркасск: НОК, 2017. – 477 с.
41. Великие художники. Клод Моне. – № 004. – М.: Директ-Медиа; Комсомольская правда, 2009. – 50 с.
42. Великие художники. Левитан. – № 015. – М.: Директ-Медиа; Комсомольская правда, 2009. – 50 с.
43. Великие художники. Франсиско Хосе де Гойя-и-Лусиентес. – № 024. – М.: Комсомольская правда, 2010. – 50 с.
44. Великие художники. Пикассо. – № 042. – М.: Директ-Медиа; Комсомольская правда, 2010. – 50 с.

45. Великие художники. Брейгель. – № 049. – М.: Комсомольская правда, 2010. – 50 с.
46. Великие художники. Их жизнь, вдохновение, творчество. Уильям Тёрнер. – № 021 / авт. текст: Марк Дюпети. – Киев: Игломосс Юкрейн, 2003. – 32 с.
47. Великие художники. Их жизнь, вдохновение, творчество. Ян Ван Эйк. – № 051 / авт. текст: Марк Дюпети. – Киев: Игломосс Юкрейн, 2003. – 32 с.
48. Великие художники. Их жизнь, вдохновение, творчество. Рогир ван дер Вейден. – № 057 / авт. текст: Марк Дюпети. – Киев: Игломосс Юкрейн, 2003. – 32 с.
49. Вёрман, К. История искусства всех времен и народов: В 3-х т. – Т. 1: Искусство первобытных племен, народов дохристианской эпохи и населения Азии и Африки с древних веков до XIX столетия / К. Верман. – М.; СПб.: АСТ; Полигон, 2000. – 944 с.
50. Вёрман, К. История искусства всех времен и народов: В 3-х т. – Т. 2 : Европейское искусство средних веков / К. Верман. – М.; СПб.: АСТ; Полигон, 2000. – 944 с.
51. Вибер, Ж. Ж. Живопись и её средства / Ж. Ж. Вибер. – М. : Сварог и К, 2000. – 230 с.
52. Виденеев, Н. В. Сущность художественной условности / Н. В. Виденеев // Философские науки. – № 1. – 1975. – С. 50–64.
53. Визуальная презентация пещеры Шове // Министерства культуры Франции [Сайт]. – URL: <http://archeologie.culture.fr/chauvet/fr/visiter-grotte/salle-brunel-sud> (дата обращения: 10.03.2018).
54. Виленкин, В. Я. Амедео Модильяни / В. Я. Виленкин. – М.: Искусство, 1989. – 175 с.
55. Виппер, Б. Р. Искусство Древней Греции / Б. Р. Виппер. – М.: Наука, 1972. – 267 с.

56. Волков, Н. Н. Композиция в живописи / Н. Н. Волков. – М.: Искусство, 1977. – 263 с.
57. Волков, Н. Н. Композиция в живописи / Н. Н. Волков // Рисунок. Живопись. Композиция: хрестоматия. – М.: Просвещение, 1989. – С. 190–199.
58. Волков, Н. Н. Цвет в живописи / Н. Н. Волков. – М.: Искусство, 1965. – 214 с.
59. Волкова, П. С. Искусство как социокультурный феномен: опыт актуализации / П. С. Волкова, А. Н. Еремеева // Теория и практика общественного развития. – 2012. – №2. – С. 204–212.
60. Волкова, П. С. Культура в пространстве бытия: интерпретация и реинтерпретация. Текст: электронный / П. С. Волкова // Наследие веков. – 2016. – № 1. – С. 54–60. – URL: http://heritage-magazine.com/wp-content/uploads/2016/04/2016_1_Volkova.pdf (дата обращения: 10.03.2018).
61. Всемирная энциклопедия: Философия / глав. научн. ред. и сост. А. А. Грицанов. – М.: АСТ; Минск: Харвест; Современный литератор, 2001. – 1312 с.
62. Выготский, Л. С. Психология искусства / Л. С. Выготский. – М.: Искусство, 1968. – 576 с.
63. Гегель, Г. В. Ф. Эстетика. В 4 т. – Т. 1 / Г. В. Ф. Гегель. – М.: Искусство, 1968. – 312 с.
64. Гегель, Г. В. Ф. Эстетика. В 4 т. – Т. 3 / Г. В. Ф. Гегель. – М.: Искусство, 1971. – 621 с.
65. Геллер Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе / Л. Геллер // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума. – М.: МИК, 2002. – С. 5 – 23.
66. Генисаретский, О. И. Человек, деятельность, культура, проектирование / О. И. Генисаретский – Текст: электронный // Центр гуманитарных технологий [Сайт]. – URL: <http://gtmarket.ru/laboratory/doc/2705> (дата обращения: 14.07.2019).

