

Лихацкая Людмила Николаевна

ГЕОМЕТРИЧЕСКАЯ ФИГУРА В КОМПОЗИЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ КАК СРЕДСТВО ВЫРАЖЕНИЯ МЕТАФОРИЧЕСКОГО СМЫСЛА

В работе поставлена проблема интерпретации образа в произведении искусства. Предпринята попытка междисциплинарного подхода и выявления тематической составляющей в процессе создания и интерпретации художественного образа. В статье затрагивается вопрос о роли геометрической фигуры в структуре художественного образа, а также о соотносительности свойств геометрической фигуры с метафорическим смыслом, заключенном в художественном образе. Конструктивная геометрическая основа композиции определяется как средство для наиболее полного толкования онтологических смыслов художественного произведения.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2015/1-2/25.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2015. № 1 (51): в 2-х ч. Ч. II. С. 106-111. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2015/1-2/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net
Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hlist@gramota.net

УДК 130.2:7

Искусствоведение

В работе поставлена проблема интерпретации образа в произведении искусства. Предпринята попытка междисциплинарного подхода и выявления технематической составляющей в процессе создания и интерпретации художественного образа. В статье затрагивается вопрос о роли геометрической фигуры в структуре художественного образа, а также о соотношенности свойств геометрической фигуры с метафорическим смыслом, заключенном в художественном образе. Конструктивная геометрическая основа композиции определяется как средство для наиболее полного толкования онтологических смыслов художественного произведения.

Ключевые слова и фразы: интерпретация образа; композиция; конструкция; геометрическая фигура; лемниската; технематическая составляющая; онтологическая составляющая.

Лихацкая Людмила Николаевна, к. искусствоведения

*Алтайский государственный технический университет им. И. И. Ползунова
lhart2011@mail.ru*

**ГЕОМЕТРИЧЕСКАЯ ФИГУРА В КОМПОЗИЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО
ПРОИЗВЕДЕНИЯ КАК СРЕДСТВО ВЫРАЖЕНИЯ МЕТАФОРИЧЕСКОГО СМЫСЛА[©]**

Подготовлено при поддержке гранта РГНФ – МинОКН Монголии «Парадигмальное сходство и различие художественной культуры России и Монголии: философско-искусствоведческий и лингво-культурологический анализ и его практическое применение» № 13-24-03003.

Интерпретация образа в произведении искусства одна из важнейших проблем искусствознания. К этой проблеме обращаются многие исследователи (М. В. Алпатов [1], Ж. П. Сартр [14], Ю. М. Лотман [11] и др.). В поиске инструментов для толкования содержания художественного произведения актуальны междисциплинарные исследования (М. С. Каган [8], В. С. Библер [2] и др.), при этом целесообразно применение к исследованию художественного образа понятий из области философии (А. Ф. Лосев [10], Г. Зельдмайр [6], Н. Г. Зенец [7], Г. Г. Майоров [12] и др.).

Г. Г. Майоров вычленяет в истории философии три линии развития философии, имеющие названия: софийная, эпистемическая, технематическая [Там же]. Исследуя комплексные подходы к интерпретации произведения искусства, М. Ю. Шишин считает, что использование понятия софийности, эпистемологии и технематичности, предложенные Г. Г. Майоровым как три линии развития философии, послужат методологии анализа художественного образа: «Включение философской компоненты в философский анализ художественного произведения не только обогащает, но и дополняет этот анализ. Можно утверждать, что работа искусствоведа не завершена, если он ограничился лишь описанием исторических деталей возникновения произведения искусства, представил его биографию и сухо описал, точнее, перечислил те средства художественной выразительности, которые применил художник. Мировоззренческая глубина, система ценностей, картина мира художника остались нераскрытыми» [18, с. 110-111]. При этом Михаил Юрьевич подчеркивает, что «...предложенный подход не должен стать сухой схемой с разложением произведения искусства по философско-искусствоведческим полочкам» [Там же, с. 111].

