

Министерство просвещения Российской Федерации  
Федеральное государственное бюджетное образовательное  
учреждение высшего образования  
«Дагестанский государственный педагогический  
университет»

Кафедра живописи

**АНАЛИЗ И ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ  
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА**



**Махачкала 2021**

УДК 37.01

ББК 378

А–64

*Печатается по решению Учебно-методического совета Дагестанского государственного педагогического университета (рег. № 03-06-21, протокол № 3 от 31 мая 2021 г.)*

*Составитель:*

**Мусаева Н. Ф.** – кандидат искусствоведения, доцент кафедры живописи ДГПУ.

*Рецензенты:*

**Абдулаева М. Ш.** – доктор культурологии, профессор, директор института культуры и искусства ДГПУ

**Абдуллаева Э. Б.** – кандидат искусствоведения, зав. отделом истории искусств Института языка, литературы и искусства им. Г. Цадасы Дагестанского федерального исследовательского центра РАН.

**А–64 Анализ и интерпретация произведений изобразительного искусства.** Учебно-методическое пособие для студентов вуза. – Махачкала: АЛЕФ, 2021. – 300 с.

ISBN 978-5-00128-749-0

Данное учебно-методическое пособие освещает тематику дисциплины «Анализ и интерпретация произведений искусств» в соответствии с содержанием и требованиями Государственного образовательного стандарта по направлению подготовки «Культура и искусство». В книге дается изложение вопросов, включенных в рабочую программу по данной дисциплине. Круг освещаемых проблем связан с изобразительным искусством, так как пособие ориентировано на подготовку живописцев, графиков, скульпторов. Пособие окажет действенную помощь студентам в подготовке к сдаче экзамена по достаточно сложному курсу искусствоведческой направленности. В книге помимо теоретических основ дисциплины предлагаются конкретные примеры описаний, анализа и интерпретации произведений изобразительного искусства, снабженные иллюстративным материалом. Пособие разработано на основе обширной учебной и научной литературы по теории и философии искусства, истории искусства, эстетике. Также использовался материал представляемый сетью Интернета.

ISBN 978-5-00128-749-0

© Мусаева Н. Ф., 2021

© Издательство «АЛЕФ», 2021

## Содержание

Введение . . . . .	5
Понятие и структура художественной культуры. Место искусства в ней . . . . .	7
Понятие и определение искусства. . . . .	11
Основные теории происхождения искусства . . . . .	16
Дифференциация и интеграция видов искусств . . . . .	18
Жанровая типология искусства. . . . .	30
Функции искусства . . . . .	35
Понятие «художественная ценность» . . . . .	38
Основные принципы теории искусства. Мимесис . . . . .	43
Основные принципы теории искусства. Художественный образ . . . . .	46
Основные принципы теории искусства. Художественный символ . . . . .	51
Основные принципы теории искусства. Канон . . . . .	55
Основные принципы теории искусства. Форма/содержание . . . . .	59
Художественный метод, направление, стиль: соотношение понятий . . . . .	61
Понятие «знака» в культуре. Природа и своеобразие иконического знака. . . . .	65
Герменевтика – теория интерпретации . . . . .	75
Предрасположенность к художественному творчеству. Понятия «способность», «одаренность», «талант», «гениальность» . . . . .	81
Психологические механизмы художественного творчества . . . . .	98
Восприятие произведения искусства как процесс сотворчества. Основные аспекты рецепции. . . . .	105
Основные этапы вербализации произведений изобразительного искусства. Описание . . . . .	116

Основные этапы вербализации произведений изобразительного искусства. Анализ . . . . .	123
Основные этапы вербализации произведений изобразительного искусства. Интерпретация . . . . .	154
Художественная критика как институт культуры: сущность, функции . . . . .	161
Методы искусствоведческого анализа . . . . .	169
Основные категории анализа произведений живописи . . . . .	181
Слагаемые содержания в произведениях изобразительного искусства. . . . .	192
Понятие о «композиции». Основные законы и средства композиции . . . . .	196
Основные категории анализа произведений скульптуры . . . . .	205
Основные категории анализа произведений графики . . . . .	222
Основные категории анализа произведений монументально-декоративного искусства . . . . .	243
Понятие «модернизм»: основные черты, направления и принципы модернизма . . . . .	256
Постмодернизм в современной художественной культуре: эстетическая концепция, арт-практики . . . . .	263
Список литературы по дисциплине. . . . .	271

## Введение

Учебная дисциплина «Анализ и интерпретация произведений искусств» включена в базовый раздел основной образовательной программы по направлению «Культура и искусство» и относится к его вариативной части. Она осваивается на 5 курсе (9, 10 семестры) и завершается экзаменом. Дисциплина направлена на усвоение знаний и формирование навыков, умений, являющихся алгоритмами ПК-14 – «Способность к профессиональному анализу произведений изобразительного искусства, музыки, архитектуры, литературы, театра и кино».

В курсе «Анализ и интерпретация произведений искусств» дается методологическая основа для понимания сущности искусства. Данное учебно-методическое пособие, ориентированно на студентов, получающих специальности: «Художник-живописец», «Художник-график», «Скульптор». В связи с этим оно направлено на усвоение структуры изобразительного искусства, его типологического, жанрового и видового состава, основных категорий анализа произведений живописи, графики, скульптуры.

Курс предполагает практическое применение знаний, полученных на занятиях по «Истории отечественного искусства» и «Истории зарубежного искусства», изучаемых на первом, втором и третьем курсах. Кроме того, параллельное изучение студентами основ музейного и выставочного дела дает дополнительные навыки описания и анализа произведений, без которых трудно себе представить современную музейную практику.

Полученные знания способствуют формированию художественного мышления, расширяют горизонты восприятия и оценки произведений как реалистического искусства, так и артефактов модернизма и постмодернизма.

Предлагаемое пособие в условиях отсутствия достаточного количества учебников по данной дисциплине ста-

вит целью помочь студентам в усвоении серьезной искусствоведческой дисциплины и в разработке ими на 6 курсе теоретической части выпускной квалификационной работы, предполагающей умение анализировать свой собственный творческий процесс и созданное произведение изобразительного искусства.

Задачами выдвигаются: предоставление студентам определенной суммы знаний в области искусствознания путём введения его в систему актуальных гуманистических, аксиологических, коммуникативных, семиотических установок современной художественной культуры; формирование понимания специфики художественного образа в различных видах изобразительного искусства; развитие креативного мышления на основе творческого освоения мирового опыта оценки и анализа художественного наследия; ориентация будущих специалистов на необходимость постоянного овладения новыми знаниями в области искусства в условиях быстро меняющейся социокультурной ситуации; содействие адаптации его знаний в области теории искусства к решению личных художественно-творческих задач.

## **Понятие и структура художественной культуры. Место искусства в ней**

Прежде, чем подойти к понятию «художественная культура», следует вспомнить, определение культуры. Под культурой понимают все виды преобразовательной деятельности человека и общества, а также ее результаты. До недавнего времени считалось, что культура включает в себя два аспекта, соответствующих двум органически взаимосвязанным сторонам трудовой деятельности человека: материальную и духовную культуру.

Однако, по одной из авторитетных культурологических концепций (М. С. Каган) культуру делят на три структурных элемента: материальную культуру, духовную культуру и художественную культуру как самостоятельный слой, в котором сливаются воедино духовное производство и его материальное опредмечивание.

*Материальная культура* – все многообразие форм и продуктов материально-практической деятельности людей, имеющее производственное или утилитарное значение.

К материальной культуре относят средства производства, орудия труда, средства потребления, производственные отношения, способы практической деятельности по созданию средств производства и потребления, а также технический уровень производства в целом, навыки и умения людей пользоваться техникой, научную организацию труда.

*Духовная культура* – все многообразие форм и продуктов духовно-теоретической деятельности людей, имеющее интеллектуальное значение.

К духовной культуре относят достижения научной теории, общественные идеи, язык, навыки участия людей в политической жизни, нравственные качества и навыки общественного поведения, правовые отношения, религиозные воззрения, эстетические взгляды. В общем смысле – это деятельность, направленная на духовное развитие человека и общества, ее результаты – новые идеи, знания, духов-

ные ценности, а также отношения между людьми, возникшие в процессе духовного производства.

*Художественная культура – все многообразие форм и продуктов художественной деятельности людей, имеющее как материальную, так и духовную ценность.*

Деление культуры на материальную, духовную и художественную, безусловно, относительно. Все эти элементы взаимно дополняют друг друга. В культуре есть такие сферы, которые трудно отнести безоговорочно к какому-то из этих структурных компонентов (например, архитектура, дизайн, православная икона). В конечном счете, все материальное и художественное выступает как реализация духовного, а оно, в свою очередь, облечено в материальную оболочку.

В теории культуры нет единого мнения в определении составляющих художественную культуру элементов. Но при всем различии воззрений все авторы в художественную культуру включают ряд основных элементов, обеспечивающих ее функционирование. При этом выделяются: *специализированный уровень художественной культуры* – построенное на специальном образовании или самодеятельное искусство под руководством профессионалов; *обыденный уровень* – бытовое искусство, а также разные виды имитационно-игровой деятельности.

Итак, структуру художественной культуры можно представить следующим образом:

- собственно художественное творчество (как индивидуальное, так и групповое);
- его организационную инфраструктуру (творческие ассоциации и организации по размещению заказов и реализации художественной продукции);
- его материальную инфраструктуру (производственные и демонстрационные площадки);
- художественное образование и повышение квалификации;

- художественную критику и научное искусствознание;
- художественные образы;
- эстетическое воспитание и просвещение (совокупность средств стимулирования интереса населения к искусству);
- реставрацию и сохранение художественного наследия;
- техническую эстетику и дизайн;
- государственную политику в этой области.

Взаимодействие этих элементов художественной культуры носит конкретно-исторический характер, определяется особенностями развития общества и многими другими причинами. От соотношения и взаимодействия составных элементов художественной культуры зависят возможность формирования творческой личности; востребованность (или невостребованность) произведения, созданного творцом; соответствие системы художественного производства, распределения, потребления художественных ценностей назначению искусства.

Часто понятие «художественная культура» отождествляется с искусством. И это не случайно: искусство – центральный и системообразующий элемент художественной культуры. Искусство обладает огромной культурогенной способностью, создавая целый ряд связанных с ним форм деятельности – художественное творчество, художественное восприятие, художественную критику и т. д., образуя вокруг себя «культурное поле».

На искусстве замыкается вся социодинамика эстетических, художественных ценностей. Искусство есть создание художественных образов, законченных произведений, а также эстетических аспектов в других видах материальной и духовной деятельности, в самой очеловеченной природе.

Большое искусство погружает индивида в самые разнообразные культурно- и национально-исторические контексты, и делает его по-настоящему всемирным человеком.

Эстетическая функция художественных произведений в высоком искусстве связана с достижением внутреннего очищения, преобразования личности. Так, люди знают из опыта повседневной жизни, что такое ревность, и пытаются в известных конфликтных ситуациях преодолеть это разрушительное субъективное чувство. Но только образцы высокого искусства, например «Медея» Еврипида, «Отелло» В. Шекспира, «Крейцера соната» Л. Толстого, выкристаллизовывают из великого множества печальных уроков философски углубленное знание ревности, вырабатывают духовное исцеление от нее. Впечатляющие, неотразимые художественные образы оказываются убедительнее отдельных фактов или голых назиданий. Искусство – это духовная терапия, включающая в себя великое разнообразие способов становления, возвышения и обогащения личности.

Мыслящий, образованный человек при восприятии произведений искусства не ставит знак равенства между художественным и жизненным мирами, картиной культуры и самой действительностью. Кто принимает сон за реальность? А искусство, можно сказать, рождается на границе сновидения и дневной жизни, черпая образы из обеих зон человеческого существования. В свою очередь, провидческий сон – своеобразная архаическая форма искусства, он прозревает не фатум, а возможность наступления событий в виде своеобразной виртуальной реальности.

Художественные образы возникают на границе возможных миров, отражая и преображая то преимущественно явления внешнего мира, то преимущественно явления внутреннего мира, но всегда – и то и другое одновременно.

Подлинное искусство формирует сложное смысловое восприятие жизненной (материально-духовной) реальности, воспроизводя ее то в предметных, то в геометрически реконструированных, то в абстрактных формах.

Таким образом, искусство эстетически возвышает являющуюся человеку жизненную реальность. Оно как бы над-

страивает над ней новые воображаемые миры, расширяя тем самым ее горизонты и измерения. Это достигается благодаря продуктивной художественной фантазии творцов, воплощающей каждый раз в образах некие умозрительные (символические) модели. Поэтому нельзя даже через образцы реалистического искусства воспринимать художественный мир как жизненный мир и – наоборот.

Искусство, как важнейшая часть культуры, находит свое выражение в безграничном разнообразии конкретных видов и жанров художественного творчества, количество и сложность которых – от на скального рисунка или примитивного танца до грандиозного «шоу» или киносериалов современности – неуклонно увеличивается по мере роста эстетического сознания человечества.

### **Понятие и определение искусства**

Что такое искусство? Что составляет содержание этого понятия?

Древние греки называли искусством *умение создавать вещи в соответствии с существующими правилами*. Причем умение подражать природе, быть ближе к точному ее отображению понималось как непреклонное требование, ибо природа совершенна. Тогда к искусству, наряду с архитектурой, скульптурой, живописью, относили ремесленничество, арифметику, и вообще любое занятие, требующее выполнения определенных правил. В таком понимании искусство воспринималось на протяжении почти двух тысячелетий.

В XVII – XVIII вв. ремесла и науки постепенно перестали называться искусством. Французский философ Ш. Батте в XVIII в., характеризуя искусство как *«создание прекрасного»*, выделил семь «изысканных искусств»: живопись, скульптуру, архитектуру, музыку, поэзию, танцы, красноречие. С тех пор данный перечень существенно расширился. Но понятие «искусство» и сейчас довольно неоднозначно.

В современных толковых словарях указывается, что слово «искусство» используется по меньшей мере в четырех разных смыслах. Оно может обозначать:

1) *Определенное занятие, требующее специальных знаний и умений* (военное искусство, боевое искусство, искусство вождения автомобиля и пр.).

2) *Мастерство, сноровка в каком-нибудь деле* (можно проявить искусство в любом деле: вязании, шитье одежды, ведении переговоров, написании шпаргалок).

3) Термину «искусство» можно придать широкий смысл. Исходя из того, что *все, созданное человеком, противопоставляется естественному (природному), то все рукотворное можно назвать искусственным*. Любой артефакт культуры в таком случае можно назвать искусством.

Художественное произведение не является по отдельности ни миром материальным, ни миром духовным. Искусство живет между ними, создавая новое, неизвестное. Ценности искусства неповторимы, как неповторима творческая индивидуальность.

4) *Искусство – это субъективная реальность, которую создает художник. Средствами искусства создаются новые модели мира. Искусство – самодостаточная ценность, уникальная «третья» полноценная реальность*.

Поскольку искусство – субъективная реальность нет никакой возможности дать ему вербальное определение, однозначно описывающее, что представляет собой искусство. Все определения, которые будут приводиться ниже, носят номинальный характер: они говорят больше о том, что должно пониматься под искусством. Выражаясь иначе, они указывают, что следует называть «настоящим или подлинным искусством», каким должно быть искусство, а не то, что является искусством.

В каждую историческую эпоху «подлинное искусство» скорее чувствуется, чем определяется. Дальнейшее обсуждение имеющихся определений искусства является все-

го лишь средством, позволяющим составить об искусстве некоторое предварительное представление.

Итак, средний образованный человек, не затруднится этим вопросом. Ему кажется, что все это решено давно и всем хорошо известно. Такой средний человек ответит: «Искусство есть такая деятельность, которая проявляет «красоту». Так думали многие деятели искусств в 70–80-х годах XIX века («Красотою мир спасется» – Ф. М. Достоевский).

Но так ли это? И что такое «красота», на котором основано это определение? Под словом «красота» по-русски мы разумеем только то, что нравится нашему зрению. Однако уже давно стали говорить: «некрасивый поступок», «красивая музыка», но это – не по-русски. Красивым может быть человек, лошадь, дом, вид, движение. Но про поступки, мысли, характер, музыку, если они нам нравятся, мы можем сказать, что они хороши или не хороши. «Красиво» же можно сказать только о том, что нравится зрению. Так что слово и понятие «хороший» включает в себя понятие «красивого», но не наоборот: понятие «красивого» не покрывает понятия «хорошего». Если мы говорим «хороший» о предмете, который ценится по своему внешнему виду, то мы этим говорим и то, что предмет этот «красивый»; но, если мы говорим «красивый», то это совсем не означает то, чтобы предмет этот был хорошим.

Произведение же искусства, отображающее безобразное, часто в нелюбимых формах, не перестает быть искусством. Вещь может коробить своей образностью, колоритом, деформацией форм (Пикассо «Герника»), но она оценивается как выдающееся произведение изобразительного искусства.

В философской энциклопедии советской эпохи под искусством мыслилась «одна из форм общественного сознания, неотъемлемая часть духовной культуры человечества, специфический род духовного освоения, познания действи-

тельности общественным человеком». На первый взгляд все верно. Однако, авторитетные эстетические концепции (М.С. Каган) справедливо доказывают, что искусство – не только факт духовного производства, но его материальное воплощение. То есть духовное и материальное в искусстве слито воедино, одно без другого существовать не может.

В культурологии искусство определяется как художественное опредмечивание общественно-исторической сущности человека. Но человеческая сущность многогранна, Какая из этих граней опредмечивается? В истории философии, эстетике мы встречаем различные взгляды, трактующие опредмеченность человеческой сущности в искусстве. Например, теология и некоторые идеалистические воззрения исходят из того, что в искусстве опредмечивается мир сверхъестественного, божественная идея, «мировой дух» или «мировой разум (Г. -В. Ф. Гегель). Это – в сущности, теоретические взгляды платоновского типа (3 в.), видящие в искусстве лишь частичное опредмечивание абсолютной идеи.

Изнанкой подобных теорий являются теории субъективистские. Так, например, их яркий представитель И. Г. Фихте – немецкий философ-идеалист видит в искусстве воплощение лишь абсолютного «я».

Согласно другим концепциям, в искусстве должна опредмечиваться не идея сверхъестественного, а моральные, нравственные идеи человека. Такие моралистические теории были мотивированы различными побуждениями и вытекали из всяких моралистических учений, порой с оттенком мистицизма и религиозности.

Прямой противоположностью этим взглядам является фрейдовская концепция искусства, видящая в нем опредмечивание подсознания человека, его инстинктов, сублимацию его эротических побуждений, и концепция К.-Г. Юнга об опредмечивании в искусстве архетипов коллективного бессознательного.

Еще можно встретиться с точкой зрения, будто в искусстве опредмечивается только игровой инстинкт человека. Понимание искусства как игры мы находим, например, у Ф. Шиллера. В последнее время эта теория обрела популярность в среде художников постмодернизма. Ею обосновывают «чистую» специфику искусства или произвольность и декоративную функцию «чистых» композиций цвета и формы. С этой теорией смыкается и концепция «искусства для искусства», согласно которой в искусстве опредмечивается лишь чистая эстетичность, без какого бы то ни было более широкого внеэстетического воздействия. Ярким представителем этой теории был, например, Т. Готье (французский писатель и критик XIX в., приверженец и теоретик романтизма), рассматривавший эстетическую сферу в отрыве от остальных интересов человека.

А художники Возрождения считали, что в искусстве опредмечивается стремление человека к познанию законов природы (наследие аристотелевского мимесиса – подражания природе). Леонардо да Винчи, рассматривая искусство как «зеркало», порой сближал науку и художественное творчество. Тезис об искусстве, как отражении действительности, различным образом варьируется в классицистической эстетике («подражание прекрасной природе» Н. Буало).

В отличие от науки, теоретически осваивающей мир в связи с какими-либо частными отраслями материального производства или общественной практики, искусство охватывает мир целостно, во всем богатстве его живых проявлений, во всей чувственной яркости единого и неповторимого в нем.

Подобных, несколько односторонних концепций опредмечивания человеческой сущности в искусстве, как мы убедились, много.

Наша цель – понять, что «правдивое» опредмечивание общественно-исторической сущности человека в искусстве не сводится к внешнему подражанию действительности.

сти. Это опредмечивание происходит через создание художественного образа, который не сводится к внешнему копированию видимого. Он связан с различными аспектами и интересами бытия человека, по-разному, с всевозможных позиций осмысливаемых художниками.

Итак, искусство – отображение объективного (внешнего) или субъективного (внутреннего) мира творца через создание художественного образа.

### **Основные теории происхождения искусства**

Истина о природе происхождения искусства скрыта в глубокой древности. Многие ученые на протяжении столетий ищут ответы на вопрос о происхождении искусства, но до сих пор о художественной деятельности человечества на ранних стадиях развития известно не слишком много. Те произведения, которые дошли до наших дней (наскальные росписи, скульптурные изображения из камня и кости), появились значительно раньше, чем сформировалось сознательное представление человека о художественном творчестве. Истоками искусства можно считать первобытное общество, когда появились первые попытки изобразить окружающий мир. Такая передача своих представлений способствовала возникновению новой формы общения между людьми, а также первым зачаткам обучения, т. к. давала возможность сохранять и передавать знания и навыки.

В настоящее время существует много теорий происхождения искусства, основывающихся на археологических фактах (это открытие в конце XIX века в Испании в пещере Альтамира первых наскальных росписей), этнографических исследованиях и исследованиях в языкознании (обнаружение в традиционном народном творчестве архаических слоев художественной культуры). Перечислим лишь некоторые из них:

1. *Биологическая теория происхождения искусства*, основывающаяся на теории Ч. Дарвина. Теория утверждает

ет, что способность к искусству, к художественному творчеству является врожденной способностью человека, полученной им от природы. Однако «законы красоты» складывались в течение многих тысяч лет. Ведь человек, общаясь с природой, в процессе трудовой деятельности стал чувствовать красоту, затем воплощать ее в своих произведениях и, наконец, понимать законы красоты. В этом процессе художественного творчества возникло и развилось эстетическое чувство человека.

2. *Теория эротического происхождения искусства* возникла под влиянием учения Зигмунда Фрейда и Карла Юнга. Сторонники теории считают, что произведение искусства содержит образы, рожденные фантазией человека и являющимися своеобразными «снами наяву», а художественное творчество – выражение преломленного эротического желания и приносящее косвенное удовлетворение. По мнению исследователей многие сюжеты первобытного творчества затрагивают такие важные темы для человека, как материнство и смерть, а в ритмичных узорах первобытности (орнаментах) они находят подсознательный эротизм.

3. *Игровая теория происхождения искусства*. Основоположники данной теории – Ф. Шиллер, Г. Спенсер, Г. Аллен, К. Гросс и К. Ланге – видят основной причиной возникновения искусства потребность расходования энергии, которая осталась нерастроченной в трудовой деятельности. Поэтому они определяют игру как деятельность, связанную с избытком у человека силы, которая не направляется на конкретные цели, а выражается свободно. По мнению авторов, игра – это всегда подражание.

В какой–то степени эта теория является теорией свободы, свободного творчества. Ф. Шиллер считал игру вхождением человека из сферы необходимости в сферу творчества. Как только у человека появилось свободное время, его сила начала проявляться в творчестве эстетически. Действительно, до сих пор для того, чтобы творить, необходимы эти

условия – свободное время и неизрасходованные силы. Эта теория проникнута пафосом свободного творчества и выходом человека из сферы быта в сферу более ему свойственную и приятную – свободного созидания. Самые ранние образцы творчества – отпечатки пальцев, свободные зигзагообразные линии содержат непроизвольность и игровой характер.

4. *Магическая теория происхождения искусства* была разработана С. Рейнаком. Согласно этой теории, корни искусства лежат в многочисленных первобытных магических обрядах и, прежде всего, обрядах, связанных с удачной охотой. Для этих обрядов люди создавали изображения животных, пронзенных стрелами, которые выполняли магическую цель – принесение удачи, привлечение добычи, оберег самого охотника. Действительно, такие изображения создают ощущение очень натуральное и мощное и несут много информации для мага. Кроме изображений животных мы видим частое изображение самих магов исполняющих ритуал шаманов. По этой теории именно шаманы были первыми художниками и музыкантами, а произведения искусства несли на себе отпечаток гораздо более важного действия – самого магического обряда.

5. *Теория прагматизма*, приверженцы которой считают, что создание первых произведений искусства – преследовало четкие социальные цели. Общение, объединение общины, познание мира, передачу информации об окружающем мире от взрослых к детям. То есть, все эти произведения созданы для конкретных социальных целей данного племени.

### **Дифференциация и интеграция видов искусств**

В истории художественной культуры переплетаются два *противоположно направленных процесса*. С одной стороны, идет процесс дифференциации: искусство выходит из первоначального синкретичного состояния, отделяется

от других форм культуры и разделяется на различные виды. С другой стороны, происходит интеграция искусства с другими формами культуры и его различных видов друг с другом, что ведет к появлению его новых, синтетических разновидностей.

### *Дифференциация видов искусств*

Рассматривая эволюцию искусства как развертывание первоначально слитых воедино аспектов художественной деятельности (мифологического, практического и игрового), можно заметить, что в ходе своей истории оно расчлняется на несколько потоков.

Первый – это *«чистое», «свободное» искусство*, произрастающее из потенций, заложенных в мифе. Его особенностью является то, что оно отделено от утилитарных, практических целей. Это, например, станковая живопись, художественная проза и поэзия, театральные спектакли, концертная музыка. Произведения искусства такого рода не предназначены для какого-либо иного использования, кроме как получения наслаждения от знакомства с ними (хотя вообще говоря, их можно использовать и как средство решения каких-то задач: политических, воспитательных, рекламных или просто как товар для продажи). Культурная значимость определяется исключительно их художественными достоинствами, и только в силу последних они и могут иметь еще какую-либо ценность.

«Свободное» искусство есть искусство профессиональное. Его создают мастера-художники для показа, слушания, чтения, что предполагает существование слушающей, смотрящей, читающей публики.

Но есть *развлекательно-игровое искусство*. Это, например, танцы и песни, исполняемые людьми не столько для других, сколько для себя, для собственного удовольствия.

Сюда же относятся разнообразные художественные развлечения – любительские «хобби», в которых иногда дости-

гается высочайшая степень мастерства и артистизма (художественная самодеятельность, рисование, изготовление моделей и пр.). Здесь нет разделения на профессионалов-творцов и непрофессионалов-потребителей искусства: развлекательно-игровое искусство непрофессионально (хотя из него и могут выйти подлинные профессионалы). Смысл его существования не в создании высокохудожественных произведений, а в «творческом самовыражении» личности, актуализации ее эстетических потребностей и вкусов.

Между указанными потоками художественной деятельности нет резких граней. «Чистое» искусство часто используется в утилитарном аспекте – например, как средство пропаганды социально-политических идеалов. Так, партийная власть в СССР немало преуспела в том, чтобы превратить художественную литературу («советскую», в отличие от «анти-советской»), как того требовал Ленин, в «партийное дело».

Изделия прикладного искусства подчас приобретают характер произведений «чистого» искусства, когда они не используются по назначению, а предназначены лишь для любования ими. Декоративная ваза, становясь музейным экспонатом, утрачивает утилитарную функцию. Табакерки Фаберже замечательны своей красотой, а вовсе не тем, что в них удобно хранить табак.

Деятели «чистого» искусства нередко творят «для себя», не предполагая обнародовать то, что сотворили. А самодеятельно-развлекательное «художественное самовыражение» участников плясок и празднично-карнавальных шествий, массовых зрелищ, эстрадных концертов и дискотек ныне нередко организуется профессионалами-режиссерами.

Однако эти интеграционные тенденции не устраняют различия между «чистым», практическим и самодеятельно-развлекательным искусством.

*Другой подход* к описанию дифференциации и интеграции искусства опирается на происходящее исторически

развитие способов художественной деятельности. Эти способы различаются в зависимости от того, какие семиотические средства в них используются (то есть, в каком знаковом материале кодируется социальная информация, содержащаяся в продуктах художественной деятельности). Для искусства первостепенное значение имеет специфика знаков, обусловленная особенностями их восприятия людьми. Язык живописи – это воспринимаемые зрением семиотические средства, а язык музыки – семиотические средства, воспринимаемые слухом. Творец, создающий произведение искусства, ориентируется на то, что оно будет восприниматься через определенные органы чувств. Искусство художника рассчитано на зрячих, а музыканта – на слышащих. Никто не стал бы писать живописные полотна для слепых или сочинять скрипичные концерты для глухих.

С совершенствованием способов использования семиотических средств художественной деятельности происходит их вычленение из первобытного синкретического единства. В результате эти способы превращаются в особые, относительно самостоятельные виды искусства, различающиеся по своим семиотическим средствам. В одних используются визуальные семиотические средства – видимый, воспринимаемый зрением знаковый материал; в других – аудиальные, то есть слышимый, воспринимаемый слухом знаковый материал. Соответственно, *можно выделить два типа искусств: визуальное и аудиальное.*

Наиболее богатым по разнообразию используемого знакового материала является визуальный ряд (через зрение по данным психологических исследований, мы получаем до 90% информации).

*Визуальные искусства* разделяются на два класса: *статические* (когда художественные произведения воплощаются в неподвижном знаковом материале; изменение его разрушает эти произведения) и *динамические*, или процессуальные (включающие в художественные произведения дви-

жение как семиотическое средство). Статические искусства можно назвать также «вещными», поскольку их произведения – это какие-то вещи (картины, скульптуры, архитектурные сооружения). Динамические искусства воплощаются, главным образом, в пластике движений человеческого тела (пантомима, танец). Движение и изменение вещей сравнительно редко используется в качестве семиотического средства искусства. Однако с развитием техники появляются новые визуальные знаковые средства, включающие в произведения искусства движение (кино, компьютерная графика).

*Аудиальные искусства* оперируют только одним типом знакового материала – комбинациями звуков, различающихся по громкости, тону, тембру и пр. Художественная организация этого материала есть музыка. Здесь речь идет о музыке без слов (соединение музыки со словами – это вид синтетического искусства, о котором речь пойдет ниже), то есть имеется в виду инструментальная и бестекстовая вокальная музыка.

По сравнению со зрением и слухом информационная емкость осязания, кинестетических (мышечных) ощущений, обоняния, вкуса гораздо меньше, и потому возможности использования этих информационных каналов для создания произведений искусства ограничены.

Восприятие размеров, поверхности и температуры предметов с помощью осязательно-кинестетических ощущений (формы, тяжести, гладкости, остроты, теплоты и пр.) может играть лишь вспомогательную роль в визуальном их восприятии. Например, к зрительным образам видимых предметов добавляются в воображении – на основе предшествующего опыта – ощущения их легкости или тяжести, их поверхность «на глаз» оценивается как скользкая, липкая, шероховатая, бархатистая и т. п., цвета описываются как «теплые» и «холодные». Однако строить художественные образы на базе одной только осязательно-кинестетической информации не удастся, и этот канал используется до сих пор

лишь в синкретическом единстве с другими (может быть, и он когда-нибудь станет основой какого-то особого вида искусства, но пока, во всяком случае, неясно, насколько это возможно).

В Японии у женщин есть давний обычай носить за поясом парадного кимоно вместе с сумочкой или лакированной коробочкой миниатюрную скульптурку из кости или дерева («нэцке»), которая предназначена не столько для рассматривания, сколько для того, чтобы владелица для эстетического удовольствия время от времени брала ее в руки и поглаживала. Здесь предмет искусства рассчитан на осязательное восприятие. Но в культурных традициях обычно, наоборот, осуждаются попытки прикасаться руками к произведениям визуального искусства. Картины и скульптуры положено созерцать, не трогая их.

Еще один тип искусств – это *словесное искусство*, устное и письменное. Хотя вербальные языковые знаки – слова, фразы – воспринимаются нами визуально (в письменном тексте) и аудиально (в устной речи), словесное искусство не является ни визуальным, ни аудиальным, ибо зримый или слышимый облик слов сам по себе не является его знаковым материалом.

Разумеется, в художественном оформлении литературного текста может играть немаловажную роль его полиграфическое выполнение – качество печати, выбор шрифта, расположение на странице и пр. (например, поэт и архитектор А. Вознесенский в своих книгах выстраивает из слов разнообразные геометрические фигуры). Но художественная ценность визуально воспринимаемого литературного текста, все же, определяется не его внешним, зримым видом, а используемыми в нем вербальными средствами, то есть языковыми знаками вместе с их значениями. Аналогичным образом звучание слов может быть важным компонентом художественной речи, особенно стихотворной («звукопись» усиливает выразительность поэтического языка). Однако сло-

весное искусство не есть искусство сочетания звуков речи, фонем. Суть его – опять-таки в связи слов с их значениями, а не просто со звучанием слов. Видимый и слышимый облик слов – не более чем дополнительное средство словесного искусства.