67. Гёте, И. В. Учение о цвете. Теория познания / И. В. Гёте. – М.: Либроком, 2012. – 195 с.
68. Гильдебранд, А. Проблемы формы в изобразительном искусстве и собрание статей / А. Гильденбранд. – М.: Логос, 2013. – 143 с.
69. Глезер, В. Д. Зрение и мышление / В. Д. Глезер. – Л.: Наука, 1985. – 248 с.
70. Гоббс, Т. Левиафан / Т. Гоббс. – М.: Рипил-Классик, 2016. – 672 с.
71. Грегори, Р. Л. Разумный глаз / Р. Л. Грегори. – М.: Мир, 1972. – 216 с.
72. Грис, Хуан. Мужчина в кафе // История изобразительного искусства [Сайт]. – URL: <http://www.arthistory.ru/gris3.htm> (дата обращения: 02.09.2019).
73. Давид Герард. Картины и биография // Виртуальный музей живописи [Сайт]. – URL: http://smallbay.ru/artholland/david_gerard.html (дата обращения: 01.09.2017)
74. Дали, С. Дневник одного гения / С. Дали. – М.: Искусство, 1991. – 271 с.
75. Даниэль, С. Н. Искусство видеть: О творческих способностях восприятия, о языке линий и красок и о воспитании зрителя / С. Н. Даниэль. – Л.: Искусство, 1990. – 223 с.
76. Дейнека, А. А. Жизнь, искусство, время. Литературно-художественное наследие: В 2-х т. / А. А. Дейнека; сост. В. П. Сысоев. – М.: Изобразительное искусство, 1989. – Т. 2. – 296 с.
77. Дейнека, А. А. Учись рисовать / А. А. Дейнека // Рисунок. Живопись. Композиция: хрестоматия. – М.: Просвещение, 1989. – С. 173–176.
78. Делакруа, Э. Из дневника / Э. Делакруа // Рисунок. Живопись. Композиция: хрестоматия. – М.: Просвещение, 1989. – С. 150–153.

79. Деррида, Ж. О грамматологии / Ж. Деррида. – М.: Ad Marginem, 2000. – 511 с.
80. Дмитриев, В. А. Реализм и художественная условность / В. А. Дмитриев. – М.: Советский писатель, 1974. – 220 с.
81. Дмитриев, В. А. Условность / В. А. Дмитриев // Краткая литературная энциклопедия: В 9-ти т. – М.: Советская энциклопедия, 1978. – Т. 9. – С. 744–746.
82. Дэвлет, Е. Г. Альтамира. У истоков искусства / Е. Г. Дэвлет. – М.: Алетейя, 2005. – 280 с.
83. Дюрер, А. Трактаты / А. Дюрер. – М.: Изд-во студии Артемия Лебедева, 2011. – 268 с.
84. Ермонская, В. В. Основы понимания скульптуры. – Текст: электронный // Скульптура [Сайт]. – URL: <http://sculpture.artyx.ru/books/item/f00/s00/z0000001/st001.shtml> (Дата обращения: 18.10.2017).
85. Жорж Брак // Энциклопедия визуального искусства [Сайт]. – URL: <https://www.wikiart.org/ru/zhorzh-brak> (дата обращения: 05.08.2018).
86. Забалуева, Т. Р. История искусств: стили в изобразительных и прикладных искусствах, архитектуре, литературе, музыке / Т. Р. Забалуева. – М.: АСВ, 2013. – 128 с.
87. Зайцев, А. С. Наука о цвете и живопись / А. С. Зайцев. – М.: Искусство, 1986. – 158 с.
88. Закон. – Текст: электронный // Новая философская энциклопедия. URL: https://gufo.me/dict/philosophy_encyclopedia/%D0%97%D0%90%D0%9A%D0%9E%D0%9D (дата обращения: 04.08.2019 г.)
89. Замкова, М. В. Уффици / М. В. Замкова – М.: ОЛМА–ПРЕСС Образование, 2004. – 128 с.
90. Згарби, В. Сокровища Италии. Ренессанс / В. Згарби. – М.: Слово / Slovo, 2015. – 488 с.