В связи с предложенными подходами хотелось бы рассмотреть механизм соединения технематической и онтологической составляющих в произведении искусства. О том, что математика играет важнейшую роль в создании художественных произведений разных видов и жанров искусства, пишут В. А. Волошинов [3], П. А. Флоренский [16] и др. «Художественное произведение есть нечто само о себе, как организованное единство его изобразительных средств; в частности, оно есть организованное единство цветов, линий, точек и вообще геометрических форм», – утверждает Флоренский [Там же, с. 115]. Изучающий проблемы семиотики знаковых систем Б. А. Успенский рассуждает о причинах геометрических трансформаций в произведении искусства: «Мы (на наш взгляд, взгляд зрителя) как бы входим в картину, и динамика нашего взора следует законам построения этого микромира. В этом микромире есть внешняя и внутренняя сферы, причем, мы смотрим на него как бы одновременно и снаружи и изнутри, суммируя свои впечатления с собственной точки зрения и с точки зрения нашего визави – зрителя, помещенного внутрь картины» [15, с. 18]. Исследователь Л. Ф. Жегин замечает: «Сохраняя в основных чертах свой характер и лишь видоизменяясь, живописные условности обозначались и обозначаются решительно всюду: в живописи любого народа, в любую эпоху, даже в так называемом «примитиве» и в детском рисунке» [4, с. 36]. Наблюдение Жегина подтверждается и в статье А. Г. Петровой «Универсальные композиционные формы в орнаменте народов Арктики (эвенки, эвены)», где она отмечает: «В орнаментальном искусстве народов Арктики присутствуют древнейшие универсальные глобальные формулы, мотивы и композиции, характерные для всей мировой орнаментики, – круг, крест, квадрат, к которым восходят и орнаментальные композиции, такие как поясная, орнаментальная, сетчатая» [13, с. 151]. В композиции народного орнамента технематическая составляющая отчетливо прослеживается: «Взаиморасположение мотивов и элементов на композиционной плоскости и пластическая характеристика формы мотивов тяготеют к прямолинейным и криволинейным ритмическим движениям» [Там же, с. 152]. Особая роль линий, и именно

кривых линий, в создании произведения искусства отмечается У. Хогартом в его теоретическом исследовании «Анализ красоты» [17]. Хогарт, исследуя формальные средства создания художественного образа, разрабатывает их типологию: он пишет о единообразии, правильности и симметрии, о величине и соразмерности, о движении, форме и линии. Одно из ключевых мест в его теоретическом труде уделяется изогнутым линиям (волнообразная, змеевидная, *S*-образная линии). Рассуждая о природе декоративности, Хогарт утверждает: «... наиболее изящные формы имеют наименьшее количество прямых линий» [Там же, с. 138].

Ссылаясь на труд У. Хогарта, Л. Ф. Жегин также большое внимание уделяет *S*-образным линиям. Итак, он рассуждает о пространственно-временном единстве живописного произведения. При этом он рассматривает виды перспективы, в частности, исследует способы выражения соотношения материальности в пространстве и времени. Выявляя систему «активного пространства» живописного произведения, он пишет о живописных условностях восточного и европейского искусства: «Каждый этап характеризуется при этом специфическими приемами передачи пространственных характеристик на двумерной плоскости» [4, с. 36]; отмечает особенности формальных поисков в византийском и древнерусском искусстве: «Мы имеем в виду зрительные деформации: искажение формы, всевозможные сдвиги, разрывы в изображении и т.д. и т.п.» [Там же].

Во второй части своей монографии «Типы композиционного построения» Л. Ф. Жегин обращается к исследовательскому наследию У. Хогарта и по поводу *S*-образной линии («beautiful line»): «Нет ничего удивительного в том, что линия латинского *S* была подмечена в середине XVIII века, в эпоху расцвета рококо – этого переутонченного стиля, изобразительным лейтмотивом которого являются волнообразно перевивающиеся формы» [Там же, с. 102]. «Характерна эта линия и для произведений самого Хогарта и современных ему художников, отчетливо выступает она в старом и древнем искусстве – в пластике эллинистической Греции, в искусстве Возрождения и в особенности XVII и XVIII веков. Иллюстрируя свою теорию ссылками на живописные произведения, Хогарт ограничивает себя именно этим кругом наблюдений» [Там же].