Звуковая речь и графическая письменность – это лишь различные внешние формы вербального языка как особой знаковой системы. В принципе возможны и иные его формы (например, слепые пользуются азбукой Брайля, в которой письменные языковые знаки выражаются в доступном осязанию коде). Язык как знаковая система отличается от всех других семиотических средств искусства не по своей аудиальной и визуальной форме, а тем, что его знаки неразрывно связаны с определенными значениями. Скажем, отдельный музыкальный звук или карандашный штрих сам по себе определенного смысла не имеет и приобретает его лишь в контексте целостной композиции – мелодии или рисунка. А отдельное слово несет в себе закрепленный за ним словарный смысл. И словесное искусство оперирует словами, взятыми вместе с их смыслом. Знаковый материал словесного искусства – это не воспринимаемые зрением или слухом языковые знаки как таковые, не слышимый или не видимый облик слов, но знаки, взятые совместно с их значениями. Эта специфика семиотических средств словесного искусства отличает его от других искусств. Поэтому словесное искусство представляет особый тип искусства, основанный на знаковом материале вербального языка. Дифференциация искусства выражается в том, что возникают традиции, ограничивающие творца художественного произведения в выборе средств своей деятельности.

Древнегреческие скульпторы раскрашивали статуи. Созданная Мироном скульптура богини Афины была покрыта золотыми пластинками, одета в роскошный наряд и украшена драгоценностями. Но уже в римские времена ваятели перестали прикрывать чем-либо поверхность скульптур. В поэзии правила стихосложения ограничивают вы-

бор слов, заставляя стихотворца подбирать слова так, чтобы были соблюдены нормы стихосложения – размер, чередование ударных и безударных слогов, рифма. В танце (скажем, в вальсе) движения должны соответствовать заданному ритму и рисунку.

Существует множество разновидностей, стилей, жанров искусства, и в каждом из них налагаются свои ограничения на средства художественного творчества. Казалось бы, что это должно мешать художнику, стеснять его свободу. Зачем же это нужно?

Дело в том, что видовые, стилистические, жанровые ограничения, с одной стороны, позволяют художнику сконцентрироваться на решении определенной творческой задачи. Отказ от раскраски статуй не только обнажает красоту мрамора или бронзы, но и заставляет зрителя обращать внимание на скульптурные формы, на пластику тела. Краска же только отвлекает от этого. Жанр портрета за счет отказа от изображения всего тела выделяет лицо и глаза. С другой стороны, ограничение художественных средств побуждает творца добиваться максимально полного использования их возможностей. Это ведет к совершенствованию художественного мастерства, к достижению максимальной художественной выразительности с помощью лаконичных, скупых средств.

В сущности, знаковые средства, используемые в каждом из различных видов, разновидностей, жанров, стилей искусства образуют свойственный ему специфический художественный язык. Дифференциация искусства ведет к разработке множества художественных языков. А это и создает необычайно богатые выразительные возможности искусства.

### ***Интеграция видов искусств***

*Параллельно с дифференциацией искусства на отдельные виды в истории культуры идет и противоположный процесс их интеграции. В отличие от первобытного синкре-*

тизма, связанного с неразвитостью семиотических средств искусства, эта интеграция происходит на основе возможностей их синтеза, возникающих в результате их исторического развития, обогащения и совершенствования.

Таким образом, выделяется еще один тип искусств – *синтетические искусства*. К ним относятся актерская игра, театр, кино и др.

В наше время возникает новый вид синтетического искусства, опирающийся на развитие компьютерной техники, – создание «виртуальной реальности». Сейчас еще трудно представить, что принесет в культуру это искусство. Возможно, что со временем «виртуальная реальность» станет принципиально новым типом художественного произведения, в котором стирается грань между искусством и действительностью. Если средствами компьютерной техники будет имитироваться воздействие внешних стимулов на все информационные каналы человека (что, по мнению специалистов, в принципе достижимо), то это будет восприниматься им как полная иллюзия реальности. Произведение «виртуального» искусства окажется эквивалентным фрагменту реальной жизни.

Можно заметить, что в ходе истории человечества искусство все больше вторгается в жизнь людей. Логически экстраполируя эту тенденцию на грядущие времена, можно гипотетически представить себе, что, в конце концов, когда-нибудь в будущем оно станет окружать людей со всех сторон, сопровождать все их дела. И вся среда обитания людей будет эстетически оформлена и пронизана искусством. Искусство и жизнь сольются воедино: искусство станет жизнью, а жизнь – искусством. Мир человеческой культуры как бы превратится тогда в грандиозное художественное произведение.

*Дифференциация и интеграция искусства прослеживается также и в других планах.*

На протяжении всей истории культуры особое значение придавалось различию между искусствами «*простран-*

*ственными» (статическими) и «временными» (динамическими, аудиальными, живой речью и всеми другими, на них основанными).*

Это различие связывалось с тем, что «пространственные» произведения после их создания продолжают жить годами и веками, тогда как «временные» существуют только во время их творения: любоваться древнегреческой статуей Афины можно и сегодня, но пением Орфея могли наслаждаться только его древние слушатели.

Однако с конца XIX в., после изобретения Эдисоном фонографа и Люмьером кинематографа, возникла возможность записывать и сохранять «временные» произведения. Качество их воспроизведения – это чисто техническая проблема. Совершенствование способов аудио- и видеозаписи ведет к тому, что знаменитую фразу булгаковского Воланда «рукописи не горят» теперь можно отнести к любому произведению искусства: «не гореть» могут и уникальные выступления артистов, концерты, спектакли. А аудиозаписи песен нередко на эстраде заменяют живой голос, не говоря уж о том, что они, как и видеозаписи, могут с самого начала делаться в качестве тиражируемого «пространственного» или вещного произведения – наподобие книги, гравюры или фотографии.

Запись произведений временного искусства, конечно, не устраняет их отличия от произведений пространственного искусства: бытие (сюжет, содержание) первых протекает во времени, тогда как вторые развернуты в пространстве и от времени только портятся. Однако разница эта не абсолютна. Восприятие пространственного художественного произведения на самом деле требует от зрителя какого-то времени, а временное произведение (например, концерт) – какого-то пространства (зала, в котором оно исполняется).

Любопытный пример относительности различия между пространственным и временным искусством продемонстрировали в 1989 г. в Нью-Йорке буддийские монахи. В течение двух недель они создавали из разноцветного песка «Кала-

чакру» – образец мандалы (ритуального буддийского символа, имеющего вид сложной фигуры, в которой импровизируется какая-то оригинальная симметричная композиция из определенных канонических геометрических структур). А как только работа была закончена, все смешали, и песок был ссыпан в Гудзон. С точки зрения ньюйоркцев это было уничтожением произведения искусства. С буддийской же точки зрения, произведение искусства заключалось не в результате художественной деятельности, а в ее процессе.

Во многих видах искусств различается *авторское и исполнительское искусство*. В музыке, архитектуре, поэзии автором и исполнителем может быть как одно и то же лицо, так и разные люди. Исполнение музыкальных произведений требует особых способностей, которыми композитор может и не обладать. Актерское искусство – это искусство исполнительское. В театре соединение драматурга и актера, режиссера и актера в одном лице – редкое исключение. А в вещных искусствах, наоборот, разделение автора и исполнителя почти не встречается (хотя и здесь оно возможно).

По-разному складывается в различных видах искусства соотношение между *изобразительными и неизобразительными* средствами художественного языка. Первые воспроизводят, имитируют в том или ином материале – красках, пластике, словах – предметы действительности (например, натюрморт); вторые же «беспредметны», они ничего не воспроизводят и не имитируют (например, орнаментальный узор). В зависимости от того, как и в какой мере эти средства используются, можно выделить *предметные (изобразительные)* и «беспредметные» (*неизобразительные*) виды искусства, а также промежуточные, соединяющие изобразительность и неизобразительность.

Живопись, скульптура, литература, театр – это «предметные» виды искусства: художники, писатели, актеры выражают свои переживания и мысли через образы, отражающие объекты действительности. Наоборот, архитектура, му-

зыка, хореография – «беспредметны»: архитектурные формы музыкальные фразы, танцевальные па не являются подобиями каких-либо предметов, звуков или человеческих движений в реальной жизни. Известный афоризм: «Архитектура это – застывшая музыка» – подчеркивает сходство этих искусств. В языке декоративного искусства сочетаются «предметные» и «беспредметные» мотивы.

Правда, в изобразительных искусствах встречаются какие-то неизобразительные компоненты (например, в художественной повести – философские рассуждения). А неизобразительные произведения искусства иногда включают в себя элементы изобразительности (например, подражание звукам птичьего пения в вальсе Штрауса «Сказки венского леса»). Но это – лишь исключения, которые подчеркивают общие правила.

Следует, однако, отметить, что для «модернистских течений» в искусстве XX в. характерно стремление к трансформации традиционных языков искусства.

Примеры тому: абсурдистская литература, в которой текст намеренно обесмысливается; абстрактная живопись, не изображающая никаких реальных предметов («Черный квадрат» Малевича и др.); конструктивистская архитектура, в которой предпринимаются попытки сделать здания своего рода гигантскими скульптурными изображениями (театр в форме трактора в Ростове-на-Дону, комплекс зданий университета в Екатеринбурге, представляющий в плане скрещенные серп и молот); звукоподражательная музыка, воспроизводящая шумы реальной жизни: собачий лай, металлический скрежет, гудки паровозов и т. д.

Введение несвойственных данному виду искусства языковых средств, несомненно, расширяет его границы и может рассматриваться как одно из проявлений интеграционной тенденции. Однако за это приходится платить утратой прежних идеалов художественности, размыванием смысла произведений, созданных в несвойственном данному виду искусства языке.

В конце XX в. модернизм уступает место постмодернизму, который вновь обращается к классическим образцам изобразительного и неизобразительного искусства.

### **Жанровая типология искусства**

Произведения изобразительного искусства, главным образом живопись, делятся по жанрам. Термин «жанр» произошел от французского *genre* – вид, род. Это – *исторически сложившееся деление произведений живописи в соответствии с темами и объектами изображений.*

Хотя понятие «жанр» сложилось относительно недавно, определенные жанровые различия существовали уже с древних времен: изображения животных в пещерах палеолита, портреты Древнего Египта и Месопотамии с III тыс. до н. э., пейзажи и натюрморты в эллинистических мозаиках и фресках.

Формирование жанра как системы в станковой живописи началось в Европе в XV – XVI вв. и завершилось в основном в XVII в., когда помимо разделения изобразительного искусства на жанры, появляется понятие так называемых “высоких” (*grand genre*) и “низких” (*petit genre*) жанров. К “высокому” жанру относили исторический жанр: батальный, аллегорический, религиозный и мифологический; к “низким” – сцены из повседневной жизни: портрет, пейзаж, натюрморт, анимализм. Такая традиция жанров просуществовала до XIX в., хотя и с исключениями.

Так в XVII в. в Голландии в живописи ведущими стали именно «низкие» жанры (пейзаж, бытовой жанр, натюрморт), а парадный портрет, формально принадлежавший к «низкому» жанру портрета, к таковому не относился.

Став формой отображения жизни, жанры живописи не являются неизменными, они развиваются вместе с жизнью, меняясь по мере развития искусства. Некоторые жанры отмирают или обретают новый смысл (например ванитас, каприччо и ведута), возникают новые, обычно внутри ра-

нее существовавших (например, внутри пейзажного жанра появились городской пейзаж, морской пейзаж и интерьер), а некоторые объединяются (сейчас ню, бытовой, исторический, мифологический, аллегорический, религиозный и батальный жанр чаще заменяется термином «фигуратив»).

На сегодняшний момент основными жанрами живописи являются:

**Анималистика** (произошло от лат. *animal* – животное), анималистический жанр – жанр изобразительного искусства, в котором основным предметом изображения являются животные. Разновидностью этого жанра можно считать **иппический** (произошло от греч. *hippos* – лошадь), посвященный исключительно изображению лошадей.

**Аллегорический жанр** (от греч. *allegoria* – иносказание) – жанр изобразительного искусства, в котором в художественное произведение закладывается скрытый и тайный смысл. В этом жанре трудно изобразимые идеи (например добро, сила, власть, справедливость, любовь и т. д.) показываются иносказательно через изображения живых существ, животных или человеческих фигур с атрибутами, за которыми исторически закрепился символический, легко читаемый смысл. Аллегорический жанр наиболее характерен для искусства Возрождения, маньеризма, барокко, классицизма.

**Батальный жанр** (произошло от фр. *bataille* – битва) – жанр изобразительного искусства, в котором изображаются темы войны: сражения, военные походы, воспевающий воинские доблести, ярость сражения, торжество победы.

**Былинный жанр** – жанр изобразительного искусства, в котором изображаются сцены из былин и народного фольклора.

**Бытовой жанр** (жанровая живопись) – жанр изобразительного искусства, в котором изображаются обыденные сцены из повседневной жизни человека без прикрас. С тематикой бытового жанра тесно связан интерьер.

**Интерьер** – (произошло от фр. *intérieur* – внутренний) – жанр, в котором предметом изображения является изображение внутреннего вида помещения.

**Пейзаж** (произошло от фр. *paysage* – страна, местность) – жанр изобразительного искусства, в котором основным предметом изображения является природа.

Пейзаж представляется в нескольких видах:

- **ведута** – жанр Венецианской живописи XVIII века, в котором изображается городской пейзаж в виде панорамы, с соблюдением масштаба и пропорций. Великий представитель этого стиля в живописи – венецианский художник Каналетто (1697–1768). В России родоначальником архитектурной ведуты были живописцы Ф. Я. Алексеев, М. Н. Воробьёв, С. Ф. Щедрин;
- **городской пейзаж (архитектурный пейзаж)** – жанр изобразительного искусства, в котором основным предметом изображения являются городские улицы, здания;
- **каприччо** (произошло от итал. *capriccio*, буквально – каприз, прихоть) – архитектурный пейзаж-фантазия. Самые известные художники писавшие каприччо: Франческо Гварди, Антонио Каналетто;
- **морской пейзаж (марина)** (произошло от фр. *marine*, итал. *marina*, от лат. *marinus* – морской) – жанр изобразительного искусства, изображающий морской вид. Яркий представитель этого жанра – И. К. Айвазовский (1817–1900).

**Натюрморт** (в переводе с фр. – мертвая, неодушевленная натура) – это художественное изображение различных предметов быта. Ими могут быть: посуда, домашняя утварь, фрукты, овощи, цветы, дичь, или любое их сочетание. Самые известные школы в написании натюрморта – фламандская и голландская, в которых по-своему решили задачу передачи цвета и композиции.

Натюрморт также неоднороден. В нем можно выделить:

- **ванитас** (от лат. *vanitas*, букв. – «суета, тщеславие») – жанр живописи эпохи барокко, аллегорический

натюрморт, композиционным центром которого традиционно является человеческий череп. Подобные картины, ранняя стадия развития натюрморта, предназначались для напоминания о быстротечности жизни, тщетности удовольствий и неизбежности смерти. Наибольшее распространение получил во Фландрии и Нидерландах в XVI и XVII веках, отдельные примеры жанра встречаются во Франции и Испании;

- завтрак – подвид жанра натюрморт в голландском натюрморте XVII в. Завтрак – изображение накрытого стола со скромным набором предметов трапезы и домашней утвари;
- обманка – один из жанров изобразительного искусства, характерной чертой которого являются особые приемы перспективной живописи, которые создают эффект обмана зрения, стирают грань между реальностью и изображением;
- охотничьи трофеи, охотничий натюрморт – разновидность голландского натюрморта XVII–XVIII веков. Жанр «охотничьи трофеи» был связан с модой на охоту богатой буржуазии и аристократии. Самыми крупными мастерами охотничьего натюрморта были Мельхиор де Хондекутер и Ян Баптист Веникс. Почти во всех натюрмортах Хондекутера рядом с битой дичью изображены живые звери, что делает картины необыкновенно выразительными и динамичными. Веникс очень часто показывал дичь на фоне парков. Благодаря сопоставлению зелени деревьев и теплых оттенков шерсти животных и оперения птиц изображение становилось необыкновенно выразительным и красочным.

**Портрет** (произошло от фр. слова *portrait*) – это художественное изображение человека с передачей его внутреннего мира. Делится на индивидуальный, групповой, парад-

ный, автопортрет. *Парсуна* (от лат. *persona* – личность, особа) – условное наименование произведений русской портретной живописи XVII в. – переходная между иконой и светским произведением форма портрета.

**Исторический жанр** – жанр изобразительного искусства, посвященный историческим событиям и деятелям, а также социально значимым явлениям в истории общества.

**Мифологический** (от греч. *mythos* – предание) – жанр изобразительного искусства, посвященный героям и событиям, о которых рассказывают мифы и легенды древних народов.

**Религиозный жанр** (религиозная живопись) – жанр изобразительного искусства, основными сюжетами которого являются эпизоды из Библии, Евангелия и других священных писаний.

**Сюжетно-тематическая картина** – смешивание традиционных жанров живописи (бытового, исторического, батального, композиционного портрета, пейзажа и др.), возникшее в советском искусствознании и в художественной практике 1930-х гг.

**Карикатура** (произошло от итал. *caricare* – преувеличивать) – особый жанр изобразительного искусства, объединяющий изображения, в которых сознательно создается комический эффект; соединяется реальное и фантастическое; преувеличиваются и заостряются характерные черты фигуры, лица, костюма, манеры поведения людей и др.

**Ню** (произошло от фр. *nu* – нагой, раздетый) – один из жанров изобразительного искусства, посвященный изображению нагого тела, преимущественно женского. В своём развитии ню тесно связан с изображением обнаженного человеческого тела и воплощает идеал красоты данной страны и эпохи. Ню зарождается в эпоху Возрождения в рамках мифологического, аллегорического, исторического и бытового жанров. Формирование ню как жанра происходит в XVII веке с распространением идей сенсуализма: изо-

бражения нагого тела проникаются откровенно чувственным началом.

**Пастораль** (произошло от фр. *pastorale*, пастушеский, сельский) – жанр, поэтизирующий мирную и простую сельскую жизнь.

### Функции искусства

Искусство пронизывает человеческую жизнь, и, по идее, оно должно быть таким же богатым, как и она. Искусство может не только описывать реальность и тем самым давать знание о самых разных ситуациях, но и оценивать эти ситуации, выражать чувства художника и возбуждать чувства зрителя, предостерегать, на чем-то настаивать, к чему-то призывать, выражать мольбы, заклинать и т. д.

Подразделение задач искусства на личностные и социальные носит весьма условный и неустойчивый характер и не может считаться окончательным ответом на вопрос о целях искусства и его ценности.

**Выделяют четыре основные группы функций искусства:**

– **познавательную**, которая позволяет познавать действительность и анализировать ее при помощи художественных образов

– **экспрессивную** (выражение определенных чувств),

– **оценочную**,

– **оректическую** (внушение каких-то чувств).

Познание и выражение чувств можно назвать **пассивными функциями** искусства, оценку и внушение чувств – его **активными функциями**. Пассивные функции предполагают истолкование искусства как **подражания** (мимесиса). Активные функции не имеют отношения к подражанию реальности и требуют введения новой категории – категории **побуждения**, противоположной подражанию. Побуждение имеет в конечном счете своей целью пробудить активность человека и склонить его к определенной деятельности.

сти, или практике, посредством внушения ему определенных ценностей или пронизанных ценностями чувств.

**Познавательная функция.** Произведения искусства являются ценными источниками информации о сложных общественных процессах.

Разумеется, не все в окружающем мире интересует искусство, а если и интересует, то в разной степени, да и сам подход искусства к объекту своего познания, ракурс его видения весьма специфичны по сравнению с другими формами общественного сознания. Главным объектом познания в искусстве всегда был и остается человек. Вот почему искусство в целом и, в частности, художественную литературу именуют «человековедением».

Помимо основных функций искусства имеется большое число промежуточных его функций, располагающихся между основными: *эстетическая, социальная, воспитательная, идеологическая, терапевтическая, развлекательная, компенсаторная, прогностическая, коммуникативная, магическая, гедонистическая и др.*

**Социальная функция** проявляется в том, что искусство оказывает идейное воздействие на общество, преобразуя тем самым социальную реальность.

**Компенсаторная функции** позволяет восстановить душевное равновесие, решить психологические проблемы, «убежать» на время из серой повседневности, компенсировать недостаток красоты и гармонии в каждодневной жизни.

**Гедонистическая функция** отражает способность искусства приносить удовольствие человеку.

**Прогностическая функция** отражает способность искусства строить прогнозы и предугадывать будущее.

**Воспитательная функция** – способность оказывать важное воздействие на идейное и нравственное становление человека, её самосовершенствование или падение. Эта функция проявляется в способности произведений искусства формировать личность человека.

И все-таки познавательная и воспитательная функции не являются специфическими для искусства: другие формы общественного сознания тоже выполняют эти функции.

Специфической функцией искусства, делающей его искусством в подлинном смысле слова, является его *эстетическая функция*. Она позволяет воспроизводить действительность по законам красоты, формирует эстетический вкус.

Воспринимая и постигая художественное произведение, мы не просто усваиваем его содержание (подобно содержанию физики, биологии, математики), но пропускаем это содержание через сердце, эмоции, даем чувственно-конкретным образам, созданным художником, эстетическую оценку как прекрасных или безобразных, возвышенных или низменных, трагических или комических. Искусство формирует в нас способность давать подобные эстетические оценки, отличать подлинно прекрасное и возвышенное от всевозможных эрзацев.

Познавательное, воспитательное и эстетическое слито в искусстве воедино. Благодаря эстетическому моменту мы наслаждаемся содержанием художественного произведения и именно в процессе наслаждения просвещаемся и воспитываемся. В связи с этим, говорят о *гедонистической* (в переводе с греческого – удовольствие) *функции* искусства.

Много веков в социально-философской и эстетической литературе продолжается спор о соотношении прекрасного в искусстве и действительности. При этом обнаруживаются две основные позиции. Согласно одной из них (в России ее поддерживал Н. Г. Чернышевский) прекрасное в жизни всегда и во всех отношениях выше прекрасного в искусстве. В таком случае искусство предстает копией с типических характеров и предметов самой действительности и суррогатом действительности. Предпочтительнее, очевидно, альтернативная концепция (Г. В. Ф. Гегель, А. И. Герцен и др.): прекрасное в искусстве выше прекрасного в жизни, поскольку художник видит точнее и глубже, чувствует сильнее

и ярче и именно поэтому может вдохновить своим искусством других. В противном случае (будучи суррогатом или даже дубликатом) искусство было бы не нужно обществу.

Произведения искусства, являясь предметным воплощением человеческого гения, становятся важнейшими духовными ценностями, передающимися из поколения в поколение, достоянием эстетической культуры общества. Овладение культурой, эстетическое воспитание невозможны без приобщения к искусству.

### **Понятие «художественная ценность»**

Прежде, чем определить понятие «художественные ценности», следует разобраться в другой дефиниции – «культурные ценности» *Культурные ценности* – это фиксированная в сознании человека характеристика его отношения к объекту.

Объект имеет ценность, если удовлетворяет какие-то потребности, доставляет удовольствие, радость. Если не удовлетворяет, то имеет отрицательную ценность («антиценность»).

Ценностью могут обладать не только материальные продукты или процессы, но и духовные явления (знания, идеи и т. д.)

Объект – носитель ценности. Сам по себе, независимо от человека, объект ценностью не обладает. То есть ценность не предмет, а особый вид смысла, который усматривает в нем человек.

Не следует путать «ценность» с экономическим понятием «стоимости». Стоимость – денежное выражение ценности. Величина стоимости не обязательно соответствует ценности объекта. Грошовый сувенир для кого-то может оказаться большей ценностью, чем дорогая вещь. Ценность вообще может не выражаться в деньгах (например, воспоминания, чувства).

Ценность также отличается от истины. Истина может

быть носителем ценности, но не самой ценностью, как добро или красота. Для кого-то научная истина может быть дороже дружбы («Платон мне друг, но истина дороже» – Аристотель), а для кого-то дружба – высшая ценность.

Виды ценностей.

В XIX веке возникла аксиология – философская наука о ценностях.

В культурологии – большое количество подходов к пониманию и систематизации ценностей.

На современном этапе развития культурологии ценности подразделяют на три группы:

1. *Финальные* – высшие ценности. Без них нет условий для достойной человеческой жизни (жизнь, свобода, справедливость, красота, счастье, любовь, дружба, честь, достоинство, законность, мир).

2. *Инструментальные* – средства и условия для достижения финальных ценностей. Имеют утилитарный характер, определяемый пользой (карьерный рост, комфорт, деньги, дипломы, красивая одежда, художественные изделия и пр.)

3. *Производные* – следствия и выражения других ценностей, имеющие значимость лишь как признаки и символы последних (медаль, подарок, грамота, старая фотография, засохший цветок, записка).

Человек часто сталкивается с проблемой выбора ценностей, вынужден жертвовать одними ради других. В столкновении приходят даже финальные ценности (жизнь – честь).

В иерархии ценностей на высшей ступени стоят финальные. У человека высокой культуры финальными ценностями оказываются ценности духовные.

Но у разных людей иерархия строится по-разному. Имеется определенная разница между мужской и женской структурными ценностями.

Существует и другое деление ценностей, различающихся по своей природе:

- *познавательные* ценности (мера – истина) удовлетворяют интеллектуальные потребности человека;
- *утилитарные* ценности (мера – выгода, практическая польза) удовлетворяют материальные потребности человеческой жизни;
- *нравственные* (мера – добро, совесть);
- *эстетические* (мера – красота) удовлетворяют потребности духовного порядка.

Искусство пребывает в системе ценностей эстетических, причем *существует грань между понятиями «эстетическая» и «художественная» ценность*. Если первая охватывает все, что удовлетворяет потребность человека в наслаждении прекрасным, в том числе и нерукотворные красоты бытия, то вторая – только результаты художественного творчества, то есть собственно произведения искусства. Но и та и другая – явления одной природы: эстетические и художественные ценности, подобно ценностям нравственным, удовлетворяют духовные (не утилитарные) потребности человека.

Таким образом, не вдаваясь в проблемы аксиологии как философской науки о природе ценностей, выделим главное: *художественная ценность имеет духовный характер*.

Своеобразие художественной ценности обусловлено особенностями ее носителя – *произведения искусства*, создаваемого уникальной деятельностью, которая дополняет практическое и теоретическое освоение человеком действительности ее *иллюзорным воссозданием, удваивающим реальное бытие художественно-образным квазибытием*. И хотя плоды этой деятельности измеряются теми же ценностными мерками, что явления реальной жизни, – эстетическими и нравственными, политическими и религиозными, экзистенциальными, – они потребовали особого к себе ценностного отношения, которое и проявилось в феномене *художественной ценности*.

Художественная ценность представляет собой эмоцио-

нальное, чувственно-психологическое, идейное содержание произведения как систему образов, совокупность заключенных в нем значений и порождаемых им смыслов. Поскольку это содержание объективировано автором с помощью «конструктора-носителя» (созданного из определенного материала в соответствии с законами данного вида искусства), ценностно-значимыми являются также качества, возникшие в результате художественной обработки этого материала. Эти качества (органическое единство формы и содержания, композиционная стройность, гармоничность, завершенность, выразительность, художественная правдивость средств, языковая внятность) приобретают эстетическую ценность как достигнутое совершенство, проявление таланта, свидетельство мастерства.

Художественная ценность образуется единством объективных значений и смыслов, возникающих при освоении произведения. В зависимости от жанра произведения, его предназначения и органичных для него содержательных аспектов (психологического, социально-аналитического, философского и т. д.) в этом единстве могут преобладать некоторые из возможных ценностных значений (например, познавательное, воспитательное, социально-мобилизующее, гедонистическое и т. д.).

Подлинно значительные произведения искусства принадлежат художникам, которые творят ради блага человека и потому защищают, утверждают, поэтизируют значительные ценности жизни и культуры. Вместе с тем само произведение создается как потенциальная художественная ценность. Оно становится общественной ценностью по мере того, как познаются заключенные в нем значения и авторские мысли, признаются его достоинства, разворачиваются и осуществляются его функции. Поскольку это освоение совершается субъектами, ценностные ориентации которых нетождественны, произведение получает нетождественную оценку. Согласно релятивистской концепции, игнорирую-

щей диалектику субъектно-объектных эстетических отношений, художественная ценность трактуется как функция оценки, оказывается производной от ориентаций, вкусов и мнений той или иной части публики или отдельного реципиента. Тем самым к сфере художественной ценности оказываются отнесенными авангардистские изделия, псевдохудожественная продукция, воспринимаемые в качестве явлений искусства. Согласно марксистской концепции, адекватная квалификация художественной ценности возможна лишь при условии, что субъект оценочного отношения обладает общей культурой, соответствующей художественной образованностью, хорошим эстетическим вкусом и ценностной ориентацией, отвечающей тенденциям общественного и культурного прогресса. Историческая изменчивость художественного вкуса не только не исключает, но предполагает преемственность представлений о вполне определенных достоинствах, имеющих непреходящее ценностное значение, и о соответствующих критериях.

Художественные ценности неравновелики в своей объективной значимости, которая определяется степенью углубленности в предмет отображения, идейностью, творческой самобытностью, новаторством. Высшей ценностью обладают произведения, в которых при гуманистической устремленности и правдивости содержатся творческие приобретения и открытия, воплощены глубокие обобщения социальных отношений, человеческих характеров и судеб, общезначимых психологических состояний и чувств. В зависимости от предметно-сюжетной определенности и проблематики произведения, его ценностные смыслы могут иметь преимущественно «ситуативный» конкретно-исторический характер или же обладать универсальностью. Универсальные ценностные смыслы возникают в конкретных исторических, социальных, национальных условиях и культурных контекстах. Однако если изменяются условия жизни людей, их психологические стереотипы, нравы, обычаи, то остаются общезначимыми кардинальные вопросы о смысле бы-

тия и счастье человека, его достоинстве, поиски гармонии во взаимоотношениях с другими людьми. Статус общечеловеческих художественных ценностей обретают произведения, в которых ставятся и обсуждаются эти «вечные» вопросы, содержатся универсальные смыслы, открытые для прочтения людям разных наций и различных эпох. Так, вследствие определенности свойств «человека человеческого» и наличия аксиологических констант гуманистического эстетического сознания оказывается возможным наследование художественных ценностей, межнациональный обмен ими, возникновение и обогащение их общечеловеческого фонда.

*Итак, художественная ценность – произведение искусства в его отнесенности к высшим человеческим потребностям и интересам, осознанное в его содержательно-артистических достоинствах и функциях, благодаря которым оно оказывает положительное воздействие на чувства, разум, волю людей, способствуя их духовному развитию.*

### **Основные принципы теории искусства. Мимесис**

В процессе исторического функционирования в культуре выработалась целая система принципов, на которых основывалась теория искусства, в том или ином культурно-историческом ареале.

В нашем случае мы ограничиваемся полем классической европейской культуры (хотя она недостаточна для описания, например, искусства народов Востока, доколумбовой Америки, Черной Африки или Океании).

Осмыслив искусство как универсальный феномен конкретно-чувственного выражения некой смысловой реальности, мы ставим перед собой задачу выявления специфики этого выражения его основных принципов.

*Мимесис* – с греческого – подражание, подобие. Уже с античности европейская философская мысль ясно показала, что основу искусства, как особой человеческой деятель-

ности, составляет мимесис – специфическое разнообразное подражание (хотя это русское слово не является адекватным переводом греческого). Однако самую сущность этого понятия мыслители античности истолковывали по-разному.

Собственно эстетическая концепция мимесиса принадлежит Аристотелю. Она включает в себя:

- адекватное отображение действительности (изображение вещей такими, «как они были или есть»);
- деятельность творческого воображения (изображение их такими, «как о них говорят или думают»);
- идеализацию действительности (изображение такими, «какими они должны быть»).

В зависимости от творческой задачи художник может сознательно или идеализировать, возвысить своих героев, или представить их в смешном и неприглядном виде, или изобразить их в обычном виде. Цель мимесиса в искусстве, по Аристотелю, – приобретение знания и возбуждение чувства удовольствия от воспроизведения, созерцания и познания предмета.

Платон тоже считал, что подражание составляет основу всякого творчества. Однако обычно искусства ограничиваются подражанием предметам или явлениям материального мира, и в этом Платон усматривал их ограниченность и несовершенство, ибо сами предметы видимого мира он понимал лишь как слабые «тени» (или подражания) мира идей. Поэтому, по его мнению, искусство отражает тень теней.