91. Зингер, Л. С. Александр Самохвалов / Л. С. Зингер. – М.: Советский художник, 1982. – 183 с.
92. Изобразительное и декоративное искусство. Архитектура: Терминологический словарь / общ. ред. А. М. Кантор. – М. : Эллис Лак, 1997. – 736 с.
93. Ильина, Т. В. Введение в искусствознание / Т. В. Ильина. – М.: АСТ, 2003. – 206 с.
94. Иогансон, Б. В. За мастерство в живописи: сборник ст. и докл. / Б. В. Иогансон. – М.: Изд-во Академии художеств СССР, 1952. – 254 с.
95. Иогансон, Б. В. Работа над картиной / Б. В. Иогансон // Рисунок. Живопись. Композиция: хрестоматия. – М.: Просвещение, 1989. – С. 169–173.
96. Искусство: иллюстрированная энциклопедия / ред.-сост. А. Дылейко. – М. : Белфакс, 2002. – 336 с.
97. Иттен, И. Искусство формы / И. Иттен. – М.: Издатель Д. Аронов, 2014. – 136 с.
98. Иттен, И. Искусство цвета / И. Иттен. – М.: Издатель Д. Аронов, 2004. – 95 с.
99. Кандинский, В. В. О духовном в искусстве. Серия «Из архива русского авангарда» / В. В. Кандинский. – Л.: 1998. – 73 с.
100. Кандинский, В. В. Точка и линия на плоскости / В. В. Кандинский. – СПб. : Азбука-классика, 2005. – 240 с.
101. Кант, И. Основы метафизики нравственности. Критика практического разума. Метафизика нравов / И. Кант. – СПб.: Наука, 1995. – 528 с.
102. Кантор, М. К. Учебник рисования: В 2-х т. / М. К. Кантор. – М. : ОГИ, 2006. – Т. 1. – 631 с.
103. Кантор, М. К. Учебник рисования: В 2-х т. / М. К. Кантор. – М.: ОГИ, 2006. – Т. 2. – 788 с.

104. Кармин, А. С. Культурология: учебник / А. С. Кармин. – СПб.; М.; Краснодар: Лань, 2003. – 928 с.
105. Кассирер, Э. Философия символических форм: В 3-х т. – Т. 3 Феноменология познания / Э. Кассирер. – М.; СПб.: Университетская книга, 2002. – 398 с.
106. Кибрик, Е. А. Объективные законы композиции в изобразительном искусстве / Е. А. Кибрик // Вопросы философии. – 1967. – № 10. – С. 45–57.
107. Кинг, С. Как писать книги: Мемуары о ремесле / С. Кинг. – М.: АСТ, 2004. – 317 с.
108. Коваленко, Т. В. Теория стиля и проблема эволюционных исследований культуры / Т. В. Коваленко // Культурная жизнь юга России. – 2011. – № 4. – С. 7–10.
109. Коваленко, Т. В. Эволюция театральной жизни: опыт информационно-культурологического осмысления / Т. В. Коваленко. – М.: URSS, 2012. – 247 с.
110. Ковтун, Е. Н. Художественный вымысел в литературе XX в. / Е. Н. Ковтун. – М.: Высшая школа, 2008. – 407 с.
111. Колшанский Г. В. Коммуникативная функция и структура языка / Г. В. Колшанский. – М.: ЛКИ, 2007. – 176 с.
112. Кондаков, И. В. Между экраном и книгой: к осмыслению интертекстуальности современной культуры / И. В. Кондаков // Мир культуры и культурология. – Вып. V. – СПб.: Научно образовательное культурологическое общество, 2016. – С. 295–305.
113. Кондратенко, Ю. А. Язык сценического танца: видовая специфика и морфология: монография / Ю. А. Кондратенко. – Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 2009. – 136 с.
114. Константин Коровин: Альбом / сост. В. С. Турчин. – М.: Изобразительное искусство, 1991. – 64 с.