Тщательно изучив теоретическое наследие Хогарта, Л. Ф. Жегин идет дальше: «Однако внимательный анализ заставляет нас утверждать, что линия латинского *S* охватывает значительно более широкое и глубокое прошлое, в том числе и область древнерусского искусства, о котором Хогарт, разумеется, не имел ни малейшего представления» [Там же]. Л. Ф. Жегин делает обобщающее предположение: «Для изобразительного искусства линия латинского *S* оказывается универсальной» [Там же]. В дальнейшем своем исследовании он разрабатывает типологию формальных выразительных средств в построении композиции, рассматривая произведения мирового искусства [Там же]. Жегин выявляет разнообразные приемы композиционного построения, например, композиционные системы, основанные на *S*-образных линиях, и делает вывод: «Итак, линия латинского *S* образует как бы некоторый первичный конструктивный элемент, – живописный модуль” всего разнообразия и всей сложности композиционных систем» [Там же, с. 107]. В своих таблицах Л. Ф. Жегин иллюстрирует свои наблюдения (иллюстрации из монографии Л. Ф. Жегина): Ил. 1. Марко Пальмеццано. Мадонна со святыми. Конец XV века. Фрагмент [Там же, табл. XXVII, а]; Ил. 2. Рубенс. Св. Франциск Ксаверий обращает индусов. Фрагмент [Там же, табл. XXVII, б]. Что объединяет работы этих художников? По Жегину – это схожесть композиционных решений – присутствие пересекающихся *S*-образных линий.

Итак, геометрическая фигура (согласно исследованиям Хогарта и Жегина) является одним из выразительных средств композиции.

Сходной по форме с *S*-образной линией является геометрическая фигура лемнискаты (Ил. 3). Лемниската Бернулли (от лат. *lemniskatus*, букв. украшенный лентами) – это плоская алгебраическая кривая четвертого порядка. Кривая симметрична относительно осей и начала координат, которое является узловой точкой (с касательными $y = \pm x$) и точкой перегиба. Лемниската Бернулли – частный случай овалов Кассини и синусоидальных спиралей. Впервые лемниската рассмотрена Я. Бернулли (1694) и используется в качестве переходной линии на закруглениях малого радиуса (например, на трамвайных путях).

Геометрическую фигуру, представляющую собой замкнутую кривую линию, схожую с *S*-образной линией, приводят в иллюстративном материале своего исследования Жуковский и Пивоваров в ряду других геометрических фигур в разных художественных произведениях. Так, геометрическую фигуру лемнискаты они находят в картине А. Иванова «Явление Христа народу»: «В результате проделанных умозрительных операций мы получили на уровне второго слоя нематериального плана картины наглядный образ математически выверенной плоской кривой – лемнискаты. <...> Таким образом, в одном фокусе лемнискаты сомневающийся в вере, в другом – сомневающийся в неверии» [5, с. 10]. В иллюстрации № 4 представлен наглядный образ лемнискаты [Там же, с. 252]. На основании математических свойств этой геометрической фигуры мы можем предположить, что перечисленные математические свойства в структуре художественного образа приобретают метафорическое значение: равновеликость и равнозначность частей, что и наблюдается в иллюстрации Жуковского и Пивоварова. А геометрическая фигура, угадываемая в композиции, приобретает метафорическое значение. В данном случае лемниската – некий абстрактный образ, которому придан определенный метафорический смысл, связанный с философским понятием перехода. В примере с картиной А. Иванова «Явление Христа народу» этот переход обозначает выбор человека от греховности к праведности, от безверия к вере и т.д. Так, смысл, выявленный Жуковским, передает идею перехода как трансформацию на духовном уровне. Данная геометрическая фигура в композиции играет важную роль в выявлении содержания образа.

Такое условно-метафорическое понятие перехода выражено в разных произведениях изобразительного искусства, имеющих разную тематику. Противоположные понятия, такие как верх и низ, Ад и Рай, греховность и праведность, соединение земного и небесного, могут быть выражены и в композиции иконы через понятие лемнискаты. Эта геометрическая фигура угадывается, например, в иконографической композиции иконы «Голгофа» (Ил. 5).

Итак, лемниската выражает антиномичный характер понятий в духовных ценностях христианской культуры (Ил. 4, Ил. 5). Однако эта геометрическая фигура может выражать антиномичные сакральные понятия и в языческой культуре. Один из обрядов, основанных на языческом мироотношении, отображен в картине Н. В. Острицова «Посвящение в вожди» (Ил. 6). Мифологический смысл картины основан на связи земного и небесного – здесь акцентирован верх и низ. Фигура лемнискаты выражает понятие трансформации, перехода из одного состояния в другое – посвящение в вожди через посредника между земным и небесным мирами, через шамана. Анализируя творчество Н. В. Острицова, М. Ю. Шишин делает обобщающий вывод: «Но есть и время теургического, когда Высшее нисходит до уровня земного, Горнее и Дольнее на миг становится одним» [19, с. 3].