Художники античности чаще всего ориентировались на один из указанных аспектов понимания мимесиса. Так, в древнегреческой теории и практике изобразительного искусства господствовала тенденция к созданию иллюзорных изображений (например, знаменитая «Телка» Мирона, завидев которую, быки мычали от вожделения: или изображение винограда художником Зевксидом, клевать который, согласно легенде, слетались птицы).

Впоследствии этой тенденции придерживались художники и теоретики искусства итальянского Возрождения

и классицизма.

В поствозрожденческой (новоевропейской) эстетике концепция мимесиса влилась в контекст «теории подражания», которая понимала «подражание» часто в самых разных смыслах: от иллюзорно-фотографического подражания видимым формам материальных предметов и жизненных ситуаций (натурализм, фотореализм) через условно обобщенное выражение типических образов, характеров, действий обыденной действительности (реализм в разных его проявлениях) до «подражания» неким изначальным идеальным принципам, идеям, архетипам, недоступным непосредственному видению (романтизм, символизм, некоторые направления авангардизма XX века).

Только с появлением фотографии миметический принцип стал ослабевать, и большинство направлений авангардного и модернистского искусства сознательно отказываются от него. Он сохраняется только в массовом искусстве и консервативно-коммерческой продукции.

В наиболее «продвинутых» артпрактиках XX – начала XXI вв. мимесис часто вытесняется реальной презентацией самой вещи (а не ее подобия) и активизацией ее реальной энергетики в контексте специально созданного арт-пространства или создаются симулякры – подобия, не имеющие прототипов ни на каком уровне бытия или экзистенции. И здесь же нарастает ностальгия по иллюзорным подражаниям. В результате в самых современных арт-проектах все большее место начинают занимать фотография, документальное кино и видеообразы, документальные фонозаписи.

На сегодня достаточно очевидно, что мимесис является неотъемлемой потребностью человеческой деятельности и в принципе не может быть исключен из эстетического опыта человека, какие бы исторические трансформации он ни претерпевал. И таким образом он остается сущностным принципом искусства, хотя в XX в. его диапазон значительно

но расширился от презентации самой вещи в качестве произведения искусства до симулякра (сознательного художественного «обмана», иронической игры) в постмодернизме. В обоих случаях принцип мимесиса практически выводится за свои смысловые границы, свидетельствуя о конце классической эстетики классического искусства.

Итак, сущность миметического искусства в целом составляет изоморфное (сохраняющее определенное подобие форм) отображение, или выражение с помощью образов. Отсюда художественный образ – основная и наиболее общая форма выражения в искусстве, или основной способ творческого мышления. Мимесис наиболее полно осуществляется с помощью художественных образов.

## **Основные принципы теории искусства.**

### **Художественный образ**

*Образ вообще* – это некая субъективная духовно-психологическая реальность, возникающая во внутреннем мире человека в акте восприятия им любой реальности, в процессе контакта с внешним миром – в первую очередь, хотя существуют, естественно, и образы фантазии, воображения, сновидений, галлюцинаций и т.п., отображающие некие субъективные (внутренние) реальности.

В самом широком общефилософском плане образ – субъективная копия объективной реальности.

*Художественный образ* – это образ искусства, то есть специально создаваемый субъектом искусства (художником) в процессе особой творческой деятельности по специфическим (хотя, и неписаным, как правило) законам феномен.

В истории эстетики первым в современном виде поставил проблему образа Гегель («Эстетика») при анализе поэтического искусства и наметил основное направление его понимания и изучения.

Специфика и преимущество художественного образа, по Гегелю, состоит в том, что он, в отличие от абстрактного

словесного обозначения предмета или события, апеллирует к рассудочному сознанию, представляет нашему внутреннему видению предмет в полноте его реальной явленности и сущностной субстанциональности. Существенным поэтому в образе, по Гегелю, представляется интерес поэта к внешней стороне под углом зрения высвеченности в нем его «сути». В этом плане он различает образы «в собственном смысле» и образы в «несобственном смысле». К первым Гегель относит более или менее прямое, непосредственное (изоморфное) изображение (буквальное описание) внешности предметы, а ко второму – опосредованное, переносное изображение одного предмета через другой. В этот разряд образов у него попадают метафоры, сравнения, всевозможные фигуры речи, символы.

В результате исторического развития на сегодня в эстетике и искусствознании сложилось достаточно полное и многоуровневое представление об образе и образной природе искусства.

*В целом под художественным образом понимается духовно-сущностная целостность, выражающая некую реальность со степенью большего или меньшего изоморфизма (подобия формы) и реализующаяся во всей своей полноте только в процессе восприятия конкретного произведения искусства конкретным реципиентом (зрителем, читателем, слушателем).*

Образ во всей его полноте – это сложный процесс художественного освоения мира. Он предполагает наличие реальности, даваемый толчок процессу художественного отображения. Она более или менее субъективно трансформируется в акте создания произведения искусства в некую реальность самого произведения. Затем в акте восприятия этого произведения происходит еще один процесс трансформации черт, формы, даже сущности исходной реальности (первообраза) и реальности произведения искусства («вторичного» образа). Возникает конечный (уже третий) образ, часто очень далекий от первых двух, но сохраняю-

щий, тем не менее, нечто, присущее им и объединяющее их в единой системе образного выражения, или художественного отображения.

Отсюда очевидно, что наряду с конечным образом, возникающим при восприятии, можно различать целый ряд более частных пониманий образа, на которых имеет смысл остановиться подробнее.

Художественное произведение начинается с художника, точнее с некоего замысла, который возникает у него перед началом работы над произведением. Этот *первоначальный, как правило, еще достаточно смутный, замысел нередко уже называют образом*, что не совсем точно, но может быть понято в качестве некоего духовно-эмоционального эскиза будущего образа. *В процессе создания произведения, в котором участвуют, с одной стороны, все духовно-душевные силы художника, а с другой – техническая система его навыков обращения с конкретным материалом, из которого создается произведение (камень, глина, краски, карандаш и бумага, звуки, слова, арсенал актерского мастерства и т. п., короче – весь арсенал изобразительно-выразительных средств данного вида или жанра искусства), изначальный образ (= замысел), как правило, существенно меняется.* Часто от первоначального образно-смыслового эскиза ничего не остается. Он выполняет только роль первого побудительного импульса для достаточно спонтанного творческого процесса.

*Возникшее произведение искусства уже с большим основанием называют образом. Внутри его мы также обнаруживаем целый ряд более или менее мелких образов.* Для классификации образов этого уровня существенна, в частности, степень изоморфизма (внешнего подобия). Чем выше уровень изоморфизма, тем образ изобразительно-выразительного уровня ближе к внешней форме изображаемого фрагмента действительности, тем более он «литературен», т. е. поддается словесному описанию и вызывает соответствующие «картинные» представления у реципиен-

та. Например, картины исторического жанра, классический пейзаж, портрет и т. п.

Более абстрактными (с меньшей степенью изоморфизма) и менее поддающимися конкретной вербализации являются образы в произведениях архитектуры или беспредметного искусства, но и там можно говорить о выразительных образных структурах. Например, в связи с какой-нибудь «Композицией» В. Кандинского, где полностью отсутствует визуальный предметный изоморфизм, мы можем говорить о композиционном образе, основанном на структурной организации цветоформ, цветовых отношений, равновесии или диссонансе цветовых масс и т. п.

Наконец, *в акте восприятия произведения искусства реализуется главный образ данного произведения*, ради которого оно собственно и было явлено в бытие. В духовно-душевном мире субъекта восприятия возникает определенная идеальная реальность. Она одновременно *принадлежит данному субъекту* (и только ему, ибо у другого субъекта будет уже иная реальность, иной образ на основе того же произведения искусства), *произведению искусства* (возникает только на основе данного конкретного произведения) и *Универсуму в целом*, ибо реально приобщает реципиента в процессе восприятия к универсальной истине бытия.

Традиционная эстетика описывает это высшее событие искусства по-разному, но смысл остается одним и тем же: постижение истины бытия, сущности данного произведения, сущности изображенного явления или предмета, явление истины, постижение идеи, созерцание красоты бытия, приобщение к идеальной красоте, катарсис, экстаз, озарение и т. д. Конечный этап восприятия произведения искусства переживается и осознается как некий прорыв субъекта восприятия на какие-то неизвестные ему уровни реальности, сопровождающийся ощущением полноты бытия, необычайной легкости, духовной радости.

Для полной реализации художественного образа важно и значимо, чтобы произведение было организовано по художественно-эстетическим законам, т.е. необходимо вызвало эстетическое наслаждение у реципиента, которое и является показателем реальности контакта – вхождения субъекта восприятия с помощью художественного образа на уровень истинного бытия универсума.

Возьмем, например, картину Ван Гога «Подсолнухи» (1888. Мюнхен), изображающую букет подсолнухов в кувшине. На «литературно»-предметном изобразительном уровне мы и видим на полотне только букет подсолнухов а керамическом кувшине, стоящем на столе на фоне зеленоватой стены. Здесь есть и визуальный образ кувшина, и образ букета подсолнухов, и очень разнообразные образы каждого из 12 цветов, которые все могут быть достаточно подробно описаны словами (их положение, форма, цвета, степень зрелости, у некоторых даже количество лепестков). Однако эти описания еще будут иметь лишь косвенное отношение к целостному художественному образу всего произведения. Последний складывается в психике зрителя на основе такого множества визуальных элементов картины, составляющих органическую целостность, и массы всевозможных субъективных импульсов (ассоциаций, памяти, художественного опыта зрителя, его знаний, настроения в момент восприятия и т. п.), что все это не поддается никакому интеллектуальному учету или описанию. Однако если перед нами действительно настоящее произведение, то вся эта масса объективных и субъективных импульсов формирует в душе каждого зрителя такую целостную реальность, такой визуально-духовный образ, который возбуждает в нас мощный взрыв чувств, доставляет ничем не передаваемую радость, каких мы никогда не достигнем в обыденной (вне эстетического опыта) жизни.

## Основные принципы теории искусства.

### Художественный символ

Невозможно переоценить роль *художественных символов* в искусстве. [Символ – с греческого *simbolon* – знак, сигнал, пароль, эмблема, опознавательная примета; *simballo* – сталкиваю, сравниваю.]

*Художественный символ* является существенной разновидностью, смысловой модификацией художественного образа, но также и его духовным ядром. Он выступает в эстетике и искусствоведении одной из значительных категорий. Внутри образа он выступает как трудно вычленяемая на аналитическом уровне сущностная компонента, которая целенаправленно возводит дух реципиента к высшей духовной реальности.

Бесчисленные произведения искусства среднего (хотя и добротного) уровня, как правило, обладают только художественным образом, но не символом. Они и не выводят реципиента на высшие уровни духовной реальности, но ограничиваются эмоционально-психологическими и даже физиологическими уровнями психики реципиента. Практически большая часть произведений реалистического и натуралистического направлений находятся на этом уровне. *Символизм характерен только для высокого искусства любого вида и сакрально-культовых произведений высокого качества.*

Наряду с этим в мировом искусстве существуют целые классы произведений искусства, а иногда и целые огромные эпохи, например, искусство Древнего Египта, в которых художественный образ практически сведен к символическому. Абсолютными образцами такого искусства являются готическая архитектура, византийско-русская икона периода ее расцвета (XIV–XV вв.) для Руси. Можно привести и много других конкретных произведений искусства практически из всех периодов истории, в которых господствует символический художественный образ или художественный символ.

Можно сказать, что символизм непосредственно связан с удвоением мира, с введением, наряду с реальным, также особого, умопостигаемого мира. В частности, в средневековом искусстве, как и во всей средневековой культуре, таким миром, доминирующим над реальной действительностью, являлся “небесный мир”. При символическом подходе чувственно воспринимаемый мир предстает как символ умозрительного, причем символизация утверждает приоритет умозрительного мира над реальным миром, несовершенным и недостаточным, если он берется сам по себе.

Символ в большей степени рассчитан на реципиентов с повышенной духовно-эстетической восприимчивостью, что хорошо ощущали и выразили в своих текстах теоретики символизма и русские религиозные мыслители начала XX века.

Наиболее четко сущность христианского символа сформулировал Павел Флоренский. В работе «Имеславие как философская предпосылка» Флоренский дал одно из наиболее ёмких определений символа, в котором показана его двуединая природа: «бытие, которое больше самого себя». Это формальное определение можно раскрыть так: символ есть такая сущность, энергия которой, слитая с энергией другой, более ценной сущности, несет в себе эту последнюю.

Символ, по Флоренскому, принципиально антиномичен, т. е. объединяет вещи, исключаящие друг друга с точки зрения одномерного дискурсивного мышления. Поэтому его природа с трудом поддается осмыслению человеком новоевропейской культуры. Однако для мышления древних людей символ не представлял никакого затруднения, являясь часто основным элементом этого мышления.

Предельным явлением такого символа в искусстве, по Флоренскому, является икона как идеальный сакральный художественный феномен, наделенный энергией архетипа «Священного».

Символика существует и в тех слоях культуры, которые не связаны с какой-либо обрядностью. Но и здесь столь же

ясно просматривается смысловая аналогия между идеей и символическим образом, ей соответствующим: кровь – символизирует жертвенный подвиг; колесо – движение (безостановочное, вечное); череп – смерть, конечность всего земного; плотницкий треугольник и циркуль – устремляют мысль человека к идее деятельности, созидания; весы – символ справедливости и пр.

В этом смысле интересно проанализировать картину Яна ванн Эйка «Чета Арнольфини» или произведение Боттичелли «Весна».

В заключении напомним *определение символа*.

В общем смысле *символ – это идея, образ или предмет, имеющий собственное содержание и одновременно представляющий в обобщенной, неразвернутой форме некоторое иное содержание*.

Художественные символы, используемые в художественном мышлении, являются частным случаем символов.

В литературе ярким примером художественного образа, несущего очевидное символическое содержание, является Беатриче из «Божественной комедии» Данте. Беатриче – не только действующее лицо, но и одновременно символ чистой женственности. Вместе с тем «чистая женственность» – это опять-таки символ, хотя и более интеллектуализированный. Смысл его становится более понятным, если вспомнить, что Данте находил возможным уподобить Беатриче теологии. По средневековым представлениям теология представляет собой вершину человеческой мудрости, но одновременно это и размышление о том, подлинное знание чего недоступно человеку. Здесь хорошо видно, что разъяснение смысла символа неизбежно ведет к новым символам, которые не только не способны исчерпать всю его глубину, но и сами требуют разъяснения.

Иногда символ помещают между художественным образом и аллегорией, в других случаях – между моделью, имеющей прямое сходство с моделируемым объектом, и (чистым) знаком, у которого собственное содержание ничтож-

но. Художественный символ как универсальная эстетическая категория может быть раскрыт только через сопоставление его с категориями художественного образа, с одной стороны, и знака и аллегии – с другой.

Символы используются человеком в своей деятельности и имеют в силу этого определенную цель. Они всегда служат обнаружению чего-то неявного, не лежащего на поверхности, непредсказуемого. Если цель исчезает, то исчезает и символ как элемент социальной жизни и остается только знак, используемый для простого обозначения объекта. Человеческое мышление, начиная, с художественного и заканчивая научным, всегда символично.

### ***Внешнее и внутреннее содержание символа***

Художественный символ, как и всякий символ, всегда имеет *внешнее* и *внутреннее* содержание. С точки зрения внешнего содержания он представляет собой чувственно данный объект: вещь, событие, жест, рисунок, высказывание и т. п. Внутреннее содержание символа – это множество связанных с ним *значений*, или *смыслов*. Символ имеет место там, где язык создает сложно организованные знаки и где смысл, не довольствуясь указанием на предмет, одновременно указывает и на другой смысл, способный раскрыться только внутри и посредством первого смысла.

Разных смыслов у символа могут быть десятки, причем они определенным образом связаны друг с другом и уходят в глубину, «образуют перспективу». Смыслы художественного символа сами могут быть художественными символами. Никакое описание не способно передать всю полноту смыслов богатого ими символа. Разъяснение смысла художественного символа неизбежно ведет к новым символам, которые в свою очередь требуют разъяснения.

В философии под «символизмом» имеют в виду философские концепции, построенные на основе интерпретации понятия символа как первооснования связи бытия, мышления, личности и культуры. В обычном употреблении

и в эстетике «символизм» – это широкое употребление символов, прежде всего художественных символов.

Символизм – не какое-то ухищрение мысли, дающее особый, рафинированный плод, а всякое *двойное* существование вещей, наличие в них помимо *внешнего* (воспринимаемого) значения также добавочного *внутреннего*, приданного человеком значения. Если символизм понимается как особое, сознательное ухищрение ума, то символы оказываются достоянием узкого круга людей.

### **Основные принципы теории искусства. Канон**

*Канон* – (с греческого – норма, правило) – система внутренних творческих норм и правил, господствующих в искусстве какого-либо исторического периода или направления, и закрепляющий основные структурные закономерности разных видов искусств.

Понятие «канон» обладает многоаспектностью, здесь тесно переплетены задачи и художественного воплощения, и содержания, напрямую зависящие от многих составляющих культуры, создавшей данный канон.

Проблема определения структуры канонического художественного образа затрагивает не только общие формально-композиционные приемы. Нормы изображения, определяемые каноном – сложное взаимовлияние сущностной структуры произведения и изобразительных правил. Для содержательной стороны канона особую важность имеет способность фиксировать, сохранять и сообщать наиболее важные сведения о создателях данного типа культуры, т. к. канон – результат длительной деятельности определенных коллективов, это продукт коллективных представлений, где нет места самостоятельному, произвольному осмыслению мира.

Кроме того, важно определить и причины, порождающие тот или иной канон, и аспекты, связанные с его функционированием. А также продемонстрировать, как и с какой целью создается канонический образ и способы его ис-

пользования (как-то консервация определенных культурных норм, трансляция этих культурных норм на другие регионы и пр.). Следовательно, канон можно трактовать как изобразительную систему, где важно соблюдение мировоззренческих норм культуры, его породившей, где запрограммирована последовательность создания и прочтения образа заранее, где необходимо сохранение кода данной культуры и условий его функционирования.

В результате канон можно понимать гораздо шире, чем это принято в традиционной терминологии. Его следует рассматривать как специфическую ценностную категорию определенной культуры. И, безусловно, важно отметить, что канон зависит не только от слагаемых, составляющих конкретную культуру, но и от различных этапов ее развития.

Проблема канона была поставлена на теоретический уровень в эстетических и искусствоведческих исследованиях только в XX в., наиболее продуктивно в работах А. Ф. Лосева, Ю. М. Лотмана и др. Лосев определял канон как «количественно-структурную модель художественного произведения такого стиля, который, являясь определенным социально-историческим показателем, интерпретируется как принцип конструирования известного множества произведений».

Лотмана интересовал информационно-семиотический аспект канона. Он считал, что канонизированный текст организован не по образцу естественного языка, а «по принципу музыкальной структуры», и поэтому выступает не столько источником информации, сколько ее возбудителем. Канонический текст по-новому переорганизовывает имеющуюся у субъекта информацию, «перекодирует его личность».

Роль канона в процессе исторического бытия искусства двойственна. Будучи носителем традиций определенного художественного мышления и соответствующей художественной практики, канон выражает эстетический идеал той или иной эпохи, культуры, народа, художественного направления и т. п. В этом его продуктивная роль в истории

культуры. Когда же со сменой культурно-исторических эпох меняется эстетический идеал и вся система развития искусства, канон мешает ему адекватно выразить духовно-практическую ситуацию своего времени. В процессе культурно-исторического развития этот канон преодолевается новым творческим опытом. В конкретном произведении искусства каноническая схема не является носителем собственно художественного значения, возникающего на ее основе (в «канонических» искусствах – благодаря ей) в каждом акте художественного творчества или эстетического восприятия.

Художественно-эстетическая значимость канона заключается в том, что каноническая схема, закреплённая как-то материально или существующая только в сознании художника (и реципиентов данной культуры), являясь конструктивной основой художественного символа, как бы провоцирует талантливую мастера на конкретное преодоление ее изнутри, посредством системы малозаметных, но художественно значимых отклонений от схемы в нюансах всех элементов изобразительно-выразительного языка. В психике реципиента каноническая схема возбуждает устойчивый комплекс традиционной для его времени и культуры информации, а конкретные художественно организованные вариации элементов формы побуждают его к углубленному всматриванию во вроде бы знакомый, но в чем-то новый образ, к стремлению проникнуть в его сущностные, архетипические основания, к открытию каких-то еще неизвестных его духовных истин.

Владение канонами является необходимым условием профессиональной деятельности мастера. Канон – это профессиональный язык мастера. И владение этим языком возможно только тогда, когда мастер готов ему полностью доверить весь спектр своих переживаний и желаний. Этот язык не может быть навязанным насильственно, использоваться в угоду конъюнктуре. Здесь легко попасть в разные анекдотичные положения, как это часто бывает и с разго-

ворным языком у людей. Этот язык надо не только знать, его надо любить, как люди любят родной дом, знакомую тропинку, дерево, изгиб реки, как можно любить только то, что составляет реальную жизнь человека.

Каноничность в первую очередь присуща древнему и средневековому искусству. В пластике Древнего Египта утвердился канон пропорций человеческого тела; переосмысленный древнегреческой классикой, он был теоретически закреплён скульптором Поликлетом (5 в. до н. э.) в трактате «Канон» и практически воплощён в его статуе «Дорифор», также получивший название «Канон».

Разработанная Поликлетом система идеальных пропорций человеческого тела стала нормой для античности и – с некоторыми изменениями – для художников Ренессанса и классицизма.

Витрувий применял термин «канон» к совокупности правил архитектурного творчества. В изобразительном искусстве восточного и европейского Средневековья, особенно в культовом, утвердился иконографический канон. Выработанные в процессе многовековой художественной практики главные композиционные схемы и соответствующие элементы изображения тех или иных персонажей (в том числе их одежд, поз, жестов), деталей пейзажа или архитектуры уже с IX в. утвердились в качестве канонических и служили образцами для художников стран восточно-христианского ареала до XVII в. Строгим канонам подчинялось и песенно-поэтическое творчество Византии. В частности, каноном называлась одна из наиболее сложных форм византийской гимнографии (VIII в.). В западноевропейской музыке с XII – XIII вв. под названием «канон» получает развитие особая форма многоголосия. Элементы ее сохранились в музыке до XX в. Каноническая нормативизация искусства, часто перераставшая в формализаторский академизм, характерна для эстетики классицизма.

## Основные принципы теории искусства.

### Форма/содержание

Содержание и форма в искусстве – категории, служащие обозначению основных сторон художественного произведения (и искусства в целом), необходимых друг другу и находящихся в диалектическом взаимодействии как в процессе творчества, так и в историко-художественном процессе.

Основной критерий различения содержания и формы в искусстве – духовный характер содержания и материальный характер формы. Содержание охватывает те элементы произведения, в которых выражается познание сущности жизненных явлений (*тема*) и их интеллектуально-эмоциональная оценка, отношение к ним художника (*идея произведения*). В форме принято выделять два слоя – внешнюю и внутреннюю формы. Внешняя форма непосредственно зависит от материала, которым оперирует вид искусства, – словесного, звукового, пластического, жесто-мимического и т. д., поэтому составляющие её элементы оказываются в каждом виде искусства разными (например, аллитерация, рифма, строфа в поэзии, гармония и полифония в музыке, линия и цвет в живописи, архитектоника и формирование пространства в архитектуре и т. д.). Внутренняя форма теснее связана с содержанием, представляет собой его непосредственную образную конкретизацию; её основные элементы, например, в эпосе и драме – сюжет и характеры персонажей, в музыке – мелодические образы-темы, в пейзажной живописи или поэзии – «характеры» образов природы.

И содержание, и форма в искусстве имеют сложное внутреннее строение, которое определяет структуру целостного произведения. Структура эта иерархическая, т. к. значение разных её слоев неодинаково. Содержание, взятое в целом, является главной, определяющей стороной произведения, ибо оно для того и создается, чтобы воплотить мысли и чувства художника о жизни и передать их людям, а фор-

ма есть средство решения данной задачи и поэтому зависит от содержания, им детерминируется. Её первая функция поэтому – коммуникативная, делающая форму «языком», призванным выразить содержание и «заразить» им, как говорил Л. Толстой, людей. Вместе с тем форма в искусстве имеет и относительно самостоятельную собственно-эстетическую ценность: она являет собой мастерство художника, его искусное владение материалом. Восприятие художественного произведения есть, поэтому, крайне сложный психологический процесс: оно включает в себя наслаждение эстетическими качествами формы, её понимание как особого языка, выражающего содержание, переживание самого содержания и его интеллектуальное осмысление, постижение и усвоение, наконец, момент сотворчества, поскольку воспринимающий должен с известной степенью активности «достроить» в своём воображении форму произведения, обогащая тем самым и его содержание (явление «приращения информации» в процессе художественного восприятия).

Хотя и в искусстве, как во всех других сферах бытия и человеческой деятельности, форма зависит от содержания и его «обслуживает», здесь она, однако, необыкновенно активна и оказывает на содержание решающее обратное воздействие, поэтому «соответствие формы содержанию», их единство (гармония) обычно рассматривается как критерий художественности. При этом необходимо отметить, что в искусстве само содержание должно обладать художественной, поэтической ценностью, а форма – ценностью эстетической, иначе недостижимо их органическое слияние.

В искусстве содержание и форма конкретного произведения настолько слиты, что происходит их взаимное отождествление – отсюда невозможность переложить содержание художественного произведения в другую форму, нехудожественную (в форме статьи, чертежа) или даже художественную (в форме другого вида искусства). В искусстве всякое изменение формы ведёт к изменению содержа-

ния, а изменение содержания требует коренной переработки формы, тогда как содержание научного сочинения, технического проекта или идеологического трактата допускает различные перекодировки, без ущерба для выражаемой информации.

Марксистско-ленинская эстетика критикует метафизические представления об искусстве, сводящие его к одной только форме или к чистой идеологии. Формализм в искусстве возникает тогда, когда относительную самостоятельность формы пытаются абсолютизировать или сделать ее самоценной, имеющей чисто эстетическое и только эстетическое значение. Столь же губительна для искусства другая крайность – пренебрежительное отношение к эстетической значимости формы, признание ценности одного только содержания.

### **Художественный метод, направление, стиль: соотношение понятий**

Каждая эпоха рождает свое искусство, свои художественные произведения. Они имеют ярко выраженные отличительные черты. Это и тематика, и принципы восприятия действительности, и идейно-эстетическая интерпретация, и система художественно-выразительных средств, с помощью которых окружающий человека мир воссоздается в произведениях.

Все эти явления в целом в развитии искусства принято называть художественным методом. *Художественный метод* – это определенный способ познания действительности и способ образного моделирования жизни.

Исходным и определяющим в появлении и распространении художественного метода является конкретно-историческая действительность. Еще Гегель утверждал, что «художник принадлежит своему собственному времени, живет его нравами и привычками».

Понятие «художественный метод» включает все принципы художественного отображения жизненного материала;

- способы художественного обобщения (типизация);
- принципы идейно-эстетической оценки действительности;
- принципы художественного воплощения действительности в произведениях искусства;
- принципы восприятия произведений реципиентами.

Художественный метод может быть:

– реалистический (реализм и его разновидности, гиперреализм, фотореализм и пр.) и

– нереалистический (романтизм и его разновидности, абстракционизм и пр.)

Среди них бывают как продуктивные, формирующие художественную систему, так и непродуктивные, образующие только одно направление.

В рамках художественного метода существует *ряд направлений*:

- мифологический реализм Античности;
- средневековый символизм;
- реализм эпохи Возрождения;
- классицизм (революционный, академический);
- барокко;
- рококо;
- просветительский реализм;
- сентиментализм;
- романтизм (революционный, ретро-романтизм)
- критический реализм середины и второй половины XIX века;
- импрессионизм;
- реализм XX века (например, социалистический, гиперреализм, сюрреализм);
- абстракционизм;
- поп-арт и др.

Каждое из направлений можно отнести к одному из двух названных художественных методов.

*Несколько направлений часто группируются по течениям.* Например, в такое течение как авангардизм можно внести: абстракционизм, поп-арт, сюрреализм, гиперреализм и т. д.

В недрах каждого из направлений художники могут сближаться между собой по ряду основных признаков. Такое явление в искусстве получило название *«стиль»*. Например, в средневековом символизме существуют такие стили как романский и готический стили. А в барокко – караваджизм и стиль Рубенса.

Итак, стиль – *общность образной системы, средств художественной выразительности, творческих приемов, обусловленная единством идейного содержания.* Искусствоведы выделяют;

- стиль целой эпохи или крупных художественных направлений (романский и готический стили, классицизм),
- стиль отдельных школ (сиенская, венецианская, флорентийская в Ренессансе или новгородская, псковская, московская школы иконописи),
- индивидуальный стиль (творческая манера) автора (Рембрандта, Ван-Гога, Петрова-Водкина, Сарьяна, Филонова и пр.)

Теорию стиля разработал Генрих Вёльфлин (1864–1945) – немецкий историк и теоретик искусства. Он объяснял стили в искусстве на основе характерных для разных эпох субъективных «оптических форм видения» и вытекающего из них «формотворчества». В главной работе «Основные понятия истории искусства» (1915, русс. перевод – 1930) стилистическую характеристику искусства Возрождения и барокко Вёльфлин сводит к нескольким парам противоположных друг другу формальных категорий:

- графичность – живописность,
- объемность – плоскостность,
- простота – сложность,
- открытость – закрытость формы.

Вёльфлин считал, что предпосылкой художественного творчества является различное для разных народов и рас стихийное чувство формы («Искусство Италии и Германии эпохи Ренессанса», 1934). На этом основании он считал возможным всю историю искусства рассматривать как надиндивидуальную историю стилей («история искусства без имен»).

О. Шпенглер в «Закате Европе» уделял особое внимание стилю как одной из главных и существенных характеристик культуры, ее определенных эпохальных этапов. Для него стиль – это «метафизическое чувство формы», которое определяется «атмосферой духовности» той или иной эпохи. Он не зависит ни от личности, ни от материала или видов искусства, ни даже от направлений искусства. Как некая метафизическая стихия данной культуры «большой стиль» сам творит и личности, и направления, и эпохи в искусстве. При этом Шпенглер понимает стиль в значительно более широком, чем художественно-эстетическое, значении. «Стили следуют друг за другом, подобно волнам и ударам пульса. С личностью отдельных художников, их волей и сознанием, у них нет ничего общего. Напротив. Именно стиль и творит самый тип художника. Стиль, как и культура, есть первофеномен в строжайшем смысле, все равно стиль искусства, религий, мыслей или стиль самой жизни. Как и «природа», стиль есть вечно новое переживание бодрствующего человека, его alter ego и зеркальное отображение в окружающем мире. Оттого в общей исторической картине какой-либо культуры может наличествовать только один стиль – стиль этой культуры». (О. Шпенглер. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. Т. 1. М., 1993. С. 373). При этом Шпенглер не согласен с достаточно традиционной в искусствоведении классификацией «большой стилей». Он, например, считает, что готика и барокко не различные стили: «это юность и старость одной и той же совокупности форм: зреющий и созревший стиль Запада» (Там же).

Русский искусствовед В. Г. Власов определяет стиль как «художественный смысл формы», как ощущение «художни-

ком и зрителем всеобъемлющей целостности процесса художественного формообразования в историческом времени и пространстве. Стиль – художественное переживание времени». Он понимает стиль как «категорию художественного восприятия». (В.Г. Власов. Стили в искусстве. Словарь. Т. 1. СПб, 1995. С. 540, 544).

И этот ряд достаточно разных определений и пониманий стиля может быть продолжен. В каждом из них есть что-то общее и нечто противоречащее другим определениям, но в целом ощущается, что все мыслители достаточно адекватно чувствуют глубинную сущность этого феномена, но не могут достаточно точно выразить ее словами. Это лишний раз свидетельствует о том, что стиль, как и другие феномены художественно-эстетической реальности, – относительно тонкая материя для того, чтобы ее можно было более или менее адекватно и однозначно определить.

### **Понятие «знака» в культуре.**

#### **Природа и своеобразие иконического знака**

В качестве носителей информации, формы ее хранения, переработки и трансляции выступают артефакты культуры. Будучи носителями смысла, артефакты становятся *знаками*.