115. Котлин А. Математическая точка не имеет координат. – Текст: электронный // Проза.ру [Сайт]. – URL: <https://www.proza.ru/2014/06/18/2147> (дата обращения: 30.09.2019).

116. Краткая литературная энциклопедия – Текст: электронный // Фундаментальная электронная библиотека. – URL: <http://feb-web.ru/feb/kle/kle-abc/default.asp> (дата обращения: 02.08.2019).

117. Краусс, Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы / Р. Краусс. – М.: Художественный журнал, 2003. – 320 с.

118. Кроче, Б. Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика. – Ч. 1: Теория / Б. Кроче. – М.: Б. и., 2000. – 171 с.

119. Круглый И. А. Алексей и Сергей Ткачёвы / И. А. Круглый. – Ленинград: Художник РСФСР, 1979. – 264 с.

120. Крымский, С. Б. Энциклопедия философских смыслов / С. Б. Крымский. – М.: Идея-Пресс, 2006. – 240 с.

121. Кузмин, М. А. Условности: статьи об искусстве / М. А. Кузмин. – Томск: Водолей, 1998. – 160 с.

122. Ланн, Ж-Л, О разных аспектах экфрасиса у Велимира Хлебникова / Ж-Л Ланн // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума. – М.: МИК, 2002. – С. 71–86.

123. Леви-Строс, К. Структурная антропология / К. Леви-Строс. – М.: ЭКСМО-Пресс, 2001. – 512 с.

124. Леонардо да Винчи. Трактат о живописи / Да Винчи Леонардо. – Харьков: Фолио, 2013. – 223 с.

125. Лесняк, В. И. Графический дизайн (основы профессии) / В. И. Лесняк. – Киев: Биос Дизайн Букс, 2009. – 416 с.

126. Лессинг, Г. Э. Лаокоон, или о границах живописи и поэзии / Г. Э. Лессинг. – М.: Худож. лит-ра, 1957. – 520 с.

127. Лосев, А. Ф. Античная мифология в её историческом развитии / А. Ф. Лосев. – М.: Учпедгиз, 1957. – 620 с.

128. Лосев, А. Ф. Очерки античного символизма и мифологии / А. Ф. Лосев. – М.: Мысль, 1993. – 959 с.
129. Лосев, А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство / А. Ф. Лосев. – М.: Искусство, 1995. – 320 с.
130. Лотман Ю. М. Культура и взрыв / Ю. М. Лотман. – М.: АСТ, 2018. – 256 с.
131. Лотман, Ю. М. Семиосфера / Ю. М. Лотман. – СПб.: Искусство, 2000. – 704 с.
132. Лотман Ю. М. Об искусстве / Ю. М. Лотман. – СПб.: Искусство, 1998. – 704 с.
133. Лотман, Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства / Ю. М. Лотман. – СПб.: Академический проект, 2002. – 544 с.
134. Лотман, Ю. М. Условность в искусстве / Ю. М. Лотман, Б.А. Успенский // Философская энциклопедия. – М.: Сов. энциклопедия, 1970. – Т. 5. – С. 287–288.
135. Ляхницкий, Ю. С. Шульганташ / Ю. С. Ляхницкий. – Уфа: Китап, 2002. – 200 с.
136. Майорова Н., Скоков Г. Шедевры русской иконописи / Н. Майорова, Г. Скоков. – М.: Белый город; Воскресный день, 2017. – 416 с.
137. Малевич, К. С. Собрание сочинений: В 5-ти т. – Т. 3: Супрематизм. Мир как беспредметность, или Вечный покой / К. С. Малевич. – М.: Гилея, 2000. – 390 с.
138. Манн, Ю. В. Диалектика художественного образа / Ю. В. Манн. – М.: Советский писатель, 1987. – 320 с.
139. Манн, Ю. В. Художественная условность и время / Ю. В. Манн // Новый мир. – 1963. – № 1. – С. 218–235.
140. Мантатов, В. В. Образ, знак, условность / В. В. Мантатов. – М.: Высш. шк., 1980. – 160 с.
141. Маньковская, Н. Б. Эстетика постмодернизма / Н. Б. Маньковская. – СПб.: Алетейя, 2000. – 347 с.