Геометрическая фигура лемнискаты может выражать идею духовной связи также и в произведениях, выражающих не сакральную, а светскую идею. На наш взгляд это просматривается в произведении Л. Р. Цесюлевича «Портрет Е. И. Борисова – главного дирижера Великорусского оркестра народных инструментов — «Сибирь»» (Ил. 7).

По типологии это портрет-диалог. В концепции данного портрета заключена идея переоценки ценностей, духовных поисков общества в 90-е годы XX века. В произведениях портретного жанра философский подтекст выражается через метафорический характер повествования. Характер соотношения деталей композиции позволяет также предположить, что за спиной дирижера должен располагаться зрительный зал филармонии и зрители в креслах. Однако на этом месте автор помещает пейзаж. Дирижер, изображенный в процессе дирижирования, обращен лицом к зрителю. В этом приеме прочитывается метафорический ход. Пейзаж, изображенный за спиной портретируемого и символизирующий зрителей, и тем самым Россию, объединяется с той средой, которая расположена по внешней стороне холста. То есть, зрители, созерцающие картину, вовлекаются в действие, изображенное на холсте. При этом реалистического действия как такового в данном портрете-картине не наблюдается. К тому же, монументальный характер того, что изображено за спиной портретируемого, предполагает монументальность сцены перед холстом (кажется, что картину должно воспринимать множество зрителей). На это указывает поза портретируемого. На том месте, где располагаются зрители, созерцающие картину, должен располагаться оркестр, к которому якобы обращен лицом дирижер. Эта главная метафора, которая выстраивается композиционными средствами, включена в ассоциативный ряд и замыкается в итоге на личности портретируемого. Благодаря этим художественным приемам образ воспринимается многомерным, выходящим за рамки конкретной личности, что позволяет трактовать данную работу как портрет-картину, характеризующую духовные поиски общества в этом историческом периоде. Основой образного построения по ассоциативному принципу послужили реальные факты: Е. Борисов – дирижер оркестра русских народных инструментов – Великорусского оркестра «Сибирь».

Итак, при целостном восприятии композиции и колористической системы этого портрета-картины возникает впечатление, что за спиной музыканта – музыка, а зрители, стоящие перед полотном – оркестр, – это тоже метафора, уже выходящая за раму картины (в этом композиционном ходе – новация).

В данной работе, которая является концептуальным портретом-картиной, акцент перемещен с фигуры портретируемого на среду, окружающую фигуру и выходящую за пределы холста.

Таким образом, к интерпретации данной композиции может быть применима, на наш взгляд, конструкция в виде геометрической фигуры лемнискаты, объединяющей в своих границах и пространство холста и пространство перед холстом с созерцающими портрет-картину зрителями. В Иллюстрации № 7 геометрическая фигура лемнискаты, наложена на репродукцию «Портрета Е. И. Борисова».

Об особенностях построения художественного произведения рассуждает философ П. А. Флоренский: «... композиция, если говорить в первом приближении, вполне равнодушна к смыслу обсуждаемого художественного произведения и имеет дело лишь с внешними изобразительными средствами; конструкция же, напротив, направлена на смысл и равнодушна к изобразительным средствам как таковым» [16, с. 117]. Он подчеркивает, что конструкция – это схема, или план художественного произведения [Там же, с. 116-117].

Композиция более относится к формальной, эстетической составляющей художественного произведения, а конструкция – к понятийной, онтологической стороне художественного произведения. Конструкция в виде геометрической фигуры относится к технематической составляющей в структуре художественного образа, но она помогает выявлять смысл, художественную идею произведения.

Итак, геометрическая фигура лемнискаты может стать конструкцией в композиции отдельных произведений, являясь важной онтологической составляющей художественного образа.