Определение знака достаточно сложно. Но в первом приближении *знак* – это объект, который в определенном отношении (и только этом!) является представителем некоторого другого объекта. Поэтому *каждый знак нечто означает*. Роль знака в пространстве коммуникации раскрывается в его функции. Знаковое обозначение должно быть удобно для использования. Например, каждая «косточка» на счетах «нечто значит»: здесь она есть воплощенный знак числа. Ее роль может быть оценена только в процессе подсчетов. Сами счета как таковые есть операционная система, предназначенная для арифметических манипуляций и числами. Больше счета ни для чего не пригодны.

Гуманитарная теоретическая дисциплина, сосредоточенная на изучении знаков и значений, сделавшая пробле-

мы их взаимоотношений своим главным предметом, называется *семиотикой*. Она сложилась на рубеже XIX – XX вв. Для названия этой дисциплины было использовано понятие *семиотики*, некогда введенное в научный лексикон английским философом Дж. Локком, который считал, что задача *учения о знаках* заключается в том, чтобы исследовать «природу знаков, которыми ум пользуется для понимания вещей или для передачи своего знания другим».

Категории знака и значения составляют в семиотике базовую концептуальную диаду. Она используется везде, где человек наделяет окружающие его и создаваемые им предметы и формы важными для него смыслами. *Знаки – это чувственно воспринимаемые формы, вещи, явления, выступающие представителями других вещей и явлений, позволяющие людям обмениваться информацией и взаимодействовать. Среди всего многообразия знаков наиболее распространенной и общедоступной их формой являются слова естественного языка.* Речевыми знаками становятся знаки актуального содержания, удобные для речевого общения. Процессы такого общения идут во всех естественных языках. Если язык есть общий запас знаковых обозначений, то речь есть их употребление.

*Значения – это абстрактные формулы, выражающие конкретные смыслы, ценности, нормы, играющие определяющую роль в психоментальной жизни и социокультурной деятельности человека.*

Из знаков складываются коммуникативные системы, которыми люди пользуются при общении и социальном взаимодействии. Чем сложнее система значений, тем содержательнее сопряженные с нею знаки. Это отчетливо проступает в науках и искусствах – математике, музыке, живописи, балете и т. д. Каждое конкретное творение культуры, будь то алгебраическая формула, геометрическая фигура или художественный образ, – это система знаков и значений, аккумулирующих социальный, духовно-практический опыт людей. Предполагается, что одни субъекты, используя их, по-

сылают общественно значимую информацию, а другие воспринимают ее и стараются расшифровать, то есть понять смыслы значений. Из таких знаковых систем складываются сверхсистемы индивидуального и коллективного социокультурного опыта.

Язык любой культуры отличается большим своеобразием. Чтобы научиться улавливать значение и смыслы ее знаковой системы, надо приложить немало усилий. В этом процессе помогает осознание того, что во всех культурах используются одни и те же *типы знаков*.

### ***Основные типы знаков и знаковых систем***

Все многообразие знаковых средств, используемых в культуре, составляет ее *семиотическое поле*. В составе этого поля можно выделить следующие *основные типы знаков и знаковых систем*:

- *естественные;*
- *функциональные;*
- *конвенциональные (условные);*
- *вербальные (естественные языки);*
- *знаковые системы записи.*
- *иконические.*

Под *естественными знаками* понимаются вещи и явления природы. Чаще всего естественный знак является принадлежностью, свойством, частью какого-то целого и потому дает информацию об этом целом. Естественные знаки – это *знаки-признаки*. Простейший пример: дым как знак огня.

*Функциональным знаком* какой-либо предмет становится, если связь между ним и тем, на что он указывает, возникает в процессе человеческой деятельности и основывается на способе его употребления человеком.

Например, обнаружение археологом в кургане оружие – функциональный знак, свидетельствующий о том, что в нем захоронен воин. То есть функциональные знаки – это тоже *знаки-признаки*.

*Конвенциональные (условные) знаки* – это искусственно созданные знаки. Обычно они имеют мало общего с тем, на что указывают, и придание им определенного значения является результатом соглашения, договора (слово «конвенциональный» происходит от лат. *conventio* – соглашение, договор, условие). Конвенциональный знак обозначает определенный предмет не потому, что каким-то образом связан с ним, подобно естественным или функциональным знакам, и не потому, что похож на него, как это свойственно иконическим знакам. Он служит обозначением предмета «по условию» – потому, что люди *условились* считать его знаком этого предмета. Конвенциональные знаки создаются специально для того, чтобы выполнять знаковую функцию, и ни для какой другой цели не нужны. Простейшие примеры конвенциональных знаков: школьный звонок; красный крест на машине скорой помощи; «зебра» на пешеходном переходе; звезды и полосы на погонах и т. д.

*Вербальные знаковые системы* – важнейшие из созданных людьми знаковых систем (их называют «естественными», чтобы отличать от искусственных – например, формализованных – языков): они образуют *семиотический базис культуры*. Любой естественный язык – это исторически сложившаяся знаковая система, образующая основу всей культуры говорящего на нем народа. Никакая другая знаковая система не может сравниться с ним по своему культурному значению.

### ***Своеобразие иконических знаков***

*Иконические знаки* – принципиально иной класс знаков по сравнению с естественными и функциональными. Иконические (от греч. *eicon* – изображение) – это *знаки-образы*. Их определяющей чертой является сходство с тем, что они обозначают. Это сходство может быть большим или меньшим – от подобия лишь в некотором отношении до изоморфизма (взаимно-однозначного соответствия всех элементов и отношений).

Иконические знаки – знаки в полном смысле слова. Если для предметов, выступающих в качестве естественных и функциональных знаков, знаковая функция является побочной и выполняется ими как бы по совместительству с их основными функциями, то для иконических знаков эта функция является главной и основной. Они, как правило, *искусственно создаются* так, чтобы их внешний вид отражал облик обозначаемых ими вещей. Хотя бывает, что в качестве иконического знака используется и естественно образовавшийся объект, если он очень похож на то, что кому-то хотелось им обозначить. Например, археологами установлено, что первобытными художниками (в процессе магических обрядов) для создания изображений интересующих их животных, использовались естественные неровности стен пещер или характерные очертания камней.

Иконический знак может быть сходен с обозначаемым предметом по «материалу», из которого они оба состоят. Так, в музыке иногда имитируется рокот волн, гром, автомобильный гудок и т. д. Здесь музыкальные инструменты воспроизводят звуки, которые мы слышим в жизни, в том же «звуковом материале» (в колебаниях воздуха). В практике художников современного постмодернизма часто используется живое тело человека в качестве материала для создания художественного образа.

Однако образы, сходные с обозначаемым предметом, можно создавать и в совершенно ином материале, нежели тот, из которого состоит предмет. Скульптура или портрет на холсте дают нам образ человека, хотя они выполнены в камне или краске. Поэты и писатели с помощью слов вызывают у читателя яркие образы описываемых людей, явлений, событий.

Образы различаются по степени своей похожести на оригинал. Одни из них имеют схематичный, упрощенный характер (знаки-рисунки, обозначающие пешеходные

переходы, туалетные комнаты, гербовые печати и т. д.). Другие настолько похожи на изображаемую натуру, что создают полную иллюзию ее действительного присутствия перед нами.

*Иконические знаки в изобразительном искусстве специфичны тем, что помимо отражения внешнего, наружного облика людей, явлений, событий художники стремятся передать и их скрытое от непосредственного восприятия внутреннее содержание.*

Художественный знак стоит выше остальных, он более объемен и содержателен, более наполнен чувством и значением. Кроме того иконический знак в искусстве часто наделяется иррациональной сущностью. В современном мире обнаруживается усиление интереса людей к мифу, магии, глубинным пластам человеческой духовности. Отдаленное прошлое нередко служит человеку защитой от насилия, одиночества и отчуждения.

Однако человек стал создавать и новые знаки. В качестве примера можно привести путь поп-арта. Некоторые исследователи стали говорить о «символическом поп-арте», когда отдельные, взятые из потребительского обихода вещи, теряя свои изначальные функции, лишаясь своих естественных предметных связей, искажаясь, становятся гротескными знаками современного мира потребительства. Так, унитаз, порванная одежда, клочок флага, утыканный гвоздями стул, гипертрофированные в размере банки из-под консервов и проч. превращаются в символические знаки, в застывшие метафоры отчуждения человека в большом городе. Это – новый, «домашний», наглядный язык общения людей в условиях, когда старые тексты теряют смысл и актуальность. Вечная же тяга человека к общению, стремление принадлежать к какому бы то ни было коллективу, движет им в создании новых знаков, ибо там, где прежние знаки стали слишком пустыми, там нужны новые.

## *Понятие «символа»*

Особое место среди знаков занимают *символы* (от греч. – *simbolon* – знак, сигнал, пароль, эмблема, опознавательная примета; *simballo* – соединяю, сталкиваю, сравниваю). *Они не только обозначают некоторый объект, но и несут в себе добавочный смысл: выражают общие идеи и понятия, связанные с толкованием этого объекта.* Символы обычно могут иметь как конвенциональный, так и иконический характер, т. е. являться изображениями какого-то предмета. Как писал один из основоположников семиотики Ф. Соссюр, символ «не до конца произволен»: весы могут быть символом справедливости, поскольку иконически содержат идею равновесия, а, например, колесница – нет. Примеры символов: эмблемы, гербы, ордена, знамена; крест в христианской религии; «птица-тройка» у Гоголя; «голубь мира» у Пикассо.

Однако, чем же символ отличается от знака? «Устройство» их сходно, однако они различны по своему статусу.

В общем виде тот и другой являются знаковым обозначением. Но знак есть продукт интеллекта, который весьма произвольно (здесь важно лишь удобство пользования) устанавливает знаковые обозначения. Таковы, например, многие обозначения в алгебре. Увидев знак «+», читатель понимает, что указанные величины необходимо сложить. В нотном тексте музыкант постоянно видит, например, знаки паузы, которые указывают, что в этом месте голос не должен звучать. Уверенное пользование знаками такого типа знаковыми стереотипами является признаком общеобразовательной культуры. Заметим, что знаки, которыми пользуются люди, могли бы выглядеть иначе (по иной договоренности).

Знак в его чистом виде есть «холодное», полностью произвольное обозначение, которое *безразлично* к собственному облику. Любой знак такого уровня, как уже говорилось, есть продукт интеллекта.

Совсем иначе представляется суть символа. Это «теплый» знак. В его внешнем облике содержится намек

на скрытое в нем ценностное значение. Причем это значение, как правило, позитивно. Каравай хлеба на белом полотенце «говорит» о гостеприимстве и радушии хозяев. Символика всегда присутствовала в человеческой культуре.

Так, в незапамятные времена существовала символика, относимая к мифу. Люди того времени воспринимали ее как часть своего внутреннего мира, поэтому относились к ней весьма эмоционально и трепетно. Немецкий философ-мистик начала XX века Р. Штайнер разъяснял сущность воздействия символа: «Образы, выражающие собой содержание мифа не суть выдуманные символы абстрактных истин, – нет, это действительные душевные переживания посвященного». [Кулакова Л. А. Символика античных мистерий//Символы в культуре. – СПб., 1992. С. 19].

Расцвет символики пришелся на эпоху становления христианства. В раннехристианский период, когда первые христиане подвергались гонениям, догматы веры хранились в тайне. Верующие вынуждены были прибегать к условным выражениям, иносказаниям. Тайнственный язык символов возникал в речевых и изобразительных образах. Например, ранние христиане немало искренних слез проливали при созерцании ягненка, пеликана, винограда или виноградной лозы как символов жертвенности Христа, знаков, которые ничего не значили для непосвященных.

Нельзя не заметить характерную особенность символического обозначения: «размытое» присутствие в нем образного начала. Причем обычно оно связано с глубинными характеристиками. Только посвященный в тайну улавливает ее смысл и эмоционально переживает свою связь с ней.

В Византии символическое значение имел цвет как таковой. «Основу византийского цветового канона в VI веке составляют пурпурный, белый, желтый (золотой) и зеленый. Важное значение имели также синий (голубой) и черный цвета». [Бычков В. В. Эстетическое значение цвета в восточно-христианском искусстве//Вопросы истории и те-

ории эстетики. – М., 1975]. Только императрица имела право носить красную обувь, поскольку это – царственный цвет. Белый символизировал чистоту, отрешенность от мирского, а также божественное начало. Золото (как застывший солнечный свет) всегда означало богатство и власть. Темно-синий цвет говорил о непостижимых тайнах неба, он воспринимался как символ трансцендентного (потустороннего) мира. Он наводил людей на мысль о вечной божественной истине. Черный цвет являлся знаком скорби.

Однако символика существует и в тех слоях культуры, которые не связаны с сакральной обрядностью. Но и здесь столь же ясно просматривается смысловая аналогия между идеей и символическим образом, ей соответствующим. Примеры многочисленны: кровь символизирует жертвенный подвиг; колесо – вечное движение; череп – смерть и конечность всего земного; плотницкий треугольник и циркуль устремляют мысль человека к идее деятельности, созидания.

Как можно убедиться, духовное содержание всех этих объектов не может быть постигнуто рассудком. Оно не может быть воспринято как некая безличная осведомляющая информация. Оно есть культурный текст. Каждое такое сообщение есть метафора и иносказание. Важно и то, что оно не принадлежит миру природы. Им владеет только человек как представитель развивающегося социума.

Еще шире представлена символика в изобразительном искусстве. В процессе своего исторического развития оно вбирает в себя множество готовых знаков. Так, довольно часто в живописи Средневековья и Возрождения мы встречаем образы, взятые из античной мифологии, из более поздних мифологических сказаний. Знаками-символами существующего в мире зла в европейской культуре того времени предстают драконы и змеи. Помимо такого рода знаков (знаки-«соперники») в живописи Средневековья и Возрождения существовало большое число «добрых» зна-

ков (знаки-«спутники»). Ими были, например, изображения птиц, зверей. В картине Тьеполо, изображающей Мадонну с младенцем, Христос-младенец держит в левой руке щегленка. Щегол тогда был символом горя, страдания, и в картине он символизирует грядущее страдание Спасителя.

Изображение орла при определенных обстоятельствах становилось символом воскресения, обновления; совы – обозначением демонического царства мрака; павлин – безнравственности.

В европейском искусстве, так же, впрочем, как и в искусстве Востока, широкое распространение получила символика растений, цветов. Каштан символизировал чистоту и целомудрие, оливковая ветвь была символом спасения.

Предметный мир также обретал свое символическое значение: кольцо обозначало непрекращающуюся жизнь, вечность; весы – справедливость, равенство и т. д.

Каждая эпоха стремится выразить себя в собственных, найденных ею символических образах. Например, известная скульптура В. Мухиной «Рабочий и колхозница» (1937) в годы ее создания символизировала собой неудержимое движение страны в светлое будущее, к коммунизму. Это главное, что читается в замысле этого монументального произведения. Второй по значимости символический пласт, присутствующий в этой скульптурной группе, – идея нерасторжимости союза рабочего класса и крестьянства. Сегодня символика этого произведения потеряла свою идеологическую актуальность. Но не потеряла исторической значимости, которая помогает постичь глубинный смысл коммунистических нравственных и политических идей.

Итак, знаковые и символические системы являются языками культуры. Культура «разговаривает» с людьми, пользуясь многочисленными заключенными в них смыслами. Спектр символических и знаковых конструкций формировался исторически. Постоянно рождаются новые знаковые комплексы, которые расширяют пространство культу-

ры. Культура не может обойтись без знаков. Они несут информацию и смысл, который нередко оказывается многовариантным.

Человек, рожденный в определенной культуре, с малых лет усваивает смысл и назначение знаков, которые обуславливают общение людей. «Чужая» же культура нередко кажется странной, непостижимой, поэтому вхождение в иную культуру сопряжено, прежде всего, с раскрытием ее знаковой системы.

### **Герменевтика – теория интерпретации**

*Герменевтика* (греч. *hermeneutike* – искусство толкования) – в широком смысле искусство истолкования и понимания. Само слово герменевтика восходит к древнегреческим мифам, согласно которым посланник богов Гермес был обязан толковать и разъяснять людям божественные мысли. Сегодня герменевтика это, с одной стороны, метод понимания, с другой, – философское учение. Герменевтика не является научным методом (не процедура, которая приводит к определённому результату).

Осознавая, что герменевтика, есть метод интерпретации (т. е. понимания текста), надо помнить, что любой текст имеет два значения (значение говорящего и слушающего).

Принципы герменевтики, выработанные со времен Ренессанса до наших дней, можно свести к нескольким главным положениям.

1) Тексты необходимо изучать не в изоляции, а в общем контексте, целостной структуре произведения.

2) При истолковании текста важно составить по возможности наиболее полное представление о личности автора, даже если неизвестно его имя.

3) Огромную роль в интерпретации играет реконструкция исторической и культурной среды, в которую был включен автор.

4) При интерпретации литературного текста требуется

тщательный грамматический и филологический анализ памятника в соответствии с законами языка оригинала.

5) Поскольку каждый литературный (или не только) жанр имеет свои особенности и приемы, важно определить, к какому жанру принадлежит данный текст (с учетом специфики его художественного языка: гиперболы, метафоры, аллегории, символы и т. д.).

(То же самое следует сказать и о произведениях изобразительного искусства, которые тоже являются текстами).

6) Толкованию должно предшествовать критическое изучение рукописей, призванное установить наиболее точное чтение текста.

(Толкованию – интерпретации – произведений изобразительного искусства должен предшествовать глубокий его анализ).

7) Толкование остается мертвым без интуитивного сопричастия духу памятника.

8) Пониманию смысла текста может способствовать сравнительный метод, т. е. сопоставление с другими аналогичными текстами (произведениями).

9) Толкователь обязан установить, какой смысл написанное (созданное) имело, прежде всего, для самого автора и его среды, а затем уже выявить отношение памятника к современному сознанию.

Адекватное понимание различных текстов и их интерпретация – одна из труднейших задач, которая стоит перед интерпретатором. Но к герменевтике целесообразно прибегать в том случае, когда мы имеем дело с действительно сложными, запутанными текстами.

*Этимологическое значение термина «Текст»* – (ткань, связь, сплетение) отсылает нас к широкому пониманию термина, которое трактует текст как определенным образом устроенную совокупность знаков, обладающую формальной связностью и содержательной цельностью.

Понятие текста не обязательно касается только языковых структур. Всякая знаковая структура, передающая определенное целостное значение, есть текст. Текст можно рассматривать как произведение, как нечто сконструированное, специально созданное человеком. Таким образом, *текстами в широком значении можно считать совокупность имеющих знаковую природу социальных феноменов, составляющих культуру, иначе говоря, любые созданные человеком семиотические системы.*

*В качестве текстов рассматриваются и исследуются различные культурные артефакты, в частности кино, музыка, фотография, изобразительное искусство, архитектура и др. Изображенный объект (объект изобразительного искусства) для выявления его знаковой структуры правомерно также рассматривать как текст с его цельностью, связностью его элементов и формально-содержательным единством. По определению Ю.М. Лотмана, текст мыслится как отграниченное, замкнутое в себе конечное образование, одним из основных признаков которого является наличие специфической имманентной структуры, влекущей за собой высокую значимость категории текста. [Мурзин Л. Н. Язык, текст и культура//Человек. Текст. Культура. Екатеринбург, 1994. С. 161. Богин Г.И. Филологическая герменевтика. Калинин, 1982. С. 20. Деррида Ж. О грамматологии. М., 2000. С. 313. Язык, сознание, коммуникация: Сб. статей/Отв. ред. В.В. Красных, А.И. Изотов.– М.: МАКС Пресс, 2003.– Вып. 25.– 200 с.]*

По Э. Бенвенисту, всякая семиотическая система характеризуется четырьмя отличительными признаками (операторным способом, сферой действия, природой и числом знаков, типом функционирования, которые мы применяем к системе изобразительного искусства следующим образом:

1) операторный способ – способ, посредством которого система воздействует, то ощущение (зрение), через которое она воспринимается;

2) сфера действия – область (культура, искусствоведение), в которой система признается и является обязательной;

3) природа и число знаков (материальное выражение цвета, линии, формы в бесконечных вариациях) – производное от вышеназванного;

4) тип функционирования – иконичность, континуальность, пространственность.

Перечисленные признаки текста как семиотической системы изобразительного искусства непосредственно связаны с типологией и функционированием знаков, образующих данную систему.

Принимая общее определение знака как создаваемый двусторонний объект, репрезентант, замещающий другой предмет, используемый человеком для восприятия, передачи, хранения и преобразования информации об обозначаемом предмете, дополним его следующим, важным для нашей сферы, уточнением: знак отражает и преломляет другую действительность, поэтому-то он может искажать эту действительность или быть верным ей, воспринимать ее под определенным углом зрения и т. д.

Из трихотомии знаков Ч. Пирса (изображения – индексы – символы) выделяются *иконические знаки* (icon, или знаки-изображения) как составляющие, в частности, тексты изобразительного искусства. В основе иконического знака лежит такой тип репрезентации, когда знак *обладает общими качествами со своим объектом, иначе говоря, похож на него*. В этом случае отношения между знаком и его объектом (формой и денотатом, означающим и означаемым) будут отношениями той или иной степени сходства, аналогии. Принципиальное отличие иконического знака от других типов знаков (символов, индексов) состоит в том, что форма его берет на себя функции значения – она сама по себе есть информация о денотате. Именно потому Ч. Пирс считал иконические знаки (а не символы и индексы) знаками

par excellence, т. к., являя собой непосредственный образ, эти знаки способны накладываться на свои объекты и даже до определенной степени совпадать с ними, их замещая; это тот единственный тип знаков, который не только обозначает свой объект, но и непосредственно отражает его. [Лотман Ю.М. Избранные статьи. В 3 тт. Т. 1. Таллинн, 1992. С. 149. 5 Бенвенист Э. Общая лингвистика. М., 1974. С. 76. 6 Бахтин М.М. Марксизм и философия языка. М., 1993. С. 14. Язык, сознание, коммуникация: Сб. статей/Отв. ред. В.В. Красных, А.И. Изотов. – М.: МАКС Пресс, 2003. – Вып. 25. – 200 с.]

Иконический знак является самым простым, понятным, он в максимальной степени мотивирован благодаря тому, что знак обнаруживает в себе самое свойство, которыми должен обладать его объект как денотат. *Отличием иконического знака, представляющего эстетический объект, от двух других типов знаков, является также наличие достаточно значимой материальной субстанции, которую условно называют иногда «телом знака», совмещающим в себе собственно форму и материал.*

Если для восприятия конвенциональных знаков (индекса, символа) материал, из которого изготовлен знак, безразличен (пока он не мешает оптимальной передаче информации), то в изобразительном искусстве тело знака, т.е. его физические функции, определяет данный тип изображенного объекта. Поэтому в аннотации к изображенному произведению обязательно указывается техника исполнения, основанная на определенном материале (масло, пастель, темпера, карандаш, акварель и др.).

Не меньшее значение для живописца, отмечает С.М. Даниэль, имеет сам материал. У каждого вида живописи – особая плоть: густая и вязкая фактура масляной краски, красно-речивая плотность темперы, нежная, матовая поверхность пастели, прозрачность акварели. Употребление понятия «форма знака» применительно к эстетическому знаку долж-

но предполагать совмещение в нем двух составляющих внешней стороны знака: конфигурации и материала. Иначе говоря, форма знака несет в себе не только видимость, но и материальную основу, создающую эту видимость.

Оперирование понятием «знак» применительно к изобразительному искусству закономерно вызывает вопрос: что именно считать знаком в изображении? В отличие от других семиотических систем, упорядоченно комбинирующих знаки ограниченного набора, вычленение в изображенном объекте этой составляющей значимой единицы оказывается более чем проблематичным, на что справедливо указывает Э. Бенвенист: ... лежит ли в основе всех этих искусств нечто большее, кроме расплывчатого понятия «изобразительное»? Можно ли в каждом или хотя бы в одном из них обнаружить формальный элемент, который можно было бы назвать единицей рассматриваемой системы? Но что такое единица живописи или рисунка? Фигура, линия, цвет? Э. Бенвенист считает, что художник организует свою собственную семиотику, так как сами по себе цвета ни с чем не соотносятся однозначным способом, не имеют референта, и только в композиции, в результате отбора и аранжировки, они определенным образом организуются и приобретают значение. [Портнов А. Н. Язык и сознание: основные парадигмы исследования проблемы в философии XIX–XX вв. Иваново, 1994. С. 251. Моррис Ч. Основания теории знаков//Семиотика. М., 1983. С. 57. Даниэль С. М. Искусство видеть: о творческих способностях восприятия, о языке линий и красок и о воспитании зрителя. Л., 1990. С. 130. Бенвенист Э. Общая лингвистика. М., 1974. С. 81. Язык, сознание, коммуникация: Сб. статей/Отв. ред. В. В. Красных, А. И. Изотов. – М.: МАКС Пресс, 2003. – Вып. 25. – 200 с.]

Сходным образом рассуждает Р. О. Якобсон, различая речевые единицы, которые конструируются для данной конкретной цели, но строго по определенным моделям, и зрительные знаки, в наборе которых нет таких компонентов,

и даже если какая-либо иерархия элементов существует, она не является ни обязательной, ни систематической.

Таким образом, искусство всегда предстает не вообще, а как отдельное произведение, художник же в расположении мазков на холсте создает свои оппозиции, которые он сам делает значимыми (кстати, именно создание каждый раз своей семиотики дает повод существованию мнения об отсутствии семиотики искусства как таковой). Отсюда следует, что изобразительное искусство принадлежит к уровню изображения, где линия, цвет, движение сочетаются друг с другом и образуют единое целое, подчиняющееся своим собственным закономерностям. Это единое целое, т. е. весь нечленимый текст/изображение, мы понимаем как знак с его двухуровневой структурой (*означающая сторона – знаки, символы, слова, текст, посредством которых фиксируются те или иные предметы, мысли, содержание представлений – низший уровень, означаемая – высший*).

### **Предрасположенность к художественному творчеству.**

#### **Понятия «способность», «одаренность», «талант», «гениальность»**

Сегодня все ученые единодушны в том, что бесталанных людей не бывает. Каждый человек имеет возможность проявить себя в той или иной сфере. Но почему же гениальных людей так мало? По исследованиям, их приходится всего 400–500 человек за всю историю человечества. Чтобы ответить на этот вопрос, мы попытаемся разобраться в таких понятиях, как «способность», «талант», «одарённость» и «гениальность».

#### ***Способность***

В исследование способностей отечественной психологией внес большой вклад М. Теплов. Кроме того, теория способностей создавалась многими другими отечественными психологами: Выготским, Леонтьевым, Рубинштейном, Ананьевым, Крутецким, Голубевой.

Теплов формулирует определение способностей следующим образом: [Теплов Б.М. Проблемы индивидуальных различий. – М.: Политиздат, 1961. – 503 с. С. 26]: «*Способности – индивидуальные свойства личности, являющиеся субъективными условиями успешного осуществления определённого рода деятельности. Способности не сводятся к имеющимся у индивида знаниям, умениям, навыкам*».

Необходимо также отметить, что способности могут существовать только в постоянном процессе развития. Без развития способность теряется. Именно поэтому успешность той или иной деятельности зависит от развития способности, необходимой для этой деятельности.

Выделяют природные (*или естественные*) и *специфические способности*. Природные способности биологически обусловлены и связаны с врожденными задатками. Многие из природных способностей являются общими у человека и у животных, особенно высших, например – у обезьян (например: память, мышление, способность к элементарным коммуникациям на уровне экспрессии). Эти способности формируются через механизмы научения типа условно-рефлекторных связей.

*Специфические* же способности имеют общественно-историческое происхождение и обеспечивают жизнь и развитие в социальной среде. В свою очередь специфические способности можно разделить еще на 3 типа [Лурия А.Р. Лекции по общей психологии. – СПб.: Питер, 2006. – 320 с. С. 102]:

– теоретические, которые определяют склонность человека к абстрактно-логическому мышлению, и практические, лежащие в основе склонности к конкретно-практическим действиям;

– учебные, которые влияют на успешность педагогического воздействия, усвоение человеком знаний, умений, навыков, формирование качеств личности;

– творческие, связанные с успешностью в создании произведений материальной и духовной культуры, новых идей, открытий, изобретений.

Отметим, что теоретические и практические способности не сочетаются друг с другом в отличие от природных и прочих специфических. В этом случае большинство людей обладает или одним, или другим типом способностей. Вместе они встречаются крайне редко и в основном у одаренных и разносторонне развитых людей.

Способности помогают развиваться человеку и при определенном сочетании различных хорошо развитых способностей определяют уровень развития способностей у конкретного человека.

Предпосылкой для этого развития способностей служат врожденные *задатки*, с которыми ребенок родился. Однако способности не определяются биологически унаследованными свойствами. Мозг включает в себе лишь способность к формированию этих способностей. То, как будут развиваться способности, зависит: от качества наличных знаний и умений, от степени их объединения в единое целое; от природных задатков человека, качества врожденных нервных механизмов элементарной психической деятельности; от большей или меньшей «тренированности» самих мозговых структур, участвующих в осуществлении познавательных и психомоторных процессов.

Задатки – это лишь своеобразные *анатомо-физиологические* предпосылки к развитию способностей. Способности могут сформироваться из задатков только во время деятельности и при благоприятных условиях. Кроме того, всякий задаток многозначен, т.е. при различных условиях из него могут сформироваться различные способности [Теплов Б. М. Проблемы индивидуальных различий. – М.: Политиздат, 1961. – 503 с., С. 106].

Выявление задатков – очень важный этап, на котором необходимо выявить предпосылки к тем или иным способностям для их дальнейшего формирования. Это может быть сделано с помощью наблюдения, однако наиболее распространенным подходом к этому процессу является проведение различных тестов. Подобная методика широко ис-

пользуется детскими психологами для выявления задатков у ребенка, но также может быть применена к взрослому человеку, что практикуется работодателями на собеседовании с кандидатом.

Способность может возникнуть и развиваться только внутри деятельности. Разнообразие видов деятельности, которыми занимается человек, способствует наиболее разностороннему и вместе с тем комплексному развитию его способностей. Важно также учитывать некоторые требования, соблюдение которых позволит наиболее эффективно развить ту или иную способность.

*Творческий характер деятельности.* Такая деятельность требует от человека сообразительности и некоторой оригинальности. Кроме того, этот подход позволит добиться полного погружения в среду, полного захвата внимания. Наиболее актуально это для детей, самые эффективные методики обучения и развития способностей на сегодняшний день основываются на творческой, часто игровой деятельности.

*Оптимальный уровень трудности.* Необходимо учитывать особенности каждого индивида, его умственные способности, физические качества и некоторые индивидуальные свойства, такие как память, внимание и т. д. Если деятельность слишком проста, то обеспечивает лишь реализацию уже имеющихся способностей; если же она чрезмерно сложна, то становится невыполнимой и, следовательно, также не приводит к формированию новых умений и навыков.

*Обеспечение положительного эмоционального настроения* способствует формированию интереса к деятельности и увеличению ее эффективности. Положительный настрой может быть достигнут при помощи системы успехов и неудач. В ее рамках каждая неудача обязательно должна быть подкреплена победой, таким образом, в процесс деятельности вносится некоторое разнообразие, возникает азарт, кото-

рый не позволяется индивиду бросить тот или иной вид деятельности [Слущкий В. М. Одаренные дети: [www.friendship.com.ru](http://www.friendship.com.ru) с. 56].

*Должная мотивация.* Стимулирующая мотивация также поддерживает интерес индивида к данной деятельности. Она превращает цель деятельности в актуальную потребность человека. Для формирования и развития способностей человека необходимо научение, а согласно теории социального научения, этот процесс не может происходить без соответствующего подкрепления. Чем сильнее подкрепление, тем быстрее и эффективнее будет идти развитие той или иной способности. В качестве подкрепления могут использоваться такие стимулы как поощрение и наказание. Поощрение считается более эффективным методом, так как наказания нередко приводят к подавлению нежелательного поведения, вместо его устранения.

Таким образом, развитие у человека способностей к различным видам деятельности во многом зависит от внешней среды. Бытует мнение, что развитие творческих способностей человека имеет какие-то особые, внутренние источники. Сторонники этой идеи подкрепляют свою точку зрения предрасположенностью одних и полной неспособностью других людей к определенным видам деятельности. Однако они забывают и искажают главное – источник развития способностей. Стихийно развитые первоначальные способности принимают за врожденные [Общая психология: Учебник/Под ред. Тугушева Р. Х., Гарбера Е. И. – М.: Эксмо, 2006. – 592 с. С. 68].

Итак, первоначальные способности людей развиваются очень быстро, но доходят лишь до самого низкого уровня. Для того чтобы продолжить развитие некоторых способностей или сформировать новые, процесс развития надо организовать, руководить им.