142. Мариас, Ф. Эль Греко. Жизнь и творчество / Ф. Мариас. – М.: Арт-Волхонка, 2014. – 348 с.
143. Матье, М. Э. Искусство Древнего Египта / М. Э. Матье. – Л.; М.: Искусство, 1961. – 592 с.
144. Мелетинский, Е. М. Поэтика мифа / Е. М. Мелетинский. – М.: Наука, 1976. – 407 с.
145. Михайлова, А. А. О художественной условности / А. А. Михайлова. – М.: Мысль, 1970. – 300 с.
146. Моль, А. Теория информации и эстетическое восприятие / А. Моль. – М.: Мир, 1966. – 352 с.
147. Морозова, О. В. Иероним Босх. «Почётный профессор кошмаров» / О. В. Морозова. – М.: Абрис, Олма Медиа Групп, 2018. – 360 с.
148. Моррис, Ч. У. Основания теории знаков / Ч. У. Моррис // Семиотика: антология. – М.: Академический Проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2001. – С. 45–97.
149. Новейший философский словарь / сост. А. А. Грицианов. – Мн.: Изд. В. М. Скакун, 1998. – 896 с.
150. Новейший философский словарь / сост. А. А. Грицианов. – Мн.: Книжный Дом, 2003. – 1280 с.
151. Ньютон, И. Лекции по оптике / И. Ньютон. – М.: Академия наук СССР, 1946. – 298 с.
152. Обухова, О. И. Копенгаген. Жемчужина Скандинавии / О. И. Обухова. – М.: Вече, 2012. – 320 с.
153. Ожегов, С. И. Толковый словарь русского языка: 80 000 слов и фразеологических выражений / С. И. Ожегов, Н. Ю. Шведова. – М.: А ТЕМП, 2006. – 944 с.
154. Ольга Биантовская. Поэзия графики и плаката / авт.-сост. В. Б. Наумов. – СПб. : НП-Принт, 2018. – 320 с.
155. Ортега-и-Гассет, Х. Восстание масс. Дегуманизация искусства / Х. Ортега-и-Гассет. – М.: АСТ, 2003. – 270 с.

156. Ортега-и-Гассет, Х. Эстетика. Философия культуры / Х. Ортега-и-Гассет. – М.: Искусство, 1991. – 588 с.

157. Панофски, Э. Смысл и толкование изобразительного искусства / Э. Панофски. – СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 1999. – 394 с.

158. Париж. Сад Тюильри [Сайт]. – URL: <http://lafcadio.gallery.ru/watch?a=vNb-6tq> (дата обращения: 04.11.2017).

159. Педрокко, Ф. Тициан / Ф. Педрокко. – М.: СЛОВО / SLOVO, 1995. – 80 с.

160. Петров-Водкин, К. С. Наука видеть / К. С. Петров-Водкин // Советское искусствознание. – Вып. 27. – М.: 1991. – С. 450–471.

161. Петров-Водкин, К. С. Письма. Статьи. Выступления. Документы / К. С. Петров-Водкин. – М.: Советский художник, 1991. – 384 с.

162. Пилипенко, А. А. Культура как пространство смыслов: Структурно-морфологические аспекты: 24.00.01: автореф. дис. ... д-ра философ. наук / Андрей Анатольевич Пилипенко; Государственный институт искусствознания. – М., 1999. – 26 с.

163. Пелипенко, А. А. Смыслогенетическая теория культуры: общие положения. – Текст: электронный // Культура культуры. – 2015. – № 3. – URL: <http://cult-cult.ru/the-semiogenetic-theory-of-culture-general-points/> (дата обращения: 11.04.2019).

164. Пирс, Ч. С. Логика как семиотика: теория знаков / Ч. С. Пирс // Метафизические исследования. Язык. – 1999. – Вып. 11. – С. 199–217.

165. Пирс, Ч. Начала прагматизма / Ч. Пирс. – СПб.: Лаборатория метафизических исследований философского факультета СПбГУ; Алетейя, 2000. – 352 с.