Ввиду того, что конструкция выражает смысл, художественную идею произведения, можно сделать предположение, что конструкция, составленная из S-образных линий и показанная на некоторых иллюстрациях Л. Ф. Жегиным [4], может быть фрагментарно представленной фигурой лемнискаты. Жегин не оперирует таким понятием как лемниската, однако если S-образные линии, фигурирующие в иллюстрациях Л. Ф. Жегина, продолжить и замкнуть, то вместо S-образных линий появится фигура лемнискаты. Тогда лемниската в композициях, предложенных Жегиным, станет конструктивным элементом, помогающим выявить онтологический смысл произведений, а именно, аксиологию и христианские ценности (Ил. 1, Ил. 2, Ил. 8). «Свою силу царя он [Христос] явил Своим Воскресением и Вознесением на небеса, через которые и нам открыл врата в Царство Небесное» [9, с. 26]. Об этих работах Л. Ф. Жегин говорит следующее: «Открытая им [Хогартом] линия относится не только к изображению предметов – она обуславливает собой и линейное построение композиции (табл. XXVI-XXXI). Приложенные здесь композиционные схемы, вычерченные на основе этой линии, призваны подтвердить это» [4, с. 102]. Л. Ф. Жегин акцентирует технематическую сторону работ. Мы же можем предположить, что лемниската в этих композициях, показанных Львом Федоровичем, помогает выявить более полно христианский смысл через конструктивные особенности композиции данных работ. Вертикальное ориентирование лемнискаты акцентирует идею вертикализма и связь земного и небесного.

Итак, в нашей работе сделана попытка интерпретации образа в произведении искусства с использованием понятий технематической и онтологической составляющих в структуре художественного образа, которые связаны. Геометрическая фигура, включенная в структуру художественного образа, несет метафорический смысл и способствует выявлению образного содержания. Геометрическая фигура выступает также в качестве конструкции в художественном произведении изобразительного искусства.

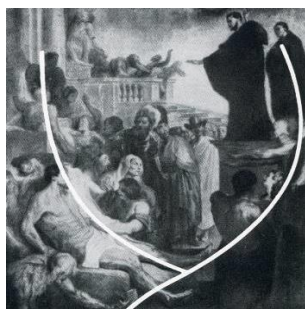
Список литературы

1. Алпатов М. В. Этюды по всеобщей истории искусств. М.: Советский художник, 1979. 287 с.
2. Библер В. С. От наукоучения к логике культуры. М.: Политиздат, 1991. 412 с.
3. Волошинов В. А. Математика и искусство. М.: Просвещение, 1992. 335 с.
4. Жегин Л. Ф. Язык живописного произведения (Условность древнерусского искусства). М.: Искусство, 1970. 124 с.
5. Жуковский В. И., Пивоваров Д. В. Зримая сущность (визуальное мышление в изобразительном искусстве). Свердловск: Изд-во Урал. ун-та, 1991. 284 с.
6. Зельдмайр Г. Искусство и истина: Теория и метод истории искусства. СПб.: Аxioma, 2000. 272 с.
7. Зенец Н. Г. Субъект философского мыслетворчества: опыт осмысления бытия философии. Омск: Изд-во Ом. гос. ун-та, 2012. 268 с.
8. Каган М. С. Системный подход и гуманитарное знание: избранные статьи. Л.: Изд-во ЛГУ, 1991. 383 с.
9. Казакевич А. Н. Символы Русской Православной Церкви. М.: ОЛМА Медиа Групп, 2008. 448 с.
10. Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М.: Искусство, 1995. 320 с.
11. Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства. СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 2002. 543 с.
12. Майоров Г. Г. Три типа понимания философии в истории европейской культуры (Сознание у подножия Абсолюта) // Алтай-Космос-Микрокосм: сознание человека и биосфера на пороге XXI века: тез. докладов 4-й междунар. конф. Барнаул: Ак-Кем, 1998. С. 38-43.
13. Петрова А. Г. Универсальные композиционные формы в орнаменте народов Арктики (эвенки, эвены) // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2014. № 2 (40). Ч. 2. С. 150-153.
14. Сартр Ж. П. Воображаемое. Феноменологическая психология восприятия. СПб.: Наука, 2001. 319 с.
15. Успенский Б. А. К исследованию языка древней живописи // Жегин Л. Ф. Язык живописного произведения (Условность древнерусского искусства). М.: Искусство, 1970. 124 с.
16. Флоренский П. А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М.: Прогресс, 1993. 324 с.
17. Хогарт У. Анализ красоты / пер. с англ.; вступ. ст. и примеч. М. П. Алексеева. Л.: Искусство, 1987. 254 с.
18. Шишин М. Ю. Проблема интерпретации произведения искусства: философские ракурсы рассмотрения // Вестник Алтайской науки. 2013. № 2-2. С. 105-112.
19. Шишин М. Ю. Художник и время // Николай Острицов. Живопись. Выставка «Художник и время». Буклет. Барнаул: ОАО «Алтайский дом печати», 2011. 26 с.