## ***Одаренность***

Понятие одаренности не получило единого общепризнанного определения. Наиболее распространенным является определение немецкого психолога В. Штерна, ведущего психолога в современной трактовке проблемы одаренности: *«Одаренность – это общая способность индивида сознательно ориентировать свое мышление на новые требования; это общая способность психики приспособляться к новым задачам и условиям жизни».*

Одаренность – это как бы природный дар, что-то наследственно обусловленное. Одаренность является функцией всей системы условий жизнедеятельности в ее единстве, функцией личности. Она неразрывно связана со всей жизнью человека и потому оказывается на разных этапах ее развития.

Природные задатки организма сами по себе не определяют однозначно одаренности человека. Они лишь являются неотъемлемым компонентом системы условий, определяющих развитие личности, ее одаренность. Одаренность выражает внутренние возможности развития не организма как такового, а личности.

Одаренность проявляется лишь через своё соотношение с условиями, в которых происходит конкретная деятельность человека. Она выражает внутренние данные и возможности человека, то есть внутренние психологические условия деятельности в их соотношении с требованиями, которые ставит эта деятельность. Для динамики одаренности существенное значение имеет оптимальность уровня требований, выдвигаемых в ходе деятельности человека, например требований, которые ставит ученику учебная программа. Чтобы стимулировать развитие, эти требования должны быть достаточно высокими.

С вопросом о соотношении одаренности и специальных способностей стоит фундаментальная проблема – проблема соотношения общего и специального развития, решение ко-

торой имеет большое значение для детской педагогической психологии. В генетическом плане соотношения между общим и специальным развитием, а соответственно – между одаренностью и специальными способностями – с возрастом меняется. Применение каждого из этих психологических понятий является правомерным, однако не следует забывать об их относительном характере, ведь специальные способности как генетически, так и структурно связаны с одаренностью, а одаренность конкретно проявляется в специальных способностях и развивается в них.

Одаренность является своеобразным сочетанием способностей, от которых зависит возможность достижения большего или меньшего успеха в выполнении той или иной деятельности. Понимание одаренности существенно зависит от того, какой вес предоставляется тем или иным видам деятельности и что понимают под успешным выполнением каждой конкретной деятельности.

Одаренность и способности людей отличаются *не количественно, а качественно*. Качественные различия одаренности выражаются не только в том, что один человек одаренный в одной сфере, другой – в другой, но и в уровне сформированности одаренности. Поиск в способностях качественных отличий – важная задача психологии.

Цель исследования одаренности состоит не в ранжировании людей ее уровнем, а в разработке способов научного анализа качественных особенностей одаренности и способностей. Основной вопрос не в том, насколько одарен или способен конкретный человек, а в том, каковы одаренность, способности этого человека.

#### *Виды одаренности*

К видам одаренности относятся следующие:

##### *а) Художественная одаренность.*

Этот вид одаренности поддерживается и развивается в специальных школах, кружках, студиях. Он подразумевает высокие достижения в области художественного творчества

и исполнительского мастерства в музыке, живописи, скульптуре, актерские способности. Одна из серьезных проблем состоит в том, чтобы в общеобразовательной школе признавались и уважались эти способности. Эти дети уделяют много времени, энергии упражнениям, достижению мастерства в своей области. У них остается мало возможностей для успешной учебы, они часто нуждаются в индивидуальных программах по школьным предметам, в понимании со стороны учителей и сверстников.

*б) Общая интеллектуальная и академическая одаренность.*

Главным является то, что дети с одаренностью этого вида быстро овладевают основополагающими понятиями, легко запоминают и сохраняют информацию. Высокоразвитые способности переработки информации позволяют им преуспевать во многих областях знаний.

Несколько иной характер имеет академическая одаренность, которая проявляется в успешности обучения отдельным учебным предметам и является более частой и избирательной [Общая психология: Учебник/Под ред. Тугушева Р. Х., Гарбера Е. И. – М.: Эксмо, 2006. – 592 с. С. 201].

*с) Творческая одаренность.* Прежде всего, продолжаются споры о самой необходимости выделения этого вида одаренности. Суть разногласий состоит в следующем. Одни специалисты полагают, что творчество, креативность является неотъемлемым элементом всех видов одаренности, которые не могут быть представлены отдельно от творческого компонента. Так, А. М. Матюшкин настаивает на том, что есть лишь один вид одаренности – творческая: если нет творчества, бессмысленно говорить об одаренности. Другие исследователи отстаивают правомерность существования творческой одаренности как отдельного, самостоятельного вида. Одна из точек зрения такова, что одаренность порождается или способностью продуцировать, выдвигать новые идеи, изобретать или же способностью блестяще исполнять, использовать то, что уже создано [Матюшкин А. М. Концеп-

ция творческой одарённости//Вопросы психологии. – 1989 – № 6. – С. 29–33, с. 59].

Результаты разных исследователей, рассматривающих влияние социальной среды (социально-экономические отношения, материальное обеспечение, социально-бытовые условия и т. д.) на одаренность не однозначно. Но, возможно сделать следующие выводы: социально-экономические условия влияют на развитие одаренности, т. к. они определяют уровень жизни человека; чем экономически развито общество, тем более благоприятны возможности для развития человека.

Очень важным условием развития одаренности является семья, а именно: структура и эмоциональный климат семьи; стили детско-родительских отношений; отношение родителей к детской одаренности.

### ***Талант***

*Талант – высокий уровень способностей человека к определенной деятельности. Это сочетание способностей, которые дают человеку возможность успешно, самостоятельно и оригинально выполнить определенную сложную трудовую деятельность [Теплов Б. М. Способности и одаренность: Психология индивидуальных различий. – М.: изд-во Московского Университета, 1982. – 404 с. С. 106].*

Талант – это высокий уровень развития, прежде всего специальных способностей. Это совокупность таких способностей, которые дают возможность получить продукт деятельности, который отличается новизной, высоким уровнем совершенства и общественной значимости.

Уже в детском возрасте могут проявиться первые признаки таланта в области музыки, математики, лингвистики, техники, спорта и т. д. Вместе с тем талант может проявиться и позже. Формирование и развитие таланта в значительной мере зависит от общественно-исторических условий жизни и деятельности человека.

Талант может проявиться во всех сферах человеческого труда: в организаторской и педагогической деятельности,

в науке, технике, в различных видах производства. Для развития таланта большое значение имеют трудолюбие и настойчивость. Для талантливых людей характерна потребность в занятии определенным видом деятельности, которая порой проявляется в страсти к выбранному делу.

Сочетание способностей, которые являются основой таланта, в каждом случае бывает особенным, свойственным только определенной личности. О наличии таланта следует делать вывод по результатам деятельности человека, которые должны выделяться принципиальной новизной, оригинальностью подхода. Талант человека направлен потребностью в творчестве.

В различных областях талант может проявляться в разное время. Так, в музыке, рисовании, математике, лингвистике, технике обычно он проявляется в раннем возрасте; а талант в литературной, научной или организаторской сферах обнаруживаются в более позднем возрасте.

Максимальная продуктивность талантливых людей тоже проявляется в разных возрастах: в науке в 35–40 лет; в поэзии в 24–30 и т. д. [Введение в психологию/Под общ. ред. проф. А. В. Петровского. – М.: «Академия», 1996. – 496 с. С. 98].

### ***Гениальность***

*Наивысшую ступень развития способностей, проявляющихся в творческой деятельности, результаты которой имеют историческое значение в жизни общества, в развитии науки, литературы, искусства, называют гениальностью.* Гениальность отличается от талантливости общественной значимостью тех задач, которые человек решает. Гений выражает передовые тенденции своего времени.

Талант и гений различаются, прежде всего, по объективной значимости и вместе с тем оригинальности того, что они способны произвести. Талант характеризуется способностью к достижениям высокого порядка, но остающимся в принципе в рамках того, что уже было достигнуто; гени-

альность предполагает способность создавать что-то принципиально новое, прокладывать действительно новые пути, а не только достигать высоких точек на уже проторенных дорогах. Высокий уровень одаренности, который характеризует гения, неизбежно связан с незаурядностью в разных или даже во всех областях. В качестве примера универсализма, часто свойственного гениям, достаточно назвать Аристотеля, Леонардо да Винчи, Р. Декарта, Г. В. Лейбница, М. В. Ломоносова, К. Маркса. Но и одаренность гения имеет определенный профиль, и в нем какая-то сторона доминирует, какие-то способности особенно выявлены и оформлены в ведущем направлении его творчества [Теплов Б. М. Способности и одаренность: Психология индивидуальных различий. – М.: изд-во Московского Университета, 1982. – 404 с. С. 121].

Индивидуальные особенности способностей оказываются в разносторонности или односторонности их развития. Разносторонние способности имели М. Ломоносов, Д. Менделеев, Н. Бородин, Т. Шевченко и др. Например, М. В. Ломоносов достиг выдающихся результатов в различных областях знаний: химии, астрономии, математике и в то же время был художником, литератором, языковедом, превосходно знал поэзию.

Однако это «... не означает, что все индивидуальные качества гения развиты в одинаковой степени. Гениальность, как правило, имеет свой «профиль», какая-то сторона в ней доминирует, какие-то способности проявляются ярче» [Лейтес Н. С. Ранние проявления одаренности//Вопросы психологии. – 1998. – № 4. – С. 98–107. С. 106].

Индивидуальные особенности способностей каждого человека является результатом его развития. Поэтому для развития способностей нужны соответствующие социальные условия, активность личности в деятельности.

В жизни гениальных людей бывают моменты, когда эти люди представляют большое сходство с помешанными, на-

пример усиленная чувствительность, экзальтация, сменяющаяся апатией, оригинальность произведений и способность к открытиям, бессознательность творчества и употребление особых выражений, сильная рассеянность и склонность к самоубийству, а также нередко злоупотребление спиртными напитками и, наконец, громадное тщеславие. “Гений – человек одержимый, но он творец...” (Н. А. Бердяев).

Как ни жесток и печален такого рода парадокс, но, рассматривая его с научной точки зрения, можно сказать, что в некоторых отношениях он вполне основателен, хотя с первого взгляда и кажется нелепым.

О гениальных людях, точно так же как и о сумасшедших, можно сказать, что они всю жизнь остаются одиночками, холодными, равнодушными к обязанностям семьянина и члена общества. Микеланджело постоянно твердил, что “его искусство заменяет ему жену”.

Нередки случаи, когда вследствие тех же причин, которые так часто вызывают сумасшествие, то есть вследствие болезней и повреждения головы, самые обыкновенные люди превращаются в гениальных. Дж. Вико (итальянский философ XVIII в.) в детстве упал с высочайшей лестницы и раздробил себе правую теменную кость. Ж. Мабильон (французский ученый, историк XVII в.), смолodu совершенно слабоумный, достиг известности своими талантами, которые развились в нём вследствие полученной им раны в голову.

Этой зависимостью гения от патологических изменений отчасти можно объяснить любопытную особенность гениальности по сравнению с талантом: она является чем-то бессознательным и проявляется совершенно неожиданно.

Те из гениальных людей, которые наблюдали за собою, говорят, что под влиянием вдохновения они испытывают какое-то невыразимо приятное лихорадочное состояние, во время которого мысли невольно рождаются в их уме

и брызжут сами собою, точно искры [Общая психология: Учебник/Под ред. Тугушева Р. Х., Гарбера Е. И. – М.: Эксмо, 2006. – 592 с. С. 75].

“Все гениальные произведения, – говорит Вольтер в письме к Дидро, – созданы инстинктивно. Философы целого мира вместе не могли бы написать Армиды Кино или басни “Мор зверей”, которую Лафонтен диктовал, даже не зная хорошенько, что из нее выйдет. Корнель написал трагедию “Гораций” так же инстинктивно, как птица вьет гнездо”.

Таким образом, величайшие идеи мыслителей, подготовленные, так сказать, уже полученными впечатлениями и в высшей степени чувствительной организацией субъекта, рождаются внезапно и развиваются настолько же бессознательно, как и необдуманые поступки помешанных. Этой же бессознательностью объясняется непоколебимость убеждений в людях, фанатически усвоивших известные убеждения. Но как только прошел момент экстаза, возбуждения, гений превращается в обыкновенного человека или падает еще ниже, так как отсутствие равномерности (равновесия) есть один из признаков гениальной натуры. Не подлежит никакому сомнению, что между помешанным во время припадка и гениальным человеком, обдумывающим и создающим свое произведение, существует полнейшее сходство. Латинская пословица гласит: “Aut insanit homo, aut versus fecit” (“Или безумец, или стихоплет”) [Теплов Б. М. Способности и одаренность: Психология индивидуальных различий. – М.: изд-во Московского Университета, 1982. – 404 с. С. 84].

Очевидно, все они инстинктивно употребляли такие средства, которые временно усиливают прилив крови к голове в ущерб остальным членам тела. Здесь кстати упомянуть о том, что многие из даровитых и в особенности гениальных людей злоупотребляли спиртными напитками.

Замечено, что почти все великие создания мыслителей получают окончательную форму или, по крайней мере, выясняются под влиянием какого-нибудь специального ощу-

щения, которое играет здесь, так сказать, роль последней капли. Факты доказывают, что все великие открытия были сделаны под влиянием органов чувств. Несколько лягушек, из которых предполагалось приготовить целебный отвар для жены Гальвани, стали причиной открытия гальванизма. Изохронические (одновременные) качания люстры и падение яблока натолкнули Ньютона и Галилея на создание великих систем.

Следует еще прибавить, что вдохновение, экстаз всегда переходят в настоящие галлюцинации, потому что человек видит предметы, существующие лишь в его воображении. Так Баль рассказывает о сыне Рейнолдса, что он мог делать до трехсот портретов в год, так как ему было достаточно посмотреть на кого-нибудь в продолжение получаса, пока он набрасывал эскиз, чтобы потом уже это лицо постоянно было перед ним, как живое. Лютер слышал от сатаны аргументы, которых раньше он не мог придумать сам.

Если мы обратимся теперь к решению вопроса – в чём именно состоит физиологическое отличие гениального человека от обыкновенного, то, на основании автобиографий и наблюдений, найдем, что по большей части вся разница между ними заключается в утонченной и почти болезненной впечатлительности гения.

По мере развития умственных способностей впечатлительность растет и достигает наибольшей силы в гениальных личностях, являясь источником их страданий и славы. Эти избранные натуры более чувствительны в количественном и качественном отношении, чем простые смертные, а воспринимаемые ими впечатления отличаются глубиной, долго остаются в памяти и комбинируются различным образом. Это является одной из важнейших предпосылок создания гениями чего-либо принципиально нового, именно поэтому они способны в мелочах увидеть то, что другим не заметно и сделать из этих мелочей величайшее открытие. Многие гениальные ученые падали в обморок от восторга

при чтении сочинений Гомера. Живописец Франча умер от восхищения, после того как увидел картину Рафаэля.

Но именно эта слишком сильная впечатлительность гениальных или только даровитых людей является в громадном большинстве случаев причиной их несчастий, как действительных, так и воображаемых. Гений раздражается всем, и что для обыкновенных людей кажется просто булавочными уколами, то при его чувствительности уже представляется ему ударом кинжала. Болезненная впечатлительность порождает также и непомерное тщеславие, которым отличаются не только люди гениальные, но и вообще ученые, начиная с древнейших времен.

Поэт Люций не вставал с места при появлении Юлия Цезаря в собрании поэтов, потому что считал себя выше его в искусстве стихосложения. Шопенгауэр приходил в ярость и отказывался платить по счетам, если его фамилия была написана через два “n”.

Все, кому выпало на долю редкое счастье жить в обществе гениальных людей, поражались их способностью перетолковывать в дурную сторону каждый поступок окружающих, видеть всюду преследования и во всём находить повод к глубокой, бесконечной меланхолии. Эта способность обуславливается именно более сильным развитием умственных сил, благодаря которым даровитый человек более способен находить истину и в то же время легче придумывает ложные доводы в подтверждение основательности своего мучительного заблуждения. Отчасти мрачный взгляд гениев на окружающее зависит, впрочем, и от того, что, являясь новаторами в умственной сфере, они с непоколебимой твердостью отталкивают от себя большинство людей.

Вследствие такой преувеличенной и сосредоточенной чувствительности великих людей и помешанных чрезвычайно трудно убедить или разубедить в чём бы то ни было. И это понятно: источник истинных и ложных представлений лежит у них глубже и развит сильнее, нежели у лю-

дей обыкновенных, для которых мнения составляют только основную форму, род одежды, меняемой по прихоти моды или по требованию обстоятельств. Крайнее и одностороннее развитие чувствительности, без сомнения, служит причиной тех странных поступков вследствие временной анестезии и анальгезии, которые свойственны великим гениям наравне с помешанными.

Так, о Ньюtone рассказывают, что когда ему случилось уходить из комнаты, чтобы принести какую-нибудь вещь, он всегда возвращался, не захватив ее. Бетховен и Ньютон, принявшись – один за музыкальные композиции, а другой за решение задач – до такой степени становились нечувствительными к голоду, что бранили слуг, когда те приносили им кушанья, уверяя, что они уже пообедали.

Подобным же образом объясняется, почему великие гении не могут иногда усвоить понятий, доступных самым дюжинным умам, и в то же время высказывают такие смелые идеи, которые большинству кажутся нелепыми. Дело в том, что большей впечатлительности соответствует и большая ограниченность мышления. Ум, находящийся под влиянием экстаза, не воспринимает слишком простых и лёгких положений, не соответствующих его мощной энергии. Так, Г. Монж (французский математик XIX в.), делавший самые сложные дифференциальные вычисления, затруднялся в извлечении квадратного корня, хотя эту задачу легко решил бы всякий ученик.

Гаген (немецкий филолог, преподаватель) считает оригинальность тем качеством, которое резко отличает гения от таланта. Точно так же Юрген Мейер (немецкий философ, преподаватель) говорит: “Фантазия талантливого человека воспроизводит уже найденное, фантазия гения – совершенно новое. Первая делает открытия и подтверждает их, вторая изобретает и создает. Талантливый человек – это стрелок, попадающий в цель, которая кажется нам труднодоступной; гений попадает в цель, которой нам даже и не видно. Оригинальность – в натуре гения”.

Гений обладает способностью угадывать то, что ему не вполне известно: например Гёте подробно описал Италию, не видев ее. Именно вследствие такой прозорливости, возвышающейся над общим уровнем, и благодаря тому, что гений, поглощенный высшими соображениями, отличается от толпы в сверхпоступках или даже, подобно сумасшедшим (но в противоположность талантливым людям), обнаруживает склонность к беспорядочности, – гениальные натуры встречают презрение со стороны большинства, которое, не замечая промежуточных пунктов в их творчестве, видит только расхождение сделанных ими выводов с общепризнанными и странности в их поведении [Дружинин В. Н. Психология и психодиагностика общих способностей. – СПб: Питер, 2005. – 345 с. С. 34].

Если некоторые из этих последних и обнаруживают недюжинные умственные способности, то это лишь в сравнительно редких случаях, и притом ум их всегда односторонен: гораздо чаще мы замечаем у них недостаток усидчивости, прилежания, твердости характера, внимания, аккуратности, памяти – главных качеств гения. И остаются они по большей части всю жизнь одинокими, необщительными, равнодушными или нечувствительными к тому, что волнует род людской, точно их окружает какая-то особенная, им одним принадлежащая атмосфера.

Резюмируя эти положения, можно прийти к следующим выводам: в физиологическом отношении между нормальным состоянием гениального человека и патологическим – помешанного существует немало точек соприкосновения. Среди гениальных людей встречаются помешанные и среди сумасшедших – гении. Но было и есть множество гениальных людей, у которых нельзя отыскать ни малейших признаков умопомешательства, за исключением некоторых ненормальностей в сфере чувствительности [Маклаков А. Г. Общая психология: Учеб. Пособие. – СПб.: Питер, 2001. – 592 с. С. 106].

Установив такое близкое соответствие между гениальными людьми и помешанными, природа как бы хотела указать нам на нашу обязанность снисходительно относиться к величайшему из человеческих бедствий – сумасшествию и в то же время предостеречь нас, чтобы мы не слишком увлекались блестящими призраками гениев, многие из которых не только не поднимаются в заоблачные сферы, но, подобно сверкающим метеорам, вспыхнув однажды, падают очень низко и тонут в массе заблуждений.

## **Психологические механизмы художественного творчества**

### *Законы художественного творчества*

Как возникает художественный мир, новая реальность, которая не может быть целиком объяснена из уже существующего мира? Начиная с ранних трактатов, посвященных изучению природы художественного творчества, мыслители отмечали иррациональные, непостижимые механизмы этого процесса, невозможность выявления закономерностей, в соответствии с которыми осуществляется творческий акт. В диалоге «Ион» Платон приходит к мысли, что в момент творчества художник не отдает себе отчета в том, как он творит. Акт творчества демонстрирует умение художника выйти за пределы себя («ex-stasis», «исступление»), когда его душа проникает в мир запредельных сущностей.

Фиксация непроговариваемых, нерациональных сторон творческого акта как бы сама собой снимала вопрос с алгоритмов в художественном творчестве. Действительно, по самому своему определению творчество – это создание того, что еще не существовало; в этом смысле любой творческий акт не может быть измерен критериями, сложившимися в культуре до него, любое творческое действие находится в оппозиции к нормативности, противостоит адаптированным формам деятельности.

Но с другой стороны, творческий процесс вполне подвластен изучению и структурированию. Принципы худо-

жественного творчества обладают своей непреложной логикой, они необходимы как методологическое основание существования искусства. И как бы индивидуальна, неповторима ни была жизнь художника, она неизбежно подчиняется всеобщим законам творчества.

Юнг считал, что психология может быть поставлена в связь с эстетикой. Существует пограничная зона между этими науками – психология искусства (психология творчества и психология восприятия).

Художественное творчество начинается с обостренного внимания к жизни мира и предполагает «редкие впечатления» (Гете), умение их удержать в памяти и осмыслить.

*Память* – психологический фактор творчества. У художника она не зеркальна, а избирательна и носит творческий характер. Живописец Фальк велел своим ученикам запоминать впечатления от природы и затем писать этюды по памяти. Известно, какое значение имела память в творчестве Пруста. Считая, что действительность художественно формируется именно в памяти, он воскрешал прошлое и запечатлевал затем воспоминания в произведении.

*Воображение* комбинационно-творчески воспроизводит блоки представлений, впечатлений и образов, хранящиеся в памяти, комбинирует и рисует в сознании художника живые картины, которые он фиксирует в художественном тексте. Благодаря воображению в сознании художника возникают живые картины. Русский писатель XIX в. Гончаров писал: «... лица не дают покоя, пристают, позируют в сценах, я слышу отрывки их разговоров – и мне часто казалось, прости Господи, что я это не выдумываю, а что это все носится в воздухе около меня и мне только надо смотреть и вдумываться» [Гончаров. 1955. С. 71]. Воображение имеет много разновидностей: фантазмагорическое – у Гофмана, философско-лирическое – у Тютчева, романтически-возвышенное – у Врубеля, болезненно гипертрофированное – у Дали, полное таинственности – у Бергмана, реалистически-строгое и гротескное – у Феллини. Творческое воображе-

ние принципиально отличается от галлюцинации. Согласно Флоберу при галлюцинации вы испытываете ужас и ощущаете, что вы умираете, плоды же воображения доставляют радость и эстетическое наслаждение.

*Ассоциации* (от лат. association = участвующий, соединенный, объединение, союз; этот термин предложен Локком в книге «Опыт о человеческом разуме», 1698 г.; см. об этом «Оксфордский словарь английского языка») – мысли или образы, возникающие при виде предмета или при восприятии высказывания; путем установления сходства, или путем отталкивания, благодаря воспоминанию или нахождению аналогий с помощью подсознания; возникающие по смежности, сходству и контрасту «переклички» между впечатлениями бытия, непредсказуемые логикой прыжки воображения, сопоставляющие эти впечатления и неожиданные сопряжения далеко отстоящих друг от друга явлений. Вся литература «потока сознания» основывается на ассоциативном мышлении. Психологи используют свободные ассоциации как инструмент исследования подсознания. Ассоциации возникают на основе предшествующего опыта. Здание психической жизни человека, – согласно Миллю, – составлено из «кирпичей» – ощущений и связывающего их цемента – ассоциаций. Художественное творчество осуществляется посредством бессознательного синтеза тривиальной ассоциации с ассоциацией оригинальной, принадлежащей другому семантическому полю. Художник мыслит ассоциативно. Облако для него, как для чеховского Тригорина, похоже на рояль, а «на плотине блестит горлышко разбитой бутылки и чернеет тень от мельничного колеса – вот и лунная ночь готова»; судьбу же девушки он раскрывает через судьбу птицы: «Сюжет для небольшого рассказа: на берегу озера с детства живет молодая девушка... любит озеро, как чайка, и счастлива, и свободна, как чайка. Но случайно пришел человек, увидел и от нечего делать погубил ее, как вот эту чайку» [Чехов. 1948. С. 166,168,189].

Все риторические фигуры возникают благодаря ассоциациям и воображению. «У капель тяжесть запонок» (Б. Пастернак) – чудо неожиданного сочетания несочетаемого поражает читателя. «Любое слово является пучком, и смысл торчит из него в разные стороны, а не устремляется в одну официальную точку» (О. Мандельштам). Слово по своей природе многозначно, многовалентно и предоставляет поэту богатейшие возможности ассоциаций. Без ассоциаций не обходится ни один вид искусства.

*Вдохновение* – специфически творческое состояние ясности мысли, интенсивности ее, богатства и быстроты ассоциаций, глубокого проникновения в суть жизненных проблем, могучего «выброса» накопленного в подсознании жизненного и художественного опыта и непосредственное включение его в творчество, обостренная виртуозность в чувствовании формы. Вдохновение рождает необыкновенную творческую энергию, оно почти синоним творчества. Символом поэзии и вдохновения с древнейших времен служит крылатый конь Пегас. Вдохновение делает творческий процесс особенно плодотворным.

*Внутреннее освобождение* – элемент психологического механизма творчества, разрешающий потребность творческой индивидуальности в публичной исповеди или проповеди; ощущение желания поделиться с близким человеком глубоким переживанием, ярким впечатлением, существенной мыслью. Потребность во внутреннем освобождении, возникающую в процессе творчества, выразительно описывает Данте: «Глаза мои изо дня в день проливали слезы и так утомились, что следовало бы ослабить силу моих страданий и сложить слова, исполненные печали. И я решился написать канцону, в которой, жалуясь, скажу о той, оплакивая которую я истерзал душу. И я начал канцону «Сердечной скорби» [Данте. 1968. С. 41].

Благодаря памяти, воображению, ассоциациям, вдохновению, внутреннему освобождению в творческом сознании появляется множество образов, обстоятельств, ситуаций.

Эстетический вкус помогает из бесчисленных вариантов отобрать лучшие. Творческий процесс – эстетическая селекция, он нацелен на читателя, на передачу ему определенной художественной информации и формирование системы его ценностных ориентаций.

### *Мотивы и интенции творческой деятельности*

Явно или неявно, но все формы творческой активности художника в конечном итоге подчинены целям одного типа – созданию произведения искусства, предвосхищением возможных действий, которые призваны привести к этому результату. *Мотивация деятельности* художника выступает как сложная динамичная самоподкрепляющаяся система. Весь комплекс его восприятия, мышления, поведения стимулируется *целями* творчества как высшими в иерархии побудительных мотивов его личности. Достижению этих целей способствуют, с одной стороны, направленная (осознанная) деятельность художника, в которую включены его волевые усилия, рациональная оценка намеченных целей – произведение какого жанра он стремится создать, какого объема, в какой срок, ощущение внутренней ответственности за результаты и т. д. С другой стороны, едва ли не большее значение в подготовке и осуществлении творческого акта у художника приобретает так называемая *непроизвольная активность*. Она отмечена непрерывным художественным фантазированием, это своего рода внутренняя лаборатория, в которой клубятся, наплывают друг на друга, прорастают подспудные переживания и их художественные формы. Этот скрытый от глаз, во многом хаотический и непроизвольный процесс вместе с тем не может быть оценен как нецелесообразный, выпадающий из сферы мотивации творчества. Спонтанной активности художника всегда присуща определенная *интенция*. Известный германский психолог Х. Хекхаузен истолковывает интенцию как *своего рода намерение, вписанное в природу самого творца*, несущее на себе отпечаток особой окрашенности его таланта.

Мотивы творчества, которые, так или иначе, провоцируют *действие интенции* художника, по существу ненаблюдаемы. Мотив в этом случае можно описать через такие понятия как потребность, побуждение, склонность, влечение, стремление и т. д. Отсюда творческий процесс оказывается мотивированным даже в тех случаях, когда не сопровождается сознательным намерением художника. Уже внутри творческой интенции живет нечто, что позволяет выбирать между различными вариантами художественного претворения, не апеллируя к сознанию, нечто, что запускает творческое действие, направляет, регулирует и доводит его до конца.

Интенция любого художника проявляет себя как внутренняя предрасположенность его к неким темам, способам художественной выразительности, к характерным языковым и композиционным приемам. В этом смысле интенция выступает своего рода регулятором, ориентирующим разных художников на разработку соответствующих их дарованию тем и жанров. Как известно из истории, таких примеров множество: Пушкин презентовал Гоголю фабулу «Мертвых душ» не потому что он сам не мог создать такого произведения, а потому что сама идея не разжигала в нем интереса и воодушевления. Можно привести немало других примеров. Образный строй каждого крупного мастера отличается в этом смысле некоторым проблемно-тематическим единством, избирательной ориентированностью сознания на близкие ему стороны окружающего мира. Хекхаузен справедливо говорит об определенной валентности или требовательности вещей, посылающих зов только автору такого склада и такого темперамента, который способен откликнуться на эти импульсы. Следовательно, интенция как особая направленность сознания на предмет позволяет видеть, что в художнике живет некая предзаданность, художник ощущает себя в атмосфере данного произведения еще до создания этого произведения.

Хрупкое балансирование между интенцией собственно-го сознания и той мерой, которую диктует природа самого предмета – механизм, объясняющий взаимодействие внутри художника в каждый отдельный момент, как сознательных усилий, так и непроизвольной активности. *Интенция как творческое веление*, существующее накануне произведения, всегда оказывается богаче и многостороннее, чем отдельный конкретный результат – произведение искусства. В этом смысле художник знает осуществление, но не знает осуществленного. *Таким образом, процесс творчества обнаруживает двойную ориентацию: отбор тем и способов их претворения со стороны автора и, одновременно, – отбор авторов со стороны самих фактов и тем.* *Интенциональность творческого сознания художника позволяет ему смотреть на себя как на своеобразный словарь, в котором уже предуготовлены главные темы и ведущие способы их претворения.* По сей день в психологии по-разному используют понятия «мотив» и «мотивация» применительно к художественной деятельности. В искусстве термин «мотивация» зачастую используется как синоним художественной достоверности, оправданности логики поведения художественного персонажа. Как известно, психология выводит мотивацию как из свойств самого человека, так и из требований ситуации. Обращает ли художник столь же большое внимание на ситуацию, в которой находится, как и на свои внутренние побуждения? Многочисленные примеры позволяют в этом усомниться. «Предложите Руо или Сезанну изменить свой стиль и писать такие полотна, которые нравятся публике, то есть плохую живопись, чтобы в конце концов попасть на Выставку Французских Художников. Или предложите им посвятить жизнь семейному благосостоянию и исполнять свои моральные обязательства перед женой и детьми; даже если семья будет находиться в непроглядной нужде, они вам ответят: ради Бога, замолчите, вы не знаете, что говорите. Последовать такому совету означало бы для них предать свою художественную совесть.

Внутренняя потребность творчества, художественное чутье оказываются гораздо сильнее многих внешних факторов, оказывающих давление на художника. Устройство художника таково, что его психический аппарат должен, прежде всего, справиться не с внешними, а с внутренними импульсами, от которых нельзя уклониться. Императив диктует не столько ситуация, сколько «океаническое чувство» самого мастера, которое просится наружу, которое нельзя удержать в себе. Как было известно еще Канту, природа гения сама дает искусству правила. Гений мыслит собственную деятельность как свободную и органичную, побуждающую с большим доверием относиться к собственному чутью, и склонен сам задавать тональность ситуации, чем соответствовать уже имеющимся ожиданиям.

### **Восприятие произведения искусства как процесс сотворчества. Основные аспекты рецепции**

#### *Двойственность и условность восприятия изображенного объекта*

Категория «художественное (эстетическое) восприятие» не идентична общепсихологической категории «восприятие».