166. Поль Гоген. Взгляд из России / вступ. ст. М. Бессоновой, А. Кантор-Гуковской, Ф. Кашен. – М.: Советский художник, 1990 – 365 с.

167. Пономарёва, Т. Д. Питер Брейгель Старший / Т. Д. Пономарёва. – М.: Белый город; Воскресный день, 2012. – 240 с.

168. Портреты Рафаэля // Русская историческая библиотека [Сайт]. – URL: <http://rushist.com/index.php/world-art/2350-portrety-rafaelya#c5> (дата обращения: 11.08.2019).
169. Потебня, А. А. Слово и миф / А. А. Потебня – М.: Правда, 1989. – 624 с.
170. Почепцов, Г. Г. Семиотика / Г. Г. Почепцов. – Киев: Ваклер, 2002. – 432 с.
171. Пропп, В. Я. Исторические корни волшебной сказки / В. Я. Пропп. – М.: Лабиринт, 2000. – 333 с.
172. Пророкова, С. А. Исаак Ильич Левитан / С. А. Пророкова. – Киев: Радянська школа, 1990. – 159с.
173. Радугин, А. А. Эстетика / А. А. Радугин – Текст: электронный // Электронная библиотека. Учебник в электронном виде [сайт]. – URL: <http://uchebnik.biz/book/313-yestetika/57-1-priroda-xudozhestvennogo-obraza.html> (дата обращения: 03.07.2019).
174. Разумный, М. В. О природе художественного обобщения / М. В. Разумный. – М.: Соцэкгиз, 1960. – 143 с.
175. Раушенбах, Б. В. Геометрия картины и зрительное восприятие / Б. В. Раушенбах. – СПб.: Азбука-классика, 2002. – 320 с.
176. Раушенбах, Б. В. Пространственные построения в живописи / Б. В. Раушенбах. – М.: Наука, 1980. – 289 с.
177. Раушенбах, Б. В. Системы перспективы в изобразительном искусстве / Б. В. Раушенбах. – М.: Наука, 1986. – 256 с.
178. Риккерт, Г. Науки о природе и науки о культуре / Г. Риккерт. – М.: Республика, 1998. – 413 с.
179. Розин, В. М. Искусство и человек в истории, культуре и современности: Гуманитарные исследования / В. М. Розин. – М.: Ленанд, 2015. – 240 с.
180. Розин, В. М. Мышление и творчество / В. М. Розин. – М.: ПЕР СЭ., 2006. – 360 с.

181. Розин, В. М. Мышление. Сущность и развитие / В. М. Розин. – М. : Ленанд, 2015. – 368 с.
182. Розин, В. М. Семиотические исследования (знак, схема, семиотический организм, феномен человека) / В. М. Розин. – М.: Университетская книга, 2001. – 256 с.
183. Руссо, Ж. Ж. Сочинения / Ж. Ж. Руссо. – Калининград: Янтарный сказ, 2001. – 416 с.
184. Савицкий, Г. К. О картине / Г. К. Савицкий // Рисунок. Живопись. Композиция: хрестоматия. – М. : Просвещение, 1989. – С. 160–164.
185. Семёнов, В. А. Первобытное искусство: Каменный век. Бронзовый век / В. А. Семёнов. – СПб.: Азбука-классика, 2008. – 592 с.
186. Серов, Н. В. Цвет культуры: психология, культурология, физиология / Н. В. Серов. – М.: Речь, 2004. – 672 с.
187. Серебрякова Зинаида. Портрет Ольги Константиновны Лансере // WikiArt энциклопедия визуальных искусств [Сайт]. – URL: <https://www.wikiart.org/ru/zinaida-serebryakova/portret-olgi-konstantinovny-lansere-1910> (дата обращения: 05.09.2019).
188. Сокольникова, Н. М. История стилей в искусстве: учебное пособие / Н. М. Сокольникова, В. Н. Крейн. – М.: Гардарики, 2006. – 395 с.
189. Соловьёв, С. А. Перспектива / С. А. Соловьёв. – М.: Просвещение, 1981. – 144 с.
190. Стародубова, В. В. Братья Лимбурги. Времена года / В. В. Стародубова. – М. : Изобразительное искусство, 1974. – 109 с.
191. Степанов, А. В. Искусство эпохи Возрождения. Италия. XIV–XV вв. / А. В. Степанов. – СПб.: Азбука-классика, 2003. – 504 с.
192. Строеие фильма: некоторые проблемы анализа произведений экрана: сб. ст. / сост., ред. К. Э. Разлогов. – М.: Радуга, 1985. – 279 с.
193. Дали, С. Тайная жизнь Сальвадора Дали написанная, им самим. О себе и обо всем прочем / С. Дали. – М.: Сварог и К, 1998. – 464 с.