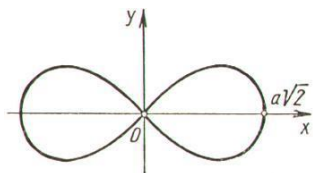
Приложение



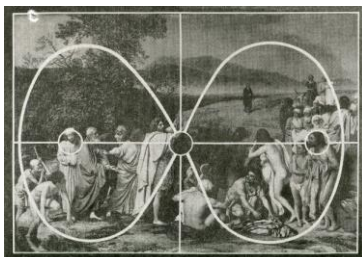
Ил. 1. Пересечение S-образных линий. Марко Пальмеццано. Мадонна со святыми. Конец XV века. Фрагмент [4, табл. XXVII, а]



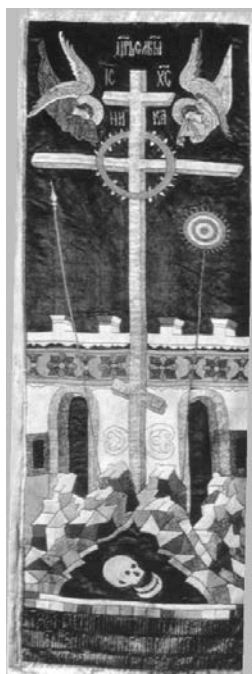
Ил. 2. Пересечение S-образных линий. Рубенс. Св. Франциск Ксаверий обращает индусов. Фрагмент [4, табл. XXVII, б]



Ил. 3. Лемниската Бернулли



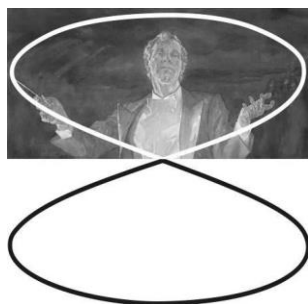
Ил. 4. Иванов А. А. Явление Христа народу. 1837-1857. Наглядный образ лемнискаты [5, с. 252]



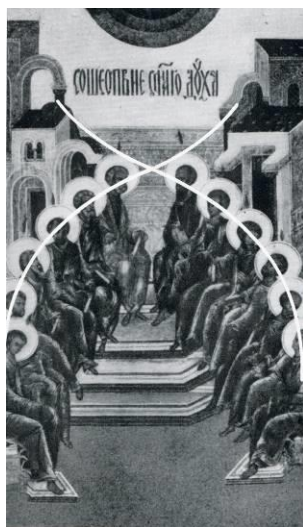
Ил. 5. Крест на Голгофе на фоне Иерусалимской стены. Покров. 1557 [9, с. 377]



Ил. 6. Острицов Н. В. Посвящение в вожди. Серия «Скифы». 2008.
Х., м. 140×95 (геометрическая фигура лемнискаты в композиционном построении произведения)



Ил. 7. Цесюлевич Л. Р. Портрет Е. И. Борисова – главного дирижера Великолукского оркестра народных инструментов «Сибирь». Х., м. 80×166,5 (собственность Государственного художественного музея Алтайского края; геометрическая фигура лемнискаты в композиционном построении произведения)



Ил. 8. Пересечение S-образных линий. Сошествие св. Духа. Фрагмент иконы XVII века. Московская школа [4, табл. XXVII, г]

Принятые сокращения

ГХМАК – Государственный художественный музей Алтайского края;
Х – холст;
м – масло.

GEOMETRIC FIGURE IN COMPOSITION OF ARTWORK AS WAY OF METAPHORICAL MEANING EXPRESSION

Likhatskaya Lyudmila Nikolaevna, Ph. D. in Art Criticism
I. I. Polzunov Altai State Technical University
lhart2011@mail.ru

The article sets a problem of the interpretation of image in the artwork. The author undertakes an attempt of interdisciplinary approach and the identification of technematic component in the process of the creation and interpretation of artistic image. The paper touches upon an issue of the role of geometric figure in the structure of artistic image, as well as correlation between geometric figure properties and metaphorical meaning contained in artistic image. The structural geometric basis of the composition is defined as a way for the most complete interpretation of the ontological meanings of the artwork.

Key words and phrases: interpretation of image; composition; construction; geometric figure; lemniscate; technematic component; ontological component.