Можно говорить, что произведение искусства воспринимается эстетически, если его созерцание вызывает удовольствие, восхищение, наслаждение независимо от какой-либо утилитарной пользы, материальной выгоды. Это (Кант) – «бескорыстное, незаинтересованное удовольствие». Кстати, результатом эстетического восприятия может быть и отвращение к объекту, не мотивированное никакими представлениями о его вредности, опасности или нежелательности в силу каких бы то ни было осознанных причин.

С психологической точки зрения восприятие изобразительного искусства имеет свои уникальные особенности, отличающие его от восприятия живого, окружающего нас мира с его трехмерными объектами и объемлющим светом.

Восприятие мира – это прямое, ничем не опосредованное восприятие. Восприятие произведения изобразительного искусства – опосредовано изображением. Это не прямое, опосредованное восприятие картины заключается в необходимости одновременного восприятия двух объектов:

картины как плоской поверхности (с определенными размерами, рамой, расположением среди других объектов);

картины как объекта показа, воспроизводящего информацию о другом объекте.

Наблюдатель при восприятии видит и то, и другое. Следовательно, для понимания субъектом картины необходимо, во-первых, прямое, непосредственное восприятие ее поверхности, как объекта окружающего мира, и, во-вторых, не прямое, опосредованное осознание того, что на ней изображено.

Эта парадоксальная двойственность восприятия произведения изобразительного искусства, как правило рассматривается как противоречие между трехмерным предметом и двухмерной тканью изображения, организующее перспективное видение.

Однако это противопоставление видится анахронизмом. Художники могут изображать на полотне иллюзию изобразительного пространства, но могут воспроизвести и плоскостную конструкцию образности.

Таким образом, поскольку трехмерность не является универсальной категорией, то дело не в ней, а в принципиальном несовпадении того, что изображено на картине и самой картиной, как некоего материального объекта, т. е. несовпадении идеального и материального, «творения» и «вещью».

Картина – эта поверхность, которая всегда задает нечто отличное от того, чем она является, она как бы «симулирует» информацию, так как информация об объекте, данная в произведении изобразительного искусства, это – не «живая», не «настоящая» информация об окружающем мире, а ее модель.

Симуляция информации (передача информации) – условие существования эстетической дистанции между субъектом восприятия и объектом, которая предполагает осознание реципиентом условности воспроизведенной в произведении реальности.

Условность восприятия картины диктуется, в частности, отсутствием определенных параметров: мы не можем воспользоваться чувством осязания (определить теплое/холодное); лишены возможности движение в пространстве; исключено и восприятие реальной освещенности объектов, которая изменяется во времени, и в пространстве.

Реципиент, понимающий условность изображения в картине, воспринимает ее как нечто данное, естественное. Однако для человека, находящегося вне семиотической системы изобразительного искусства, условность изображения будет замечена как «странность», «неправдоподобность» и т. д.

Патологическое неприятие, игнорирование условности произведения изобразительного искусства проявляется либо в так называемых «актах вандализма», совершаемых психопатическими личностями; либо, напротив, в «синдроме Пигмалиона» – попытке «очеловечивания», оживления запечатленного образа, когда условное воспринимается как безусловное, а произведение искусства отождествляется с жизненной реальностью.

В свете всего сказанного можно дать *определение «картины» с точки зрения восприятия, определив её как поверхность, симулирующую информацию в виде изображения – неподвижного оптического строя и являющуюся эстетическим объектом.*

***Определение эстетического восприятия. Его деятельностный характер.***

Имеющиеся определения эстетического (художественного) восприятия представляются слишком общими.

Например, Ю.Б. Борев определяет восприятие искусства как «сокровенный, личный, интимный процесс, про-

текающий в глубине сознания человека и трудно фиксируемый при наблюдении» [Борев Ю.Б. Эстетика, М., 1981. С. 208].

Такое определение в принципе не является определением, так как не указывает, в чем именно состоит названный процесс, каков он. Характеристики «сокровенный, личный, интимный» никак не объясняют его сущности. При этом «трудность фиксации при наблюдении» представляются необязательным элементом дефиниции. Доказано, что фиксация возможна, поэтому нет смысла указывать на ее сложность.

*Эстетическое восприятие можно определить как целенаправленную чувственно-исследовательскую деятельность субъекта по отражению внешнего мира, основанную на преднамеренном процессе формирования целостного эстетического (художественного) образа.*

Целенаправленность, преднамеренность визуального восприятия свидетельствует о его активном, творческом, сознательном характере. Это – не пассивный созерцательный акт, но активное изучение объекта, его визуальная оценка, отбор существенных черт, сопоставление их со следами памяти и, наконец, их организацию в целостный визуальный образ.

Активность восприятия связана с характерной особенностью его протекания не только на чувственном уровне, но и на уровне мышления, так как восприятие это не только чувственный образ, но и осознание выделяемого объекта. Осознание же делает необходимым участие в этом процессе прошлого опыта, а также осмысления, понимания.

Активный характер эстетического (художественного) восприятия воплощается в целенаправленном, последовательном *наблюдении* объекта.

Воспринимаемый художественный образ обогащает сверхсознание новым, притом ярким впечатляющим опытом. Он вызывает самые разные чувства и мысли, действуя

на подсознание – прежде всего по самому прямому каналу – через механизм уподобления. И даже на физическое состояние человека, вызывая определенные реакции. Иными словами, и в процессе восприятия произведения участвуют сверхсознание, сознание, подсознание – все уровни психики человека.

Самый важный момент целостного восприятия – это *впечатление*, второе рождение художественного образа в безмолвном и таинственном контакте, которому постороннее вмешательство, даже самое деликатное, может только помешать. Эти несколько мгновений непосредственного, не всегда поддающегося словесному выражению контакта – единственный и неповторимый источник всей дальнейшей жизни художественного образа в восприятии человека.

Немы книги, беззвучны партитуры симфоний, мертвы статуи и картины (даже если их некогда касалась рука гения) до того мгновения, пока к ним не прикоснулось человеческое сердце. В этот момент происходит и чудо уподобления или отождествляющего резонирования души и художественного образа.

Например, многие переживают чудо преображения, глядя на икону «Ангел – Златые Власы» (илл. 1). Часто в лицах людей появляется отблеск Образа, словно со дна каждой души поднимается то светлое детское начало, которое верующие называют частицей Духа Божия, данной при рождении каждому, но не каждым сохраненной. Преображающее уподобление длится, может быть, несколько мгновений, но успевает наложить печать добра и света на сердце человека.

Именно в этот момент рождается новый, столь же уникальный художественный образ, как и тот, который создал художник. Да, он вторичен по отношению к первому, он – лишь третья фаза жизни творения художника, но у каждого воспринимающего человека он свой, ибо каждый человек привносит в уникальный образ, созданный художником, свой склад души, свой опыт, свое психологическое состо-

яние, окрашивает его своим собственным светом – светом своей индивидуальности.

В собрании Русского музея есть полотно Александра Иванова «Явление Христа Марии Магдалине» (илл. 2). Земное и небесное, жар души Магдалины и божественное бесстрашие Христа воплощены в нем с поражающей силой. Особенно сложен образ Магдалины, с разметавшимися волосами, павшей на бегу на колени перед Спасителем. В лице ее отблески двух взаимоисключающих состояний: глубочайшего горя этой простой земной женщины после мучительной гибели на кресте Учителя, любовью к которому была освещена ее жизнь, и не передаваемой словами радости, когда она узнала его, воскресшего в Гефсиманском саду.

Особенно глубоко встречу с этим произведением переживают те, кто узнал в своей жизни боль и горечь потери близкого, любимого человека. Нежелание поверить в безвозвратность потери обычно столь велико, что человек, разумом осознавая невозможность чуда, продолжает искать утраченное в окружающем мире.

Для этих людей картина Иванова – сбывшееся чудо, обретение того, что казалось безвозвратно утраченным, и слезы выступают на глазах от боли и радости, испытываемых одновременно.

Первый непосредственный контакт с произведением искусства – это главное звено в постижении его смысла. Надо уметь прислушиваться к своему сердцу: ведь сердце начинает светиться ровным светом при встрече с высоким творением истинного гения.

### ***Степень активности восприятия изобразительного искусства.***

Поскольку восприятие произведений изобразительного искусства носит активный характер, возникает вопрос о степени активности каждого конкретного изображенного объекта каждым конкретным субъектом. Степень активно-

сти восприятия произведения в каждом конкретном случае различна и определяется тремя факторами:

1. Существенное влияние оказывает фактор сложности организации самого произведения изобразительного искусства. Чем выше сложность композиционной, фигуративной, стилистической, смысловой организации произведения, тем большая мера активности требуется для восприятия произведения, для его понимания. Данный фактор можно условно назвать *«фактором объекта»*.

2. Мера активности определяется также *«фактором субъекта»*, то есть уровнем рецепционной подготовленности воспринимающего субъекта, связанной с его психологическими, социальными, культурными, интеллектуальными установками. Чем богаче предшествующий опыт субъекта, тем активней протекает процесс восприятия произведения изобразительного искусства, тем он эффективнее. При бедном опыте, малом объеме информации, восприятие неизбежно менее активно и менее продуктивно.

3. На активность восприятия воздействует *«фактор цели»*, то есть непосредственная задача, которая стоит перед субъектом. Если восприятие имеет не случайный характер (необходимость дать устную или письменную интерпретацию, провести экспертизу и т. п.) степень активности восприятия неизбежно более высока.

Таким образом, если *«фактор объекта»* можно назвать постоянным (константным) фактором, заданным изначально, то два других – подвижны, изменчивы, варианты. *«Фактор субъекта»* – менее подвижен, но поддается изменениям. Субъект в состоянии вносить коррективы в свой опыт. *«Фактор цели»* – наиболее подвижен, ибо цели – многовариантны.

Многие реципиенты испытывают высшую, экстатическую степень переживания при восприятии произведений искусства, приводящую их к некоему нравственному очищению. Это чувство называется *«катарсисом»*.

*Катарсис* – целебный психологический взрыв, очищение души. Первоначально это был термин античной эстетики (науки о прекрасном), выражавший глубину воздействия искусства на человека. В древнегреческом словоупотреблении: освобождение души от «скверны», тела – от вредных веществ. Пифагорейцы (последователи древнегреческого философа и математика Пифагора), полагали, что душа страдает от вредных примесей, от пагубных страстей. К таковым они относили гнев, вожделение, властолюбие, фанатизм, страх, ревность. Очистить душу от этих аффектов способна, по мнению пифагорейцев, специально подобранная музыка. Пифагор, по легенде, исцелял мелодиями не только душевные, но и телесные недуги.

У древнегреческого философа Аристотеля находим эстетическое определение катарсиса. В «Политике» он писал, что под влиянием музыки и песнопений психика человека начинает преобразаться. В ней рождаются сильные чувства – жалость, страх, энтузиазм, сочувствие. Так, слушатели получают некое очищение и облегчение, связанные с удовольствием. В «Поэтике» Аристотель показал катарсическое действие трагедии, определив трагедию как особого рода подражание посредством не рассказа, а действия, в котором благодаря состраданию и страху происходит просветление подобных *аффектов* (всякое эмоционально окрашенное состояние, приятное или неприятное, смутное или отчетливое, которое проявляется в общей душевной тональности или в сильной энергетической разрядке).

### ***Этапы процесса восприятия изображенного объекта***

Восприятие художественного произведения, оставаясь целостным процессом, реально расчленяется на отдельные чувственно-мыслительные акты.

*Первый акт* соотносится с восприятием поверхностной фактуры изображения, линий, цветов, структуры мазков, «знаков» и – таким образом – с восприятием визуального ряда на плоскости.

*Второй акт* – предметное соотнесение изображения с субъектом восприятия – узнавание визуального ряда – сличение его с хранящимися в памяти понятиями и представлениями (или отрицательный результат попытки такого соотнесения, когда изображение остается неузнанным, так как субъект не находит для него соответствующего образа в своем опыте).

*Третий акт* предполагает наделение визуального ряда определенным содержанием, смыслом, образностью, дающими возможность выхода на различные ассоциативные связи.

*Четвертый акт* – установление определенных отношений между субъектом и произведением изобразительного искусства, при котором субъектом – интерпретатором окончательно дается эстетическая оценка изображению, то есть реализуется индивидуальное понимание визуального ряда в виде развернутой рефлексивной интерпретации изображения.

В каждом конкретном акте восприятия произведения изобразительного искусства не обязательно участвуют все четыре его компонента. Субъект останавливается на том уровне восприятия произведения, который соответствует его рецепционной установке, психологической и интеллектуальной подготовленности.

Развернутой иллюстрацией четырехэтапного восприятия произведения изобразительного искусства может служить подробный анализ изобразительного объекта, приведенный М. Хайдеггером в работе «Исток художественного творения» (илл. 3).

Хайдеггер пишет: «Возьмем известную картину Ван Гога, который не раз писал башмаки. На что же тут, собственно говоря, смотреть?.. Просто стоят крестьянские башмаки, и кроме них, нет ничего». Это – первый уровень восприятия.

Далее описание демонстрирует восприятие второго порядка, распознающее изображенный объект, соотносящее

предмет изображения с его видовым и родовым аналогом: Хайдеггер пишет: «Такое изделие служит, как обувь... пока мы только... пытаемся представить и вспомнить вообще башмаки».

Третий акт восприятия произведения представляет собой развернутую интерпретацию, наполняющую изображенный объект ассоциациями, далеко выходящими за пределы изображения: «Из темного истоптанного нутра этих башмаков неподвижно глядит на нас упорный труд тяжело ступающих во время работы в поле ног. Тяжелая и грубая прочность башмаков собрала в себе все упорство неспешных шагов вдоль широко раскинувшихся и всегда одинаковых борозд, над которыми дует пронизывающий резкий ветер. На этой коже осталась сытая сырость почвы. Одиночество забилося под подошвы этих башмаков, одинокий путь домой с поля вечерней порой. Немой зов земли отдается в этих башмаках... и радость, не ищущая слов, когда пережиты тяжелые дни... Земле, земле отданы эти башмаки,.. эта дельность, в мире крестьянки – хранящий их кров».

Сходный ассоциативный ряд, соответствующий третьему акту восприятия, приводится в специальной искусствоведческой интерпретации. Например, Дмитриева пишет: «... мы неожиданно для себя видим многие долгие, долгие дороги, исхоженные упорным путником, покрытые угольной пылью, снегом и лужами с колдобинами и булыжниками, колючками и комьями земли; видим и самого путника, который, подобно этим ботинкам, изрядно поизносился, побит и помят, но не потерял способности идти дальше. Подметки сделаны на диво прочно и только отполировались от странствий...» [Дмитриева, 1980, С. 201]

Степень глубины оценки произведения изобразительного искусства в четвертом акте восприятия очень высока, так как отвечает конечной задаче автора, по-своему понявшего и разделившего замысел и идею художника и ответившего на нее философским умозаключением о сущности и дей-

ствии картины. Хайдеггер пишет: «Из этой приверженности земле изделие восстает для того, чтобы покоиться в себе самом... Покой покоящегося в себе самого изделия состоит в надежности. Только она и показывает нам, что такое изделие по истине... Мы обрели дельность изделия. Но как мы обрели ее? Не в описании и объяснении наличного изделия, не в отчете о процессе изготовления... Нет, мы обрели эту дельность изделия, оказавшись перед картиной Ван Гога. И картина сказала свое слово. Оказавшись близ творения, мы внезапно побывали в другом месте, не там, где находимся обычно. Благодаря художественному творению мы извели, что такое, по истине, это изделие, башмаки».

Приведенная интерпретация представляет собой «идеальный» случай фиксирования в вербальном толковании всех этапов эстетического восприятия.

В реальности же текст-интерпретация может представлять собой тот или иной участок (или участки) целостной мыслительной операции, по определенной причине наиболее существенной для автора и потому выделенной из целого акта восприятия и представленный в тексте. Другие этапы восприятия могут быть вербально не затронуты автором.

Например, в случае создания интерпретаций абстрактных изображений авторами текстов выбирается способ толкования, практически исключая фиксацию первых двух этапов восприятия. Вербальное описание этих этапов в принципе возможно, но неизбежно окажется неэффективным, поскольку полное отсутствие денотата (реального предмета) обесмысливает такое описание.

Реальной для создания текста остается задача интерпретатора передать осмысление объекта через более высокие уровни восприятия – отсюда «вынужденное» наполнение беспредметной композиции глубокой ассоциативной семантикой. Именно поэтому, например, интерпретация В. Кандинским своего абстрактного полотна «Картина с белой каймой» (илл. 4) превращается в сюжетное ассоциативно раз-

вернутое описание: «... Слева внизу находится битва в черном и белом, отделенная от драматической ясности верхнего левого угла... Противоположный угол такой же, но он уже является частью белой каймы... Я обращался с этой белой каймой так же своенравно, как она обращалась со мной ... белая волна... образует озерцо (в котором происходит черное кипение), исчезает в верхнем углу, где совершается ее последнее, решительное появление в картине, Поскольку белая кайма дала решение, я назвал картину в ее честь».

### **Основные этапы вербализации произведений изобразительного искусства. Описание**

Когда зритель посещает выставку в музее или в любом другом художественном учреждении, то имеет уже представление о том контексте, в котором родилось произведение, то есть о его авторе, об эпохе с ее культурно-историческими особенностями, о стране, то есть о родине мастера. Даже выставки современного искусства, если ни один критик не успел высказаться или зритель не слышал и не читал его высказывания, тем не менее художник наш современник, его произведения понятны и близки, в силу того что являются порождением эпохи, в которой мы живем и причастны к ней.

Однако бывают и такие случаи, когда произведение как локальный текст – самоценно и самодостаточно, т. е. предстает перед нами вне контекста. И тогда зритель оказывается в роли эксперта. Он должен уметь определить следующие факторы: кем и где создано произведение, время исполнения, а также оценить его художественное достоинство. Вот здесь наступают некоторые затруднения.

Например, студентам были предоставлены цветные слайды, на которых воспроизведены произведения А. Дейнеки, А. Пластова, С. Герасимова и других художников. Было предложено проанализировать произведение, используя знание, понимание и специфику искусства соцреализма.

Все иллюстрации сопровождалась лишь названием полотен. Но работы были выбраны весьма известные, и задание находилось в разряде легких.

Неожиданной оказалась интерпретация студенткой полотна А. Пластова «Фашист пролетел» (илл.5).

Она написала, что на полотне изображена сельская идиллия: поэтичный осенний теплый день, спящий мальчик пастух, мирно пасущиеся коровы. Студенткой не была считана трагическая интонация полотна, тем более в названии самого полотна это звучит.

Первая реакция на работу студентки было недоумение и сарказм. Затем было высказано предположение о первой встрече студентки с этой работой и появились сомнения по поводу коммуникативных возможностей самого произведения. Чтобы проверить сомнения, эта и другие работы были предложены для рассмотрения другим студентам разных курсов, прежде всего тем, кто еще не изучал этого периода, учитывая гипотетическую возможность первой встречи.

Очень любопытен опыт этого небольшого опроса. Почти 50% студентов видели эту работу впервые. Следовательно, при восприятии и прочтении прежде всего не работал эффект массового воспитания. Но почему не сработал механизм коммуникации соцреализма? Полотно должно было вызывать у всех одинаковые или близкие чувства и эмоции, для этого мастера соцреализма использовали пластические универсалии, закрепленные либо в классическом художественном опыте, либо в опыте житейском.

Надо сказать, что А. Пластов создал работу, у которой название нейтрализует художественную коммуникацию. Точность понятия «где-то рядом фашист» сразу же делает изображение иллюстративно-литературным. Глазами ищется пролетевший враг, то есть самолет, и трагедия становится наглядна. На самом деле работа раскрывается постепенно, благодаря универсалиям реалистического и классического языков. Декларативность названия была необходима худож-

нику для обеспечения более быстрого и однозначного понимания содержания зрителем.

Восприятие любого полотна начинается с погружения в природный контекст: изображена «унылая пора», привычный образ для российского зрителя – грустная, но прекрасная пора. Гамма пейзажа весьма реалистична. Темные фигуры коров, фигура пастушка воспринимается краем глаза, как нечто принадлежащее этому пейзажу и, на первый взгляд, не вызывающее зрительного дискомфорта. И только странная поза собаки, чья фигура еще и выделяется на желтом ковре черно-белым контрастом, заставляет остановить глаз и ощутить тревогу. После этого видятся и красные пятна возле головы и странная поза неловко упавшего мальчика и тела не лежащих, а убитых коров. Поиск источника трагедии приводит к серому (черно-белому под стать собаке) небу, где и видится небольшой крест улетающего самолета.

Таким образом, безусловно, коммуникационные свойства работы и всего соцреалистического метода высоки. Часто проблемными сторонами в работах студентов являются неумение долго рассматривать работу; воздействие штампов восприятия; неумение самостоятельно видеть и мыслить. Поэтому в качестве самостоятельной работы разрабатываются задания, позволяющие дать в руки инструментарий для вопросов и ответов. *Структура описания должна представлять собой следующие этапы:*

1. Определить автора (имя художника) и название живописного полотна.

Когда отсутствует авторство произведения искусства, то есть в паспортных данных стоят буквы «Н.Х.» – неизвестный художник, это вызывает ряд затруднений. Определение авторства весьма сложное дело, так как перед исследователем стоит задача искать аналоги, сравнивать, пытаться активизировать свое ассоциативное мышление, попытаться сопоставить не одно, а множество полотен. И в конечном итоге все это поможет увидеть и подчеркнуть в изу-

чаемом произведении очень многое, что, может, не возникло бы, если бы студенту был известен автор живописного полотна.

2. Указать время исполнения анализируемого произведения.

3. К какому стилю или стилевому направлению относится данное произведение.

Знание стилевых особенностей позволяет исследователю лучше распознать произведение, определить его историческую и культурную принадлежность и, разумеется, художественную ценность. Определяя, к какому большому стилю относится анализируемое произведение, необходимо учесть, какое влияние сумел оказать другой художественный стиль, господствующий одновременно в данный период времени. Особенно эта тенденция характерна для западноевропейского искусства Нового и Новейшего времени.

4. Указать некоторые культурно-исторические сведения, связанные с данным произведением.

5. Указать школу или художественную манеру, к которой можно отнести творчество данного автора.

6. Указать материал, использованный для создания данного живописного полотна.

7. Указать технику исполнения (развернутый ответ).

8. Указать сохранность полотна.

Состояние любого полотна (его сохранность) – пункт, вызывающий особо важное значение при анализе и интерпретации любого произведения, будь то архитектуры, живописи, скульптуры, графики, предметов декоративно-прикладного и театрально-декорационного искусства. Апробируя этот пункт, необходимо в первую очередь обратить внимание на материал. Не случайно этот пункт получил наименование «материальный носитель художественного образа». Состояние холста, доски, красочного слоя и других материальных носителей поможет исследователю более пристально увидеть приметы времени, оставившие

свой след на поверхности произведения искусства. Очень важно внимательно посмотреть и найти следы утрат, изменений или дополнений. Если в произведении, чаще всего в произведении декоративно-прикладного искусства, не достает той или иной детали, то необходимо попытаться мысленно представить, как первоначально выглядело анализируемое произведение. При анализе живописного полотна необходимо указать, имеются ли на поверхности холста мелкие повреждения, сколы или трещины. Также необходимо определить, каково состояние красочного слоя полотна (наличие копоти, кракелюр).

9. Указать размер анализируемого произведения.

Размер любого произведения, из всех представленных в структуре анализа позиций, занимает весьма важную и информативную роль. Например, размер любого скульптурного произведения определяет его специфическое назначение и место расположения. Скульптурные произведения могут располагаться на площади или в парковой аллее, в небольшом помещении и в парадном зале, на туалетном столике. Также важное значение имеет размер любого живописного полотна. В зависимости от размера можно определить, в каком пространстве данное произведение располагалось, и информацию о заказчике. Размеры для произведения живописи и графики (без рамы) определяются как горизонталь  $\times$  вертикаль, для скульптурных произведений принято использовать дополнительно третье измерение – глубину, а для скульптуры малых форм, статуэтки – диаметр подставки.

10. Указать жанр, к которому данное произведение относится.

Определение жанра составляет важную часть в анализе любого произведения. Некоторые жанры имеют свои специфические особенности. Например, если это «исторический» жанр, то сюжет может быть посвящен изображению не просто исторически значимых событий, но и документальных

событий, и военных деятелей. Что касается батального жанра, то произведения, исполненные в этом жанре, обладают спецификой. Художники не просто изображают эпизоды военной жизни, но и включают в сюжеты элементы из других жанров. Например, пейзажные мотивы, портрет, сцены быта, предметы натюрморта (при изображении атрибутов воинской жизни и оружия), а также элементы анималистического жанра (при изображении конницы). Не просто дело обстоит с бытовым жанром, где круг тем и сюжетов определяется из повседневной жизни человека. Например, работы П. Федотова (илл. 6).

Чаще всего на своих полотнах П. Федотов представлял развернутые действия, то есть атмосферу, среду, действующих лиц, их характеры и привычки. Тонкая наблюдательность, остроумие, умение подмечать характерные черты людей, принадлежавших к разным сословиям, – всё это специфические черты, ярко проявившиеся в его полотнах. И в противовес развернутому действию – небольшой формат картин, в котором он мастерски компоновал свои персонажи в интерьере и подробно прописывал предметы и детали обстановки. В целом живописным полотнам русских художников второй половины XIX века характерно тяготение к небольшим размерам. На это оказали влияние выставки художников-передвижников, а также вкусы заказчиков.

11. Представить краткое описание анализируемого произведения.

Исходная задача искусствоведа по отношению к художественному творению состоит в *описании* того, что в нем формализовано. *Научным описанием принято называть первоначальный этап исследования, а именно – фиксирование данных эксперимента и наблюдения.* В сфере искусствознания, естественно, доминирует наблюдение.

Описание произведения включает содержательный элемент: вы должны ответить на вопрос «Что изображено на этой картинке?», «... в этом скульптурном произведе-

нии?» и т. д. На начальном этапе сюжет, как правило, определяют по названию вещи. Но, если исследователь знает иконографию, по крайней мере, в объеме знаний по истории искусства, он может сразу опознать – прочесть наиболее распространенные в мировом искусстве сюжеты. И, кстати, сопоставление произведений, написанных разными художниками на один и тот же сюжет, – один из самых интересных видов работы и наиболее богатых источников информации.

В разных видах искусства описание произведения имеет свою специфику.

### **Что рассматривается (в живописи):**

#### ***Определение базовых параметров произведения:***

автор, дата создания, размер картины, формат картины: вытянутый по горизонтали или вертикали прямоугольник (возможно, со скруглённым завершением), квадрат, круг (тондо), овал. Техника (темпера, масло, акварель и т. д.) и на какой основе (дерево, холст и т. д.) выполнена картина и др.

#### ***Материалы и техники живописи:***

масло,  
темпера,  
гуашь,  
акварель,  
смешанная техника и др.

#### ***Живопись станковая и монументальная. Разновидности монументальной живописи:***

фреска,  
мозаика,  
витраж и др.

#### ***Жанры живописи:***

портрет,  
пейзаж,  
бытовой жанр,  
натюрморт,  
анималистика,  
исторический и др.

**Пример описания картины «Грачи прилетели»  
А. Саврасова (илл. 7).**

На переднем плане картины изображены берёзы, растущие на задворках церковного участка. Среди них привлекает внимание корявое дерево, слева от которого торчит сухой пенёк. Вокруг берёз летают грачи, некоторые птицы сидят на ветках возле уже построенных гнёзд. На земле лежит снег, проталины в котором свидетельствуют о наступлении весны. Асимметричность расположения деревьев «усиливает впечатление хлопотливого движения грачей, летающих вокруг гнёзд». В изображении грачей отмечается некоторый отход от реалистичности – фигуры птиц несколько велики по сравнению с реальными размерами, а их рисунок выглядит довольно приблизительным и даже наивным. При этом, однако, «верно передан характер этих симпатичных вестников весны», и, скорее всего, «если бы их фигурки были безукоризненно верны анатомически, тщательно нарисованы, несомненно, картина потеряла бы значительную часть своей прелести».

**Основные этапы вербализации  
произведений изобразительного искусства. Анализ**

Описание художественного произведения неразрывно связано с его *анализом* (от др. греч. analysis – разложение, расчленение), ибо оно осуществляется путем соотнесения, систематизации, классификации элементов произведения.

*Анализ* – важнейший метод научного постижения произведения искусства. Но аналитическое расчленение целого на составляющие не может быть самоцелью. Художественное произведение – это система, во многом похожая на живой организм, а это значит, что оно обладает свойством целостности, которая богаче, чем сумма составляющих систему элементов. *Конечная цель научного рассмотрения произведения – познание именно этой эстетической целостности.* Только такое познание адекватно самой природе ис-

куства, которое и по своей структуре, и по способу воздействия на зрителя является целостным организмом. Таким образом, анализ в научном рассмотрении произведения предстает хотя и важным, но все же вспомогательным этапом работы, он подготавливает синтетическое, целостное осмысление художественного произведения.

Синтетическое, нерасчлененное впечатление от произведения существует в зрительском сознании изначально, представляя собой *донаучный этап освоения художественной реальности*. Работа любого искусствоведа начинается с того, что он воспринимает произведение просто как зритель (правда, зритель грамотный, квалифицированный). В результате непосредственного воздействия эстетической реальности на воспринимающее сознание формируется первое представление о содержании произведения и его художественном своеобразии. На этом этапе восприятие во многом эмоционально, стихийно, в значительной мере подсознательно. Такое восприятие естественно и органично для области эстетического.

Но не менее естественное явление представляет собой и последующий этап освоения художественной реальности (который уже встречается не всегда, а лишь у реципиента квалифицированного, развитого) – стремление разобраться в своих впечатлениях, подвергнуть их рационально-понятийной обработке. После восприятия непосредственной целостности художественного произведения в сознании зрителя происходит «обмен чувств на мысли», и этот период эстетической рецепции является переходным «от живого созерцания к абстрактному мышлению», он подготавливает собственно научное осмысление художественного целого. Это осмысление и проходит первоначально в форме анализа, призванного (в идеале) обогатить представления о смысловых и художественных особенностях произведения, не утратив при этом живого эмоционального контакта с ним.

**Научный анализ** – проверка объективными методами субъективного впечатления. В процессе анализа первоначальное представление о смысле и художественном своеобразии произведения поддерживается текстовыми и логическими доказательствами, превращается из гипотезы в научную концепцию. Анализ дает возможность в конце работы над произведением вновь прийти к синтезу, но уже на новом, качественно более высоком витке спирали. Целостность освоения произведения на этом заключительном этапе уже не та, что при первоначальном восприятии: она базируется на доказательствах и претендует на статус научной истины.

Иными словами, в процессе анализа исследователи рассматривают отдельно *элементы содержания произведения* и отдельно – его *формы*, хотя, естественно, постоянно имеется в виду их взаимодействие, связь, выражающаяся главным образом в функциональности формальных элементов по отношению к содержанию. Синтетическое рассмотрение произведения призвано еще более тесно «увязать» в представлении зрителя элементы формы и содержания; можно сказать, что объектом синтетического рассмотрения является не формы и содержание сами по себе, но феномен содержательной формы. Для того, чтобы анализ эмоционально-смысловой стороны произведения был убедительным, необходимо обращаться к доказательствам, получаемым при анализе формальных элементов, и наоборот – постижение художественной формы в ее целостности и единстве невозможно без понимания содержательной нагрузки, которую она несет. Однако здесь следует учитывать и относительную самостоятельность формы и содержания, почему само синтетическое рассмотрение произведения может иметь двоякую направленность: либо на раскрытие преимущественно эмоционально-смысловой стороны, либо на освоение эстетического своеобразия.

*В соответствии с этим можно разграничить два направления целостного анализа: преимущественное внимание к содержанию дает в конечном результате интерпретацию, преимущественное внимание к форме – представление о целостности стиля.*

### **Примеры анализа произведений живописи**

Анализ живописного произведения можно дать на примере того же полотна **«Грачи прилетели» А. Саврасова**.

Центральная группа берёз в этой картине является основой *композиции*. Склонённые ветки боковых деревьев, стволы которых частично обрезаны краями холста, уравнивают центральную группу справа и слева. Мягкий свет от косых лучей весеннего солнца падает справа налево, образуя лёгкие тени берёз на всё ещё белом, но уже немного потемневшем снегу. За деревьями находится забор, за которым видны крыши деревянных построек. Линия забора проходит на втором плане по всей ширине картины, подчёркивая протяжённость пейзажа в горизонтальном направлении. За деревянными постройками возвышается старая пятиглавая церковь с колокольной шатровой типа, а далее до самого горизонта простираются равнинные поля, через которые протекает река – по всей видимости, обычно разливающаяся весенней порой Воложница (или Волжница), которая впадает в Шачу северо-западнее Сусанина. Изображённые на картине дальние планы придают пейзажу ощущение пространственности.