194. Тен, И. Философия искусства / И. Тен. – М.: Республика, 1996. – 351 с.
195. Б. Терновец. А. Майоль / Б. Терновец. – М.: ОГИЗ–ИЗОГИЗ, 1935. – 60 с.
196. Тициан. Альбом / авт.-сост. И. А. Смирнова. – М.: Изобразительное искусство, 1987. – 168 с.
197. Тициан. Портрет кардинала Пьетро Бембо // Виртуальная галерея мировой живописи [Сайт]. – URL: <http://ru.artsvviewer.com/titian-173.html> (дата обращения: 24.04.2019).
198. Тэйлор, Э. Первобытная культура / Э. Тэйлор. – М.: Соцэкономгиз, 1939. – 568 с.
199. Успенский, Б. А. Поэтика композиции / Б. А. Успенский. – СПб.: Азбука, 2000. – 348 с.
200. Успенский, Б. А. Семиотика искусства / Б. А. Успенский. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1995. – 360 с.
201. Ушаков, Д. Н. Толковый словарь современного русского языка / Д. Н. Ушаков. – М.: Аделант, 2014. – 800 с.
202. Фаворский, В. А. Об искусстве, о книге, о гравюре / В. А. Фаворский. – М.: Книга, 1986. – 238 с.
203. Фаворский, В. А. О композиции / В. А. Фаворский // Рисунок. Живопись. Композиция: хрестоматия. – М.: Просвещение, 1989. – С. 164–169.
204. Философский энциклопедический словарь / ред.-сост. Е. Ф. Губский и др. – М.: ИНФРА-М, 2003. – 576 с.
205. Философский энциклопедический словарь / сост.: Л. Ф. Ильичёв, П. Н. Федосеев, С. М. Ковалёв, В. Г. Панов. – М.: Советская энциклопедия, 1983. – 840 с.
206. Флиер, А. Я. Избранные работы по теории культуры / А. Я. Флиер. – М.: Согласие; Артём, 2014. – 560 с.

207. Флиер, А. Я. Культурология для культурологов: учеб. пособие для высш. шк. / А. Я. Флиер. – М.: Академический проспект; Екатеринбург: Деловая книга, 2002. – 492 с.
208. Флоренский, П. А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях / П. А. Флоренский. – М.: Прогресс, 1993. – 324 с.
209. Флоренский, П. А. Иконостас. Избранные труды по искусству / П. А. Флоренский. – СПб.: Мифрил. Русская книга, 1993. – 373 с.
210. Фреге, Г. Смысл и денотат / Г. Фреге // Семиотика и информатика. – М.: ВИНТИ, 1977. – Вып. 8. – С. 181–210.
211. Хайдеггер, М. Искусство и пространство / М. Хайдеггер // Самосознание европейской культуры XX в. Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. – М.: ИПЛ, 1991. – С. 95–99.
212. Хайдеггер, М. Исток художественного творения / М. Хайдеггер. – М.: Академический проект, 2008. – 528 с.
213. Харари, Ю. Н. Sapiens. Краткая история человечества / Ю. Н. Харари. – М.: Синдбад, 2016. – 520 с.
214. Хачатрян, С. Сальвадор Дали: Живопись, Скульптура, Графика : альбом / С. Хачатрян. – М.: Изобразительное искусство, 1992. – 47 с.
215. Хёйзинга, Й. Homo ludens. Человек играющий / Й. Хёйзинга. – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. – 416 с.
216. Хёйзинга, Й. Осень Средневековья. Исследование форм жизненного уклада и форм мышления в XIV и XV вв. во Франции и Нидерландах / Й. Хёйзинга. – М.: Айрис-Пресс, 2002. – 537 с.
217. Холл, Э. Язык тела. Как понять иностранца без слов / Э. Холл, Д. Фаст. – М.: Вече, Персей, АСТ, 1995. – 429 с.
218. Холлингсворт, М. Искусство в истории человека / М. Холлингсворт. – М.: Искусство, 1993. – 512 с.