По мнению краеведа Николая Зонтикова, Саврасов писал Воскресенскую церковь с северо-востока, где находится самая высокая точка Молвитина (Сусанина) – только с этой стороны церковь могла показаться находящейся в низине, и именно оттуда можно было видеть разлившуюся Воложницу. При этом Зонтиков отмечает, что «с этой точки зрения колокольня должна находиться от храма справа, и к тому же большая её часть должна быть при этом закрыта

храмовым зданием». Кроме этого, художник изобразил колокольню несколько более высокой по отношению к храму, чем на самом деле, а также уменьшил расстояние между колокольней и храмом. Всё это было связано с творческим методом Саврасова, который, не будучи простым копиистом, мог в своих произведениях отступать от фактической точности изображаемых объектов. Искусствовед Фаина Мальцева тоже отмечала ряд отличий между храмом, изображённым на картине, и Воскресенской церковью – в частности, отсутствие у реальной церкви закомар, изображённых художником. Она полагала, что при работе над окончательной версией полотна Саврасов использовал собирательный образ, основанный «на творческом переосмыслении каких-то конкретных впечатлений от увиденных им типичных старинных храмов, в том числе и молвитинской церкви Воскресения Христова, пример которой на последнем этапе мог стать наиболее близким и наглядным». В целом образ старинной церкви написан Саврасовым очень тонко и проникновенно, с чувством уважения к памятнику сельской архитектуры и его строителям.

Для усиления пространственного звучания образа Саврасов немного нарушил перспективу. Передний план картины изображён так, что художник как будто находится вблизи земли. Но при таком ракурсе горизонт должен был бы находиться довольно низко, в то время как на картине он изображён примерно посередине холста, на уровне церковных главок. Это было сделано художником для того, чтобы лучше показать равнинные дали, которые играют в картине важную смысловую и образную роль. Саврасов пользовался аналогичным приёмом и в некоторых других работах – в частности, в более ранней картине «Степь днём» (1852). По словам искусствоведа Николая Новоуспенского, «композиция картины, её ритмическое и цветовое построение сложны и многообразны».

Полотно можно условно поделить на три горизонтальных пояса, каждый из которых написан в *определённой цве-*

*товой тональности.* Верхний пояс, охватывающий примерно половину холста, занят светлым небом, в цветовой гамме которого преобладают холодные голубые тона. На нижнем поясе, занимающем примерно треть полотна, изображён светлый снег, выполненный в серовато-белильных тонах. А между верхним и нижним поясами, охватывая пространство от забора до дальних полей у горизонта, находится относительно узкий средний пояс, написанный в коричневых тонах с голубыми прописками. Таким образом, «наиболее тёмный участок земли и строений оказывается как бы взвешенным в светлой и лёгкой среде, что способствует впечатлению воздушности всего пейзажа».

Художник добивается согласованности и слитности элементов пейзажа как с помощью правильно выбранной композиции, так и используя средства самой живописи, через хорошо подобранные *светотеневые соотношения*. Композиция полотна создаёт впечатление устремлённости ввысь, которое достигается «подчёркнуто тянущимися кверху молодыми тонкими берёзками и шатровой колокольней старинной белокаменной церкви». Посредством тщательно разработанной пластической характеристики пейзажных элементов художнику удаётся передать печаль уходящей зимы и радость весеннего пробуждения природы. Это достигается через общий светлый колорит картины, включающий в себя голубизну просветов неба, тёплые светло-коричневатые проталины на полях, а также холодные синесерые тона тающего снега, который написан с использованием множества оттенков сиреневого, розового и голубого цветов. Снег, изображённый на переднем плане, кажется потемневшим, рыхлым и осевшим, а тот, что у забора, освещён солнцем и окрашен «мягкой розоватой золотистостью». Сдержанная, но насыщенная светом цветовая гамма позволила художнику наполнить картину тонко выраженной эмоциональностью.

При работе над картиной Саврасов использовал *сложную технику живописи*, с применением цветного грунта,

красочных слоёв разного цвета и фактуры, разнонаправленных мазков, а также лессировок и рефлексов. В частности, новаторской является разработка неба, по всей поверхности которого видны следы движения кисти, причём «характер и направление мазков непрерывно меняется, создавая впечатление воздушности и трепетности живописи». При этом, по словам Фаины Мальцевой, «вся техника исполнения отступает перед гармонией целого, вызванной уже не столько силой профессионального мастерства её воссоздания, сколько силой непосредственного чувства, так возвышенно воспринявшего это явление природы и заставляющего нас именно так его воспринимать». [Библиографическая ссылка: Амиржанова А. Ш., Ивахнова Л. А. Анализ и интерпретация произведения искусства в подготовке студентов педагогического образования//Современные проблемы науки и образования.– 2018.– № 4.; URL: <http://www.science-education.ru/ru/article/view?id=27805> (дата обращения: 18.02.2021)].

***Анализ картины И. Е. Репина «Воскрешение дочери Иаира» (илл. 8)***

Илья Ефимович Репин (24 июля 1844 года – 29 сентября 1930 года) был великим русским художником-реалистом XIX столетия, мастером исторической и жанровой живописи, выдающимся портретистом, глубоким психологом и человеком, неравнодушным к судьбе России. Репин обладал удивительным талантом превращать бытовые сцены в эпические, видеть в частном – общее, историческое, философское. Ещё одним даром живописца было умение показать героев с глубокой индивидуальностью.

Шел 1871 год. Илья Репин заканчивал Санкт-Петербургскую Академию художеств. Репин, увлекаясь, как и вся интеллигентная молодежь того времени, народовольческими идеями, зарисовывал то лицо казненного Каракозова, который в 1866 устроил покушение на Александра II, то образы бурлаков, замеченных им на берегу Волги. Репин

стремился обличать пороки общества, а красоту искать в самом обыденном, в том, что окружает человека. И «Бурлаки» являлись для художника как раз такой темой...

Для выпускной конкурсной работы в Петербургской академии художеств была предложена тема «Воскрешение дочери Иаира». Победитель награждался Большой золотой медалью и правом шесть лет жить за границей на казенный счет. Главными претендентами были два товарища: Илья Репин и Василий Polenov.

Религиозные темы были близки Репину: в родном городе Чугуеве недалеко от Харькова еще в юношеском возрасте художник писал образа для иконостасов и занимался церковными росписями. В артели иконописцев старшие мастера выделяли его дарование среди других участников.

В Академии художеств, где Репин получил образование, сюжеты из Библии входили в программу обучения. Картина «Воскрешение дочери Иаира» – конкурсная картина на евангельский сюжет, была написана в 1871 году. Репин получил большую золотую медаль, а также звание художника первой степени и пенсионерскую поездку за границу.

Это драматическое сложное полотно стало первой большой работой. Иаир, который был главой синагоги, пришёл к Иисусу и пал к его ногам – его единственная дочь, двенадцати лет от роду умирает. Просьба о помощи прерывается ужасной вестью – «... дочь твоя умерла, не утруждай Учителя». Но Иисус идёт в дом Иаира, чтобы явить чудо Господне и воскресить оплакиваемую родителями девочку. Репин изобразил сцену, когда Христос подходит к постели уже мёртвой девочки Иаира.

К этой картине Репин выполнил этюды – как графические, так и маслом. Одновременно с работой над конкурсной программой Репин писал большое полотно «Бурлаки на Волге» Но вот уже четыре месяца он занимался только «Дочерью Иаира». «Сначала я компоновал картину: переставлял фигуры, изменял их движение и главным образом

искал красивых линий и классических форм. И в тоже время, под влиянием разговоров с Крамским, все более устанавливался в отрицании академической школы во имя нашей русской самобытности. Наконец, дошло до того, что я решил совсем бросить академию и начать жизнь по-новому».

И вот однажды, когда до конкурса оставалось уже мало времени, Репин возвращался от Крамского и вдруг совершенно ясно увидел эту сцену. «Мне представилось то настроение, когда умерла моя сестра Устя, как это поразило всю семью. И дом и комнаты – все как-то потемнело, сжалось в горе и давило». Дочери Иаира было 12. Устя умерла почти в том же возрасте.

Наутро он стер всю свою четырехмесячную работу. Взял уголь и стал писать заново. «Холст начал втягивать меня своим мрачным тоном. К вечеру картина была уже столь впечатляюща, что у меня самого проходила какая-то дрожь по спине». Чтобы постоянно пребывать в нужном трагическом состоянии, он просил брата Василия, ученика консерватории, играть ему Бетховена. «Музыка переносила меня к моему холсту, я наслаждался этими звуками до бесконечности, они трогали меня до слез».

Образ Христа сложился у Репина почти сразу, его фигура стала главной в картине. Лицо Иисуса спокойно – он готов явить чудо воскрешения. Ритм складок ниспадающих одежд подчеркивает спокойное величие образа, мастерски изображены драпировки. На этюде частично определена будущая композиция картины: выверена высота ложа, куда Христос положил руку, найден источник освещения. Также определено классическое сочетание цветов: синего гиматия и красного хитона. Величавый образ Христа рождает ощущение особой значительности происходящего. Первообразом образа Иисуса принято считать Христа кисти Александра Иванова, изображенного на его знаменитой картине «Явление Христа народу», но у Репина он более прост и человечен.

Окончить картину к сроку Илья Ефимович не успел. Главным образом, аксессуары на переднем плане (столик, чаша, нижняя часть светильника, каменный пол, свёрнутый ковёр, домашняя утварь, стул справа), а также в нижних частях фигур Христа и родственников умершей. Тем не менее, на конкурсе она произвела фурор. Причем в оценке ее сходились и профессора Академии, и противники академической живописи. Поленов вспоминал: «Я прошел в мастерскую к Репину и сел на кушетку в ожидании судьбы». Тут дверь распахнулась, и вошел их общий друг: «Ну, братья, поздравляю!» Они оба получают Золотые медали и могут оба ехать за границу.

*Картина «Воскрешение дочери Иаира» трактует традиционный сюжет – сцену евангельского чуда – как живую картину жизни.*

Репин был поражен тем, как мало, в сущности, изменились люди со времен Христа. Мы по-прежнему «знаем», что есть смерть, и не верим в Воскресение, горько усмехаемся, когда нам говорят про вечную жизнь. Иаир пытается верить изо всех сил. На лицах его родственников нет надежды. «Незачем было приходить! Девочка все равно уже умерла».

Но Он, выслав всех, берет с собою отца и мать девицы и бывших с Ним и входит туда, где девица лежала. И, взяв девицу за руку, говорит ей: «талифа куми», что значит: девица, тебе говорю, встань.

В утвержденном первоначальном графическом эскизе, хранящемся в Русском музее (илл. 9), композиция строилась на изображении фигур, движущихся слева направо за Христом, который протягивает руку полулежащей девушке. Академическая схема построения будущей картины казалась Репину несовершенной, и он решительно меняет подход к восприятию сцены: основное действие переносится в левую часть изображения, с целью выделения главного смыслового центра.

Картина отличается академической строгостью, благородством цветовых взаимодействий, возвышенностью и ве-

личайшей силой человеческого духа. Иисус держит умершую за руку, лицо его спокойно – он готов явить чудо воскрешения.

Репин открывает для себя великую художественную силу света и тени в картине. Произведение поражает сложными переходами светотеневых и колористических градаций. Несколько источников освещения в картине позволяют подчеркнуть значимость скорбного момента, предшествующего чуду. Ощущение торжественной тишины дополняют «рембрандтовский» образ Иаира, стоящие в темноте фигуры Иоанна, Иакова и Петра.

В картине среди персонажей следует особенно отметить старика отца: передачу скорбной красоты старости. Это то, что можно заметить позднее в «Еврее на молитве» (1875). Здесь нашло отражение увлечение Репина Рембрандтом, которого он копировал.

Превосходно передано освещение. Передача интерьера с его глубиной. В тень погружены второстепенные действующие лица – родные девушки, – в то время как она сама, лежащая на ложе, и стоящий около её Христос освещены светом светильника. Свет объединяет группу, в которой художник мастерски решил трудную задачу сочетания горизонтально и вертикально расположенных форм.

Репин стал первым среди современников, кто показал новые возможности живописно-пластического и эмоционального решения религиозного сюжета.

По уровню живописной культуры и одухотворенности это полотно молодого художника стоит в ряду с наиболее выдающимися произведениями русского искусства.

Поражает то, с какой глубокой проникновенностью переданы характеры персонажей. Потеря сестры заставила художника по-новому взглянуть на сюжет, передать убедительное эмоциональное состояние воссозданных образов. Вызывает восхищение «рембрандтовское» прочтение образа старика, поражённого страхом, но не отпускающий веру.

Трагедия и надежда освещают картину. Момент ожидания прекрасен. Картина пронизана единым действием и в этом её ценность.

### **Анализ картины И. Е. Репина «Крестный ход в Курской губернии» (илл. 10)**

«Крестный ход в Курской губернии» называли энциклопедией русской жизни. Репин не помещался в рамках бытописания, и в данной картине эта его особенность, пожалуй, выражена более, чем где-либо еще. Кажется, вся Россия как она есть шагает здесь под иконами. Здесь собрана воедино такая панорама типов и характеров, как ни в одной другой бытовой картине русской школы живописи.

Повод для написания картины был вполне реальный – Курская губерния славилась своими пышными крестными ходами, куда Репин специально приезжал для освежения своих дальних наблюдений. На месте дубового бора в это время были уже обнаженные холмы, усеянные пнями, – лес был вырублен, что дало новую идею.

За «Крестный ход» он берется вплотную только в 1881 г., со свойственным ему жаром и со всей репинской страстностью.

Все лето 1882 г. Репин пишет в Хотькове этюды, уже последние, немногие, ему нужные, проводя значительную часть времени в Москве перед своим большим холстом – сначала в мастерской, позднее в Третьяковской галерее.

Репин писал все с натуры и в то же время брал только типичное, вот почему он сумел одновременно изобразить живую конкретную процессию, столь знакомую старой России, – крестный ход, и в то же время дать широчайшую картину русской жизни второй половины XIX века.

«Крестный ход в Курской губернии» – наиболее зрелое и удавшееся произведение Репина из всех, созданных им до того. Недаром он так долго работал над ним. Каждое действующее лицо картины здесь высмотрено в жизни, остро характеризуется и типизировано: не только на первом

плане, но и там, вдали, где уже поднявшаяся уличная пыль стирает четкость контуров, форм и экспрессий, – и там эта толпа не нивелирована, как задние планы всех картин, изображающих толпу, и там она живет, дышит, движется, действует.

Об отдельных персонажах – главных и второстепенных – можно долго размышлять, ибо чем больше в них всматриваешься, тем более изумляешься их разнообразию, неходульности и меткости, с какой художник их выхватил из жизни, нет вообще эпизодов, не идущих к делу, не повышающих правдивости картины, не сгущающих напряженности действия. Чуковский в воспоминаниях о художнике назвал эту картину стереоскопической. Она кажется даже не картиной, а кадром из фильма, причем вовсе не остановленным, кадром в движении. Из глубины картины на нас движется разноголосый людской поток. Персонажи сбиты в толпу, но при этом, если навести фокус зрения на каждого из них, мы обнаружим, что эта толпа, слившаяся, казалось бы, в единую массу, состоит из очень разных индивидуализированных персонажей, каждый из которых являет собой определенный типаж.

Шествие открывается эффектной группой рослых здоровенных мужиков в кафтанах самодельного сукна, несущих огромный золоченый фонарь. «У них всех лица важные, серьезные, полные достоинства, – замечает Стасов в своей статье о выставке, – они настоящие индийцы буддийской процессии на берегах Ганга...». За этой красивой по цвету коричневой массой первого план идут две богомолки, несущие с комическим благоговением пустой футляр от «Чудотворной иконы»; за ними регент-причетник с хором, в котором внимательный зритель узнает теноров и басов, сразу видно, что мальчик, идущий с краю, поднявший руку, поет дискантом, а его сосед – альтом. Идущий за ними брюнет – бас, а несколько поодаль – тенор берет фальцетом. А как настороженно, внимательно прислушива-

ется регент, далее идет кудластый рыжий протодиакон, ступающий важно, размерено, он ставит ноги так, как никогда не ставят крестьяне. Семенит ногами мещаночка, несущая киот.

«Центр всего – это сам чудотворный образ, небольшой, но весь в золоте и с ударившим в него лучом солнца, который несет с великим парадом и чванностью местная аристократка, купчиха или помещица, толстая, коренастая, упаренная солнцем, щурящаяся от него, но вся в бантах и шелках. Ее ассистент – местное, самое влиятельное лицо, откупщик или подрядчик, теперь золотой мешок, уже в немецком сюртуке, но явно из мужиков, грубый, нахальный, беспардонный кулак. Подле – отставной капитан или майор, без эполет, но в форменном сюртуке; сзади попы в золотых ризах, блестящих на солнце, в фиолетовых скуфейках и камиллавках, весело беседующие друг с другом...». Певчие «поют и так прилежно, что не слышат и не видят, что в двух шагах подле делается. А так лихой урядник, конечно, из солдат, из конницы, достаточно понаторелый, тоже прилежно занимается своим делом: он яростно лупит нагайкой толпу, задрвав судорожным движением левой руки голову лошади своей, и это все без нужды, без цели, просто так, по усердию. В толпе раздаются крики, головы и тела расшатнулись во все стороны, чья-то рука в розовом рукаве сарафана поднялась поверх толпы, как бы торопясь защититься от этого зверя. Другой урядник, в левом углу картины, действует гораздо скромнее: он только грозит нагайкой, свесясь к толпе со своей лошади. Местные волостные власти тоже являются в двух видах: одни, самые ревностные, уже перешли к действию, толкают и гонят вокруг себя палками, они охраняют процессию от простого народа, той голодной и нищей толпы, которая с искренней верой ждет милости и чуда от «явленной иконы»; но их немного, а остальные, которых очень много, куда ни посмотри вокруг, направо, налево, впереди и сзади, пешком и верхом, – сущее войско в кафтанах кре-

стьянских, и все с бляхами; эти остальные кротко и тихо присутствуют при процессии».

Кроме главных действующих лиц процессии, начальства, аристократии и «иже с ними», слева, за чертой процессии, видна и деревенская беднота, усердно отгоняемая волостными агентами от большой дороги, и впереди всех знаменитый горбун, для которого Репиным сделано множество этюдов, рисунков и набросков. Он его особенно любил, ибо этот горбун, как две капли воды, был похож на того, который врезался ему в память в один из крестных ходов, виденных им в Курской губернии. Первоначально лицо его выражало муку, в окончательном же варианте остались неудержимость, истовая вера в чудо, устремленность. Горбун – не случайный эпизод в репинской картине, а органическая ее часть: по крайней мере, силою своего исполинского дарования Репин заставляет нас верить в неотъемлемую, логическую принадлежность этой фигуры всему жизненному и художественному ансамблю процессии, в которой она играет роль гротеска и бурлеска старинных трагедий. Но страстный порыв горбуна изначально дискредитирован театральной саморепрезентацией привилегированной публики, которую горбун не видит, и потому не ощущает безысходности, трагизма своего порыва (илл. 11).

Рядом с калекой – две убогие нищенки (илл. 12) с давно потерявшими цвет платками, которые глубоко надвинуты на загорелые и грязные лица. Выражение их лиц совершенно безнадежно: никакая икона не повернет их жизнь к лучшему.

Типичны, предельно выразительны все участники шествия. Разнообразие и жизненность фигур, жестов, поз, выражений поражает. В то же время все связано, объединено, отдельные участники процессии сливаются в единое целое.

Все шествие движется неудержимо, как лавина, и влечет за собой каждого из участвующих в крестном ходе.

Это впечатление массового движения выражено не только динамикой поз и жестов, но живописными средствами:

пыльное марево вдали, переливы развевающихся на часовне красочных лент, контрасты цветowych пятен, одежд, блики на золотых окладах икон, сочетание лохмотьев одежд и золота облачений вызывают у зрителя ощущение живой людской массы. Выжженная земля, белесоватое от блеска солнца небо, знойный воздух, звучит неслышная нам месса – все это передано с небывалым до Репина мастерством.

Репин – не только великий мастер, но и великий трудолюбец. В огромном шествии отчетливо проработано каждое лицо, не только главных персонажей, но и лиц дальних планов и тех, которые едва видны. Нигде нельзя найти просто мазка, краски, заполняющего какой-либо сантиметр полотна. Если же всмотреться в лица участников шествия, то поражает глубокая психологическая характеристика каждого. Как тонко переданы переживания! Все участники шествия охвачены одним чувством важности происходящего, но каждый человек – четко охарактеризованная индивидуальность со своим восприятием, со своими думами. В то же время это яркие типы.

Творчество Репина учит предельной тщательности работы, что при его наблюдательности и мастерстве рисунка дают исключительно жизненную выразительность. Репин показал бытовые явления, которых он был очевидцем, и, как великий художник, сумел в произведении, им созданном, как в фокусе, собрать все типичное, яркое, доказывающее.

Атмосферу реальности происходящего подчеркивает пейзаж: очень натуральный и какой-то пыльный, размытый. Из эскизов явствует, что Репин первоначально был увлечен декоративным эффектом – изумрудная зелень леса, и на ее фоне – золотая риза священника и пестрая толпа. Но, как писал Репин, «эксплуататоры края – кулаки... вырубали мои любимые леса, где столько у меня детских воспоминаний» – и в самой картине толпа движется на фоне пригорка со свежепорубленными пнями.

В характеристиках привилегированной части толпы – мещан, купцов, кулаков и помещиков – отчетливы обличительные интонации, имеющие своим источником критическую тенденцию 1860-х годов. На лицах выражение притворного благочестия, сознание собственной значительности, важность, граничащая с чванством.

Курск и Коренную пустынь разделяет 29 километров. Путь этот, запросто проходимый любым крестьянином за день, казался непосильным для неприученного к физической нагрузке духовенства. Курский архиерей не сопровождал икону даже до городской черты Курска.

Полиция на картине – отличная иллюстрация принципа «правда жизни не есть правда искусства». Картина кажется переполненной полицейскими, которые кого-то бьют, страшат и не пускают.

Крестный ход в Курской губернии идет по диагонали. Он медленно наплывает на зрителя от левого края горизонта к правой стороне картины. Толпа художником делится на две части. В левой стороне изображены странники и юродивые, среди которых больше всего выделяется горбатый калека на костылях. Именно его отгоняют палкой от центра шествия.

Репин писал не портреты, а определенные психологические типы людей. Поэтому интересно наблюдать, как он разворачивает на картине фигуры. Вот мальчик оборачивается и глядит на полицейского, а дальше полицейский наклоняется, разговаривая с кем-то в толпе.

Над всей неисчислимой процессией, конца которой не видно, жарко печет солнце и клубится пыль. Маревое закрывает конец шествия и развевающиеся хоругви. Небо застыло в полной истоме. Все цвета на картине создают особую симфонию, сочную, но не декоративную. Каждый мазок необходим, чтобы определить место всякого предмета. Так Репин разделяет «высший и «низший» классы, выделив ярким цветом из общей массы лишь нескольких персонажей.

Репин с замечательной конкретностью сумел передать всю атмосферу происходящего: томящий зной, иссушивший все вокруг; клубы пыли, поднятые движением неисчислимой массы людей; ослепительный блеск солнечных лучей, как бы концентрирующихся в сверкающей на солнце золотой ризе дьякона и отражающихся в радужном переливе красок позолоченного, разукрашенного цветами и лентами выносного фонаря; мерный рокот толпы, одержимой сознанием серьезности совершаемого дела и вместе с тем занятой своими суетными страстями и помыслами. Все это создает впечатление подлинности изображенного, позволяет буквально ощутить колыхание людского моря в мареве пыльного накаленного воздуха.

Изображая толпу, он создал целую галерею ярких образов представителей различных сословий и классов пореформенной России, вскрыл существо их социальных отношений, царящее в обществе неравенство, показал обездоленность и бесправие народа и наряду с этим дал почувствовать, что народ живет интенсивной внутренней жизнью, стремится найти правду на земле, мечтает о лучшей доле.

Картина действительно произвела на современников небывалое впечатление. Консервативно настроенные слои общества тут же подняли вокруг нее агрессивную полемику. В реакционной печати работу ругали за несправедливое обличение и ядовитый сарказм. Но все друзья художника, передовая молодежь, студенты, интеллигенция и образованные разночинцы приняли ее с восторгом. Все последние работы Репина вызывали у его друзей восторженные отзывы. Прогрессивно настроенная интеллигенция превозносила художника до небес.

«Крестный ход в Курской губернии» был куплен П. М. Третьяковым и стал украшением его галереи, приобретавшей уже значение национального собрания.

Карикатуры Репин не хотел давать, и ее у него нет, но не хотел он дать и игривого, бессодержательного жанра:

«Крестный ход» насыщен социальным ядом, не дававшим автору покоя и ставившим на долгое время главным стержнем его творчества.

«Крестный ход в Курской губернии» окончательно установил за Репиным репутацию первого художника России. Отныне каждая картина его есть событие для всей русской интеллигенции, с нетерпением ожидающей открытия очередной Передвижной выставки, чтобы идти наслаждаться «новым Репиным». Радикально настроенная молодежь – студенты, курсистки – разносили молву о великом художнике по всей России в такие захолустные уголки, до которых даже передвижные выставки не доходили.

Восхищает в картине мастерская передача автором как отдельного человека, выхваченного из толпы и переживающего свои эмоции и преследующего свои цели (будь то душевная сила веры в надежде на исцеление, «народный типаж» смиренный и покорный, или высокомерный и надменный, уверенный в завтрашнем дне и в силе своей власти), так и общую массу многослойную, неоднородную, создающую людскую реку, растекшуюся по безжизненной и пыльной пустыне, некогда зеленой и живописной, разделившейся на два русла, два течения, два сословия. Цветовая палитра уступает в живописности другим работам Репина, лишь камертоны, расставленные поодаль с простым народом с довольно скудной цветовой палитрой.

### **Анализ произведения В. И. Сурикова «Покорение Сибири Ермаком» (илл. 13)**

На картине изображён кульминационный момент Сибирского похода Ермака Тимофеевича (1581–1585) – сражение 1582 года между казачьей дружиной Ермака и огромным войском, собранным сибирским ханом Кучумом.

Замысел полотна возник у Сурикова ещё в 1889 году, но работу над картиной он начал лишь в 1891 году. По собственным словам художника, общая концепция полотна сложилась у него ещё до ознакомления с историческими собы-

тиями, на которых оно основывалось: *«А я ведь летописи и не читал, картина сама мне так представилась: 2 стихии встречаются. А когда я потом уж Кунгурскую летопись начал читать, вижу – совсем, как у меня, совсем похоже. Кучум ведь на горе стоял»* (илл. 14).

Над грандиозным полотном художник работал в течение четырех лет, совершая дальние поездки по местам, связанным с темой картины. Сибирь с ее суровой природой, с ее смелыми вольнолюбивыми людьми, хранящими обычай седой старины – край, где родился и провел детские годы художник – была ему особенно близка. Он гордился своими предками, донскими казаками, пришедшими сюда, по преданию, еще в XVI веке вместе с Ермаком.

На обороте первого известного наброска к картине надпись рукой художника «За Волгой на Каме». Другие ранние пейзажные этюды для полотна Суриков писал на Оби, а также в Тобольске. Летом 1891 года в Туруханском крае он рисовал этюды с эвенков и остяков. Уже к августу он определился с размерами полотна, в письме к брату, указав их как «8 аршин и 4», то есть примерно 5,6×2,8 метра.

В 1892 году он выезжал на Дон – собирать типажи для образов казаков, в том же году жил в Минусинском краю на золотых приисках И. П. Кузнецова (на территории современной Хакасии), откуда сообщал: «Пишу татар. Написал порядочное количество. Нашел тип для Ермака».

На реке Немире Суриков рисовал старого шамана – рука шамана с палочкой, которой тот бьет в бубен, на лист не поместилась, и художник нарисовал её отдельно. В этнографической коллекции Минусинского музея он делал зарисовки с одежд туземцев, украшенных бисером и необычными узорами. В Минусинском крае написан и один из самых удачных этюдов к картине – «На реке» с изображением стрелка, стоящего в воде.

В 1893 году в станице Раздорской Суриков делал этюды с местных казаков – Арсения Ковалёва, Антона Тузова,

Макара Агаркова, впоследствии использованные в картине. Именно батареец Арсений Иванович Ковалёв послужил прототипом для окончательного образа Ермака, а Макар Агарков – для образа есаула Ивана Кольца. На Дону были созданы образы казаков Дмитрия Сокола и Кузьмы Запорожцева, сделана зарисовка большой казачьей лодки, потом попавшей в картину. В этом же году художник отправился на север Сибири – снова делать зарисовки остяков; в 1894 году состоялась новая поездка в Тобольск и по Иртышу (илл. 16–18).

Ввиду большого масштаба картины Сурикову пришлось сменить московскую квартиру, куда он переехал из Красноярска осенью 1890 года, на другую – побольше. Только в декабре 1892 года в работе над «Покорением Сибири» был сделан перерыв: Сурикову было нужно подготовить к выставке картину «Исцеление слепорожденного». Но уже в начале 1894 года он писал брату: «Теперь я опять принялся за Ермака». Автор долго искал нужную цветовую гамму – на ранних набросках преобладают голубые и желтовато-пепельные тона, а когда на картине появляется обрывистый берег, его расцвечивают зелёные пятна. Лишь постепенно Суриков пришёл к окончательному мрачноватому колориту. Сам Ермак тоже лишь постепенно «проявился» в казачьей массе – на ранних набросках его загораживали лишние фигуры, потом отодвинутые на второй план; в более поздних вариантах Ермак, наоборот, виден полностью, отделён от своего войска, и только после долгих поисков художник определил окончательное место главного персонажа картины.

Покорение Сибири – одна из славных и великих страниц истории Отечества. Ключевую роль в этом сыграл талантливый полководец, отважный и мужественный человек – Ермак Тимофеевич. Художник, для своей монументальной работы, выбрал батальный жанр, чтобы полнее и ярче рассказать о личности покорителя, а также о величии подвига

русских казаков. Перед зрителем предстает битва казачьего войска с бесчисленной ратью сибирского хана Кучума. Эта картина далась автору непросто, он писал ее года четыре. Закончил над ней работу только в 1895 году. Ведь он совсем не случайно решил написать именно эту картину, потому, что очень значимым оказалось для России освобождение от татарского хана. Помимо этого, сам автор был рожден в Сибири, поэтому испытывал глубокие чувства к своей Родине. Ермак – это боевой казачий атаман. По приказу царя Ивана Грозного завоёвывал Сибирь. В те времена на этой обширной территории жили племена монголо-татар и правил ими хан Кучум. Они периодически делали набеги на русские земли. Этому надо было положить конец. Естественно, по доброй воле он не собирался отдавать свои владения. Ермак воевал против него.

Композиция вытянута по диагонали. Центр и нижнюю половину левой части полотна занимает авангард казачьего войска. В центре казачьей массы – сам Ермак, изображённый в профиль, с вытянутой вперёд рукой. Это кряжистая, прочно стоящая обеими ногами на палубе фигура в стальном шлеме. Над ним и его соратниками развиваются хоругви с ликом Спаса и конной фигурой Святого Георгия (говоря о первом из этих знамён, В. С. Кеменов отмечает: «осеняя дружину Ермака этим знаменем, Суриков тем самым как бы передает ей эстафету многовековой борьбы русского народа против татар»). Голова Ермака, его указующая рука и хоругвь над ним разрушают композиционную диагональ, выступая за пределы пространства, отведенного казачьему воинству (илл. 17).

Пёстрое по составу войско Кучума заполняет центр и нижнюю часть правой половины картины, на лицах его воинов можно увидеть панику. Нос ладьи Ермака врежется в плотную татарскую массу, подчёркивая, что она уже в смятении и готова обратиться в бегство. За спинами у сибирских татар обрывистый берег со скачущими всадника-

ми и вздымающимися вверх руки шаманами, символически противостоящими конному Св. Георгию на казачьей хоругви. В центре верхней части картины проступают контуры города, за который идёт сражение.

Казачьи, под христианскими знаменами с ликом Нерукотворного Спаса, возглавляемые Ермаком, помещенные автором на первый план, выглядят мощнее сибирского воинства.