219. Храмов, В. Б. Исполнение как интерпретация идеи музыкального произведения / В. Б. Храмов. // Культурная жизнь Юга России. – 2016. – № 4. – С. 101–104.
220. Чернышёв, О. В. Формальная композиция. Творческий практикум / О. В. Чернышёв. – Мн. : Харвест, 1999. – 312 с.
221. Чинь, Ф. Д. К. Архитектура: форма, пространство, композиция / Ф. Д. К. Чинь. – М.: АСТ; Астрель, 2005. – 399 с.
222. Шеллинг, Ф. В. Й. Сочинения: В 2-х т. / Ф. В. Й. Шеллинг. – М.: Мысль, 1987.
223. Шеллинг, Ф. В. Й. Философия искусства / Ф. В. Й. Шеллинг. – М.: Мысль, 1966. – 496 с.
224. Шер, А. Я. Первобытное искусство / А. Я. Шер. – Кемерово: Кузбассвузиздат, 2006. – 351 с.
225. Шоркин, А. Д. Постбинарные структуры: живые игры бинарных оппозиций / А. Д. Шоркин // Ученые записки Таврического национального университета имени В. И. Вернадского. Сер.: Философия. Культурология. Политология. Социология. – 2011. – Т. 24. – С. 8–20.
226. Шорохов, Е. В. Основы композиции / Е. В. Шорохов. – М.: Просвещение, 1979. – 303 с.
227. Эко, У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / У. Эко. – СПб.: Симпозиум, 2006. – 544 с.
228. Эпштейн, М. Н. Философия возможного. Модальности в мышлении и культуре / М. Н. Эпштейн. – СПб.: Алетейя, 2001. – 336 с.
229. Эренбург, Б. А. Звериный стиль: история, мифология: Альбом / Б. А. Эренбург. – Пермь: Сенатор, 2014. – 210 с.
230. Эстетика: словарь / под общ. ред. А. А. Беляева и др. – М.: Политиздат, 1989. – 447 с.
231. Юнг, К. Архетип и символ / К. Юнг. – М.: Ренессанс, 1991. – 297 с.

232. Юон, К. Ф. Об искусстве / К. Ф. Юон. – М.: Советский художник, 1959. – 384 с.
233. Юреньева Т. Ю. Музей в мировой культуре: монография / Т. Ю. Юреньева. – М.: Рус. слово, 2003. – 535 с.
234. Яворская, Н. В. Пейзаж Барбизонской школы / Н. В. Яворская. – М.: Искусство, 1962. – 345 с.
235. Якимович, А. О. построении пространства в современной картине / А. О. Якимович // Пространство картины: сб. ст. – М.: Советский художник, 1989. – С. 6–28.
236. Casmir F. L. A multicultural perspective of human communication // Intercultural and international communication. – N.-Y.: University press of America, 1978. – Pp. 24–257.
237. Casti J., Karlqvist, A. Art and Complexity. – Amsterdam: Elsevier Science B. V., 2008. – 170 p.
238. Hinnenkamp, V. Interkulturelle Kommunikation. – Heidelberg: Groos, 1994. – 218 p.
239. Grotte de Lascaux [Сайт]. – URL: <http://www.lascaux.culture.fr/#/fr/00.xml> (дата обращения: 11.05.2019).
240. Irwin W. R. The Game of the impossible: A Rhetoric of fantasy. – Urbana: Univ. of Illinois press, 1976. – 215 p.
241. Pooke G., Newall D. Art History: The Basics. – L.; N. Y.: Royletledge, 2008. – 263 p.
242. Seuphor, M. Abstract Painting: Fifty years of accomplishment from Kandinsky to Jackson Pollock. – N. Y.: Dell Publishing, 1964. – 192 p.