Противная сторона представляет собой людскую массу, из которой можно выделить лишь несколько лиц. Уверенность и отвага со стороны казаков, растерянность и страх со стороны сибиряков. Спокойным, уверенным изображен Ермак. Решительная битва происходит прямо в реке. Интересен тот факт, что войско Ермака по численности было меньше войска хана Кучума. Как известно, русские воюют не числом, а напором и умением. Воины Ермака вооружены уже ружьями и пиками, а у монголо-татар только стрелы и кривые мечи.

Классический полководческий жест – протянутая рука, направляющая войско – канонический прием классической живописи. Четко видно, что русские берут «верх». Сам же герой никак не выделен художником, как бы сообщая о том, что полководец не слишком-то и выделял себя из отрядов своих воинов. Единственное, что выдало нам атамана, это его рука, точнее жест, который твердо и решительно направляет свои войска на битву и в атаку. Лица казаков наоборот выражают бурю различных эмоций – несокрушимые воля и стремление к победе и свободе. Об этом же свидетельствует и топор за поясом казака на первом плане. Закончится топор – в ход пойдет сабля, сломается сабля – пригодится топор, привычное оружие мужика.

Очень остро и с высоким мастерством показан пик сражения, а именно кульминация битвы. Производится обстрел из пушек и ружей татарских войск, а они тем временем отвечают стрельбой из луков.

Вся картина оформлена в мрачных и тяжелых тонах. Не без скрытого умысла выбран для борьбы и мрачный пейзаж – осеннее небо в серых тонах, быстрые воды реки также не прозрачны, берег реки скользок и глинист. Глядя на это пасмурное изображение реального сражения, невольно становишься его участником, наблюдателем, болельщиком... Художник в этой работе обошелся без ярких красок. Основные цвета работы – серый и коричневый. Это и серое небо, и коричневые воды, и скользкий берег реки. Только красный кафтан одного из бойцов оттеняет весь этот мрак. Лишь в самом центре, один казак одет в ярко-красный кафтан, привлекающий внимание зрителя. Красная одежда в бою нужна для того, чтобы не видеть кровь на своем теле, не терять присутствия духа. Это говорит нам о том, что казаки готовы драться не только до первой крови, но и до тех пор, пока смогут держать в руке оружие.

Суриков прорисовывает каждого участника событий. С исторической достоверностью изображены одежда, ружья, лодки, знамена. Все полотно заполнено войной и болью от потерь, даже не видно продолжения реки, всё завалено мертвыми солдатами. Лица солдат отражают нам чувства и мысли, которые наполнены различными эмоциями. Главное, что объединяет всех, это воля к победе над врагом.

На картине отчетливо видны отблески блестящих орудий и выстрелы, а так же темные пятна крови. Особое значение имеют лики Христа и фигура Георгия Победоносца на знаменах, говорящие, что победа достается с Божьей помощью.

Очень грамотно художником показаны татары, которые в панике убегают с поля боя. Увидев напористых и непобедимых казаков, им остается только одно: сдаваться и бежать. Этот момент дает понять зрителю, что победа близка и дает нам ее прочувствовать и прожить.

Полотно «дышит» войной, всепоглощающей битвой, в которой нет ни победителей, ни побежденных. Но все рав-

но становится понятно, что кровопролития не удалось бы избежать.

Данная картина один из великих памятников российской истории, который сохранил в себе воспоминания людей, которые нам об этом событии никогда не расскажут.

«Покорение Сибири Ермаком Тимофеевичем» было окончено в 1895 году и стало важным событием 23-й выставки Товарищества передвижников. В марте того же года совет Академии художеств присвоил автору полотна звание академика. Хотя Суриков ещё в Москве договорился с П.М. Третьяковым о продаже ему «Покорения Сибири» за 30 тысяч рублей, император Николай II, узнав об этом, заявил, что «эта картина должна быть национальной и быть в национальном музее». Полотно было приобретено императором за 40 тысяч рублей – по словам Михаила Нестерова, самую большую сумму, за которую когда-либо покупались картины русских художников. Всего через несколько недель после этого, в апреле 1895 года, был подписан монарший указ об учреждении Русского музея Императора Александра III. С 1897 года «Покорение Сибири» выставлено в этом музее; в том же зале, что и основное полотно, экспонируется этюд «Казачи в лодке». Третьякову же в знак уважения Суриков в 1895 году подарил уменьшенную копию картины (размерами 103×59 см).

### **Анализ картины Б. Кустодиева «Купчиха за чаем» (илл. 19)**

Знаменитый русский художник Борис Кустодиев в своем творчестве часто обращался к образам купчих, самой известной среди этих работ является «Купчиха за чаем». С картиной связано немало любопытных фактов: на самом деле художнику позировала совсем не купчиха, к тому же написанное в 1918 г. полотно до сих пор вызывает множество споров: относился ли Кустодиев к своей модели с иронией или искренне ею восхищался?

Тема размеренной купеческой провинциальной жизни была для художника связана с воспоминаниями о счастли-

вом детстве и юности. Хотя материальные условия жизни его семьи были очень стесненными – отец рано умер, и заботы о четверых детях легли на плечи матери – все же в доме царила атмосфера любви и счастья. 25-летняя вдова старалась прививать детям любовь к живописи, театру, музыке и литературе.

С купеческим бытом Борис Кустодиев был хорошо знаком с самого детства – семья арендовала флигель в купеческом доме в Астрахани. Впоследствии художник будет неоднократно возвращаться к своим детским воспоминаниям о неспешной счастливой жизни в провинциальном городе.

«Купчиху за чаем» Кустодиев написал в 1918 году, в 40-летнем возрасте. Годы счастливой юности давно остались позади, а с приходом большевиков к власти эта жизнь была утрачена безвозвратно. Купеческие усадьбы и дородные купчихи за уставленными снедью столами теперь жили только в памяти художника. Времена были голодные и страшные, о чем он писал режиссеру В. Лужскому: «Живем мы здесь неважно, холодно и голодно, все только и говорят кругом о еде да хлебе... Я сижу дома и, конечно, работаю и работаю, вот и все наши новости».

К тому же в это время у художника были серьезные проблемы со здоровьем – еще в 1911 году ему поставили диагноз «костный туберкулез», позже в позвоночнике образовалась опухоль, болезнь прогрессировала, и к моменту написания «Купчихи за чаем» Кустодиев уже три года был прикован к инвалидному креслу. С тех пор, по словам художника, его миром стала его комната. Но тем живее работало воображение. «Картины в моей голове сменяются, как кино», – говорил Кустодиев. Чем хуже становилось его физическое состояние, тем ярче и жизнерадостнее были его работы. В этом он находил свое спасение. Поэтому утверждение о том, что в своих картинах он намеревался изобличить дореволюционный мещанский быт, иронизируя над умиротворенными купчихами, вряд ли имеют под собой реальные основания.

На самом деле «Купчиха за чаем» была вовсе не купчихой, а настоящей баронессой. Очень часто моделями для купчих Кустодиеву служили представительницы интеллигентной среды. На этот раз художнику позировала его соседка по дому в Астрахани Галина Владимировна Адеркас – баронесса из древнего рода, ведущего свою историю с XIII в. На тот момент девушка была студенткой-первокурсницей медицинского факультета, хотя на картине она выглядит гораздо старше и внушительней, чем была в действительности. Однако автор и не преследовал цели портретного сходства – это скорее собирательный образ, который становится олицетворением всего уездного городка.

О дальнейшей судьбе Галины Адеркас известно очень мало: по некоторым сведениям, она оставила занятия хирургией и занялась пением. В советское время пела в составе русского хора в Управлении музыкального радиовещания Всесоюзного радиокомитета, участвовала в озвучивании фильмов. Следы теряются в 1930–1940-х годах – предположительно, она вышла замуж и выступала в цирке.

Кустодиев еще не один раз возвращался к излюбленной теме и писал купчих. До сих пор делятся споры о том, было ли это иронической стилизацией мещанского быта или ностальгией по безвозвратно утраченному прошлому. Судя по особенной теплоте, с которой художник относится к своим купчихам, эти картины стали для него бесконечным прощанием со счастливой юностью и милым сердцу миром. А пышнотелые русские красавицы на картинах Бориса Кустодиева – воплощенным идеалом народной женской красоты.

В центре картины изображена молодая женщина, которая пьет чай на балконе. Женщина одета в черное платье с фиолетовыми разводами и чепец такого же цвета. Это подчеркивает то, насколько у нее белое лицо и плечи, а так же свежесть розового лица.

День уже начинает клониться к закату, и по небу плывут розовеющие облака. На столе стоит огромный самовар и разнообразные фрукты и сладости: арбуз, виноград, варенье, булки. Рядом стоит расписной ларец для рукоделия, которым купчиха будет заниматься после чая.

Купчиха очень красива. Тело у нее крепкое и здоровое. Она удобно устроилась, подперев локтем другой локоть, и мило отставив пухленький палец. Чай купчиха пьет из блюдца. Кот ластится к ее белому и пухлому плечу.

Купчиха занимает господствующее положение в картине. Крупная женщина заполняет собой практически все пространство картины. Она словно возвышается над тихим провинциальным городком, который она олицетворяет.

А за пределами ее дома протекает спокойная уличная жизнь. Виднеются дома с вывесками, мостовая, выстеленная булыжниками, гостиный двор и церковь. А с другой стороны виден соседний синий дом, на балконе которого старый купец с женой тоже сидят за самоваром. Ведь что может быть приятнее после дневного сна, чем неспешно потягивать чай с блюдечка?

Композиция в картине выстроена таким образом, чтобы фигура купчихи и натюрморт, который расположен на переднем плане, обретали вместе пирамидальную форму, что делает композицию еще более нерушимой. Плавные и спокойные формы направляют внимание зрителя к центру холста: голые плечи, рука, в которой блюдце, лицо с ясно-голубыми глазами; и центром композиции являются алые губы бантиком.

Картина написана с использованием малого количества колористических инструментов. Фактура письма очень гладкая и ровная, чем-то напоминающая эмаль. В картине проявляется своеобразный метод художника Кустодиева. Написанное им выглядит очень убедительно и правдиво, хотя художник и не повторяет природу, а пишет все от себя. Он использует поистине уникальные цветовые сочетания. Например, на картине цвет кожи купчихи немного светлее неба.

Картина «Купчиха за чаем» кажется поэмой о красоте русской природы и русской женщины. Именно это и является первым впечатлением о ней. Но главное в картине – это теплота, с которой художник изображает купчиху, а также уют и безмятежность купеческого быта в уездном захолустье.

### **Анализ картины О. Ренуара «Завтрак гребцов» (илл. 20)**

«Завтрак гребцов», признанный одним из величайших произведений в творчестве Пьера Огюста Ренуара, – это крупномасштабный феномен живописи. У этого шедевра нет известных подготовительных эскизов, а годы его создания отмечены встречами с известными людьми, которые помогли импрессионисту реализовать его амбициозную идею. Ни на одной другой и из больших картин Ренуара – за исключением «Бала в Мулен де ла Галлет» (1876) – нет такого количества фигур.

Кто есть кто на картине «Завтрак гребцов»? (илл. 21)

1. – Алин Шариго – будущая жена Ренуара; 2. – Альфонс Фурез-младший – сын владельца лодочной станции; 3. – Альфонсина Фурнез, его сестра; 4. – Рауль Барьбье – бонвиван (бонвиван – человек, живущий в собственное удовольствие, богато и беспечно, кутила и весельчак) и бывший мэр Сайгона, барон; 5. – Жюль Лафорг – поэт, критик; 6. – актриса Эллен Андре; 7. – Анжель Лего – натурщица, актриса и певица; 8. – Шарль Эфрусси – искусствовед, коллекционер, редактор; 9 – Гюстав Кайботт – богатый меценат и художник; 10. – Антонио Маджиоло – итальянский журналист; 11. – Эжен Пьер Лестренге – чиновник; 12. – Поль Лот – путешественник, журналист, писатель; 13. – Жанна Самари – актриса.

На самом деле, люди, изображенные в полотне, не позировали художнику все вместе. Они приезжали в Шату в раз-

ные дни и терпеливо замирали в нужной позе, пока художник писал их.

Картина Ренуара изображает дружескую компанию, наслаждающуюся поздним завтраком на верхней террасе ресторана Фурне в Шату. Деревушка Шату находилась недалеко от таких курортных местечек, как Ля Гренуйер («Лягушатник»), Бруживаль и Аржантёй, расположенных вдоль Сены к западу от Парижа.

В Шату было легко добраться поездом с вокзала Сен-Лазар, это было популярное место среди желающих покататься на лодке, вкусно пообедать и переночевать. В конце 1880 года Ренуар останавливался в Шату и написал несколько произведений в ресторане Фурне.

Картину «Завтрак гребцов» часто сравнивают с более ранней работой Ренуара «Бал в Мулен де ла Галетт» (1876 год). Считается, что «Завтрак гребцов» – это ответ художника писателю Эмилю Золя, автору «Обозрения парижского Салона 1880 года». Золя раскритиковал работы импрессионистов за «незаконченность, нелогичность, преувеличения» и призвал их создавать более солидные и сложные произведения, представляющие современную жизнь.

Несмотря на кажущуюся непринужденность сцены, ее композиция была тщательно выстроена. Взгляд зрителя умело направляется от сидящего на переднем плане справа Кайботта к облокотившейся на перила девушке и дальше к лодкам на Сене и железнодорожному мосту Шату. Все персонажи изображены в естественных позах, черты и лица моделей, их жесты явственно определены. Это существенно отличает картину от «Бала в Мулен де ла Галетт», в которой некоторая определенность придана только фигурам переднего и среднего планов.

Пробивающийся сквозь тент мягкий оранжевый свет гармонирует с оранжевыми и красными деталями в одежде персонажей, а разбросанные по всей композиции пятна ярко-синего и зеленого цветов украшают и объединяют сце-

ну. Центральное положение в композиции занимает стол, однако эскизность его живописи заставляет взгляд перемещаться к более детально прописанным фигурам. Задник из зеленой листвы позади террасы создает ощущение камерности и отдыха в своей компании.

В картине сглаженная и тонкая живопись лиц контрастирует с импрессионистической манерой письма в деталях; в частности, свободно написанные бокалы, бутылки и еда на столе, бессистемные мазки, передающие растительность заднего плана, остаются импрессионистичными. На платьях и лицах персонажей фактура, свет и тени передаются резкими мазками, а детали концентрируются всплесками цвета. В изображении маленькой собачки мастерски сочетаются тонкие мазки, неуловимые изменения цвета и тона, способ нанесения слоев краски и плавности цветовых переходов.

Ренуар использует яркие цвета, чтобы выделить детали и сделать акценты на лицах. Кремовые и голубые цвета с ярко-красными акцентами разбросаны по всей картине и объединяют фигуры, расположенные по диагонали. Некоторые элементы повторяются, чтобы уравновесить композицию и направить взгляд зрителя, например, светло-желтые соломенные шляпки и бледно голубой, розовый и желтый цвета в тенях на белых майках и скатерти. Также использованы чистые несмешанные цвета, например, красный на цветах шляпки Алины, синий на платье Анжелы и зеленый на фруктах и бутылках на столе. Яркие элементы на переднем плане также контрастируют с более темными и приглушенными фигурами и деревьями заднего плана.

Картина Ренуара «Завтрак гребцов» стала мотивом для французского сериала «Кракелюры» о художниках импрессионистах.

## Основные этапы вербализации произведений изобразительного искусства.

### Интерпретация

*Интерпретация* – (от лат. *interpretatio* – толкование, разъяснение). В искусствознании термин «интерпретация» означает толкование, постижение целостного смысла художественного произведения, его идеи, концепции. Различают интерпретацию зрительскую (первичную), научную и творчески-образную.

*Первичная интерпретация* базируется на том общем впечатлении и понимании художественного произведения, которое получает зритель при его осмотре. Первичная интерпретация не всегда оформляется в сознании зрителя в логические конструкции, оставаясь часто в виде переживаний, настроений, чувств. Искусствовед, отправляясь от своих первичных впечатлений (первичной интерпретации) формулирует их достаточно четко и затем проверяет анализом, в результате чего рождается *научная интерпретация*, которая претендует уже на статус объективной истины и от которой поэтому требуется фактическая, логическая и эмоциональная доказательность. *Творчески-образная интерпретация* – это «перевод» произведения изобразительного искусства на язык другого искусства, в частности, – словесного.

Н. Г. Чернышевский определял искусство как воспроизведение действительности, объяснение ее и приговор ей. Объяснение и приговор – это и есть интерпретация воспроизводимых явлений жизни. Она определяется мировоззренческими позициями, идеалом художника. Поэтому, обращаясь к сходному жизненному материалу, художники разных эпох, стран, общественных позиций дают ему обычно разную интерпретацию. Это можно проследить на примере так называемых «вечных образов» в литературе (например, Дон Жуан у Тирсо де Молины, Мольера, Байрона, Пушкина) или при разном истолковании мифологических сюжетов

в изобразительном искусстве (например, «Снятие с креста» у Рембрандта, Рубенса, Пуссена).

Заключая в себе определенную интерпретацию жизни, искусство вместе с тем само всегда интерпретируется осознающими его людьми. Воспринимая то или иное художественное произведение, разные люди по-разному понимают его в зависимости от индивидуальности, уровня развития, социальной и национальной принадлежности. Произведения искусства, созданные в прошлом, всегда подвергаются той или иной интерпретации в каждую новую эпоху. Искусство является средством их «усвоения» новыми общественными системами, людьми иного мировоззрения и т.д. Искусство оказывает то или иное общественное воздействие лишь в определенной интерпретации, вне которой фактически не существует.

Однако сущность искусства не сводится к сумме его интерпретации, как утверждает субъективно-идеалистическая эстетика. Наоборот, сама интерпретация возможна лишь на основе объективного содержания искусства и допустима лишь в границах объективного смысла художественного произведения. В противном случае интерпретация превращается в произвол.

Интерпретация искусства является ближайшей целью искусствоведческой науки и художественной критики. Искусствоведческая трактовка мирового искусства раскрывает его актуальность, делает его достоянием культуры сегодняшнего дня. Художественная критика интерпретирует современные произведения, помогая им стать достоянием общности и сыграть свою действенно-воспитательную роль.

В искусствоведческой и критической интерпретации искусства проявляется тот или иной методологический подход. Так, например, формалисты интерпретируют искусство, игнорируя его жизненное содержание и сводя художественные процессы к имманентному развитию формы (от-

сюда – субъективизм в трактовке содержания). Вульгарная социология интерпретировала искусство как выражение узкоклассовой психологии, игнорируя художественное познание в искусстве объективной истины (следствием этого было выдвижение на первый план исторически ограниченных и преходящих сторон творчества, отрицание значения классического наследия для советской культуры и т. д.).

Все виды интерпретации классического и современного искусства служат повышению его действенной роли в художественной культуре, раскрытию и реализации заложенных в нем идейно-воспитательных возможностей.

В силу присущей художественному образу сложности, а иногда и многозначности многие художественные произведения могут порождать различные, зачастую прямо противоположные интерпретации, что вызывает критические и научные дискуссии. Поэтому центральной проблемой теории и практики интерпретации была и остается проблема ее верности, адекватности.

Интерпретация – это работа мышления, которая состоит в расшифровке смысла, стоящего за очевидным смыслом, то есть в раскрытии уровня значения, заключенного в буквальном значении. Интерпретация может быть успешной, только если она основана на знании того, как устроен текст (картина, скульптура, гравюра и т. п. – тоже текст), значит, анализ всегда предваряет интерпретацию.

Анализ, как было сказано, – это расчленение текста на формальные и формально-аналитические составляющие. Истолкование имплицитно сопровождает все этапы анализа, однако, даже выявление структуры текста не приводит к полноценному объяснению смысла текста, наоборот, это вызовет множество вопросов. В итоге, мы оказываемся перед конфликтом формы и содержания. Лингвистически проведенная интерпретация текста всегда уязвима в том смысле, что она должна быть обоснована и открыта для обсуждения. С другой стороны, это всегда предполагает вероятность ее опровержения, тем не менее, такой путь позволяет:

1) устранить конфликт между формой (структурой) и содержанием (цельностью);

2) согласовать их между собой и тем самым объяснить, почему именно такое содержание требует для себя именно такой формы текста.

*Взаимодействие различных видов интерпретации дает понимание* – внутренне реализованную “удачную интерпретацию”, не обязательно проявленную внешне, для других людей. Исследователи полагают, что мы прибегаем к интерпретации только тогда, когда нет непосредственного личного контакта с автором; отсюда – следующие виды интерпретации:

- а) прагматическая – по делам и по фактам;
- б) интерпретация окружения – времени и пространства;
- в) психологическая – по мотивам и т. п.;
- г) по идеям или по этическим факторам.

*Художественная интерпретация допускает так называемую «вольность» прочтения идеи произведения, отсюда многогранность толкования его смыслового поля.* При художественной интерпретации некоторые персонажи, объекты произведения могут остаться вне трактовки, тогда как будет фиксироваться общее значение данного полотна. В сфере искусства количество интерпретаций по меньшей мере сводится к количеству интерпретаторов, то есть не сводится к одному толкованию.

Художественное произведение образовано единственной в своем роде системой знаков, однако каждый воспринимающий (реципиент) воспринимает знаковую систему произведения индивидуально, каждый видит свой денотат (понятийное ядро значения) в произведении. Иногда одним и тем же интерпретатором произведение будет принимать несколько различающихся значений, но всегда трактовка произведения в той или иной степени и аспектах будет содержать личный художественный опыт интерпретатора.

Важной особенностью в интерпретации произведения искусства является то, что в процессе восприятия вместе с

логически-понятийным аппаратом интерпретатора участвует эмоционально-чувственная сфера, оказывающая мощное воздействие на формирование интерпретации, что в большей степени увеличивает множественность интерпретаций. Данное явление неоднократно приводило к выводам о невозможности единственно верного истолкования художественного произведения.

Приверженцы этой концепции утверждают, что невозможно стопроцентная информация интерпретатора, каким бы знатоком он ни был: произведение искусства, прежде всего, представляет индивидуальный мир творца, и заложенный им идеал никогда не смогут быть полностью «считаны» в восприятии другого индивидуума. Всегда будет присутствовать определенная доля непонимания.

*Но большинством исследователей под интерпретацией произведений живописи понимается трактовка определенного произведения на уровне сюжетного содержания.* Религиозный, мифологический, социально-бытовой сюжет является в таком случае предметом интерпретации для исследователя, для зрителя. Идея произведения строится на основе анализа значения сюжета и придания ему общечеловеческого смысла путем обобщения.

Помимо сюжетного толкования произведения концепция интерпретации строится на рассмотрении произведения в рамках культурно-исторических условий создания произведения. Знание интерпретатором историко-биографического контекста создания картины способствует интерпретации. С его помощью можно установить причинно-следственные связи, объясняющие конкретные причины появления тех или иных форм образов в произведении, и до известной степени сделать интерпретацию адекватной. Вариантом такой интерпретации может служить пример, осуществленный Э. Панофски в статье «Тициановская «Аллегория благоразумия», в которой исследователь определил принадлежность трех лиц на полотне Тициана «Благоразумие» (сам Тициан,

один из его сыновей и внук) (илл. 22). Причем, искусствовед отмечает, что исходя из истории творения исследуемого произведения, существует единственная «правильная» трактовка замысла художника, и ее возможно расшифровать.

И все же большинство искусствоведов (Г. Вельфлин, А. Демкина, Х. Зельдмайер, Э. Панофски, Н. Яковлева, К. Флиндлер) считают, что значение произведения изобразительного искусства выходит за рамки интерпретации сюжета. Они заключают, что произведение представляет собой различные смысловые слои, каждый из которых в новом аспекте раскрывает сущность идейного содержания.

Данную концепцию можно рассмотреть на примере системы анализа образно-символического содержания произведения, изложенной Эрвином Панофски в трудах «Геркулес на распутье» (1930), «Этюды по иконологии» (1939). Так, искусствовед выделяет *три уровня интерпретации произведения*.

*Первый – пре-иконологический* – строится на интерпретации изображенного сюжета. На этом этапе интерпретации определяется взаимосвязь объектов, персонажей, формы, цвета, композиции. Адекватная интерпретация на доиконографическом уровне осуществляется на основе знаний интерпретатора в области реалий изображаемой исторической эпохи. Таким образом, можно говорить, что основным принципом интерпретации в данном случае является знание истории стиля, а результатом – постижение характерной для той или иной эпохи манеры выражения объектов и событий с помощью форм.

*Второй – иконографический* – выявляет следующую ступень идейного содержания художественного произведения. На данном этапе интерпретатор имеет дело с так называемыми вторичными сюжетами. На этом уровне происходит сопоставление произведения с другими репрезентатами на аналогичные сюжет и тему. Иконографический уровень интерпретации осуществляется посредством постиже-

ния характерной для той или иной эпохи манеры выражения определенных тем с помощью объектов и событий.

*Третий, завершающий этап интерпретации – иконологический*, на котором определяется скрытый смысл произведения. На данном уровне интерпретатор должен понять некие общие «внешние» идеи во «внутреннем» мире картины. Произведение искусства на этом этапе формулируется как репрезентат основных культурных принципов в определенном историческом периоде. Задача интерпретатора – понять внутреннее значение или содержание, составляющие сферу символических ценностей. Интерпретатору для работы с произведением на данном этапе интерпретации необходимо обладать определенными знаниями в области семантики.

Личности интерпретатора уделяется важное значение, поскольку при анализе произведения изобразительного искусства именно он становится главным звеном, субъектом интерпретации. Его мировоззрение, психологические установки и умение воспринимать некие бессознательные знаки и образы имеют большое значение для получаемых результатов интерпретации художественного произведения.

Стоит отметить, что при интерпретации сущности картины надо осторожно принимать в расчет теоретические объяснения самого художника, если они известны, поскольку сами формулировки самого художника чаще всего также нуждаются в правильной интерпретации и поиске их истинной «сущности», точно так же, как и его произведение.

Главное качество, которым должен обладать интерпретатор художественного произведения – это способность исследователя «пользоваться» тем же языком, что и художник – то есть отставлять в сторону логическое сознательное восприятие, а погрузиться в медитативное созерцание, в котором поступающие сигналы оцениваются не сознанием, а в большей степени бессознательной сферой.

Конечно, возникает проблема объективности понимания идеи произведения. Как отмечено исследователями,

произведение может быть проинтерпретировано на различных уровнях, что порождает полисемантичность произведения изобразительного искусства, многозначность его содержания.

Проблема объективного и субъективного в ходе интерпретации является следствием вопроса, кто есть интерпретатор? При истолковании смысла живописного произведения личность интерпретатора, как было сказано, является определяющей. По сути, он тот, кто создает значение произведения в целом. Значит, доля субъективного будет значительной. Произведение может быть понято в неверном аспекте, поскольку интерпретатор, зритель руководствуется своим чувственным опытом, опирается на свои личностные характеристики. Главный вопрос остается открытым – можно ли говорить об идее произведения, если оно полисемантично?

### **Художественная критика как институт культуры**

Критика – особенная способность человека к оцениванию окружающего его мира и своего внутреннего духовного состояния. Ибо утверждение чего-либо (как и отрицание) происходит только в процессе оценивания и не существует вне его. Именно оценивание, говоря философским языком, является атрибутивным свойством критики. Разумеется, это свойство основывается на возможностях человеческого разума, является функциональным инструментом работы ума. Французская философская традиция, со времён Р. Декарта настаивающая на суверенности разума, связывает критическое отношение человека к миру с кристаллизацией мысли, с непротиворечивой связью в суждении двух понятий (субъекта и предиката познания).

Впрочем, само понятие «критика», возникшее в Древней Греции, всегда понималось как искусство суждения. Однако ядром этого интеллектуального усилия выступает опять-таки способность к оцениванию, возможность охва-

тить человеческим сознанием картину мира с одновременным мыслительным оцениванием её.

Искусство суждения, возведенное в методологический принцип, стало основой философской доктрины критицизма, основоположником которой справедливо считается ярчайший представитель немецкой классической философии Иммануил Кант.

Критицизм как методология играет важную роль в исследовании культуры (и особенно искусства), поскольку он позволяет обнаружить присутствие человеческого понимания сущности духовного через субъективную интерпретацию и «состояния мира».

В этом космическом пространстве, пронизанном комплексом ценностно-оценочных связей и притяжений, находится место и представлениям о закономерностях человеческого бытия, о векторах социального развития общества, о нравственных идеалах и эстетических вкусах, которые превалируют в общественном бытии на данном историческом этапе его развития, и, наконец, о состоянии художественной жизни общества, о реалиях развития искусства и актуальных проблемах его связи с реципиентом.

Осмыслением и оцениванием всех этих сложных явлений и призвана заниматься художественная критика, разумеется, исходя из природы искусства и основываясь на закономерностях его развития и его разнообразных связях с социумом (включая особую связь с реципиентом искусства). Но история развития художественной культуры наглядно показывает, что поле функциональных задач художественной критики зачастую пересекается с полями других форм человеческой деятельности; в силу этого природа критики интерпретируется в различающейся вариативности.

В истории культуры зафиксированы четыре основных варианта трактовки сущностной природы художественной критики; все эти варианты интересны тем, что художественная критика идентифицируется с той или иной частью че-

ловеческой творческой деятельности (таким образом, ставится вопрос о суверенности художественной критики как своеобразного феномена культуры).

В решении интерпретации природы художественной критики в истории культуры отмечены несколько основных типологически вероятностных варианта:

1) Художественная критика идентифицируется с наукой, предстаёт в качестве её структурной части. Особенно этот процесс усилился с начала XIX в. Первоначально художественная критика отождествлялась с эстетической (к взаимоотношениям эстетики и критики мы ещё вернёмся), однако по мере становления искусствоведческой науки идентификация начинает осуществляться в системе «искусствоведение – критика», причём художественная критика представляет собой заключительную часть триады: история искусства – теория искусства – художественная критика». Так, А. С. Пушкин давал следующее определение этому специфическому роду человеческой деятельности: «Критика – наука открывать красоты и недостатки в произведениях искусства и литературы. Она основана на современном знании правил, коими руководствуется художник или писатель в своих произведениях, на глубоком изучении образцов и на детальном наблюдении современных замечательных явлений». Таким образом, не только люди науки, но и выдающиеся художники наибольшее совершенствование художественной критики видят в её сближении с наукой, в опоре на неё.

2) Художественная критика идентифицируется непосредственно с художественным творчеством и в таком качестве противостоит подразделениям науки (эстетике, теории и истории искусствознания). Так, выдающийся композитор И. Стравинский полагал, что «критика – искусство судить о произведениях литературы и искусства».

3) Художественная критика есть практическая реализация постулатов науки, главным образом эстетики («предмет критики – есть приложение теории к практике», – по из-

вестному определению В. Белинского). Критика выступает практической деятельностью, субординируемой эстетике (теории искусства) как науке; критика является инструментарий по добыванию для вышеупомянутых подразделений науки эмпирического материала, живых актуальных артефактов, которые в многообразии предоставляют текущий художественный процесс. «Теория есть систематическое и гармоническое единство, – утверждал великий критик, – законов изящного; но она имеет ту невыгоду, что заключается в известном моменте времени, движется вперёд, собирает для науки новые материалы, новые данные. Это есть движущаяся эстетика».

4) Художественная критика есть своеобразный раздел публицистики. Этот инвариант трактовки сущностной природы художественной критики возникает в последней трети XX в. и связан с увеличивающейся значимостью (во властных структурах и в общественном мнении) журналистики. Эта значимость ещё более увеличивается с наступлением компьютерной эпохи, когда набранное любым субъектом слово оказалось способным заполнить мир. Однако задолго до этого у некоторых теоретиков сформировалось убеждение о «научно-публицистической природе» художественной критики. В эпоху «информации без берегов» журнализм, претендуя на роль «властителя душ», занимает ключевую позицию, формируя и направляя общественное мнение, а иногда и определяя характер тех или иных событий (достаточно сослаться на непрекращающуюся «сагу», организованную современными СМИ по поводу жизни звёзд «шоу-бизнеса», так сильно воздействующую на неокрепшие юношеские умы).

Журналистика является собой специфический род человеческой деятельности. Разумеется, она, начиная с XIX в., развивается в различных направлениях, а ныне, в XXI в., переживает известную трансформацию. Так, можно привести классическую классификацию распределения журналист-

ского материала по журналам: «информационные, аналитические, художественно-публицистические».

Легко заметить, что критика искусства отнесена к художественно-публицистической сфере. Наличие интернета, развитие «блогерского» движения в наши дни ставит под вопрос и проблему профессионализма в журналистике, расширяя и без того огромное пространство массовой культуры. Разумеется, это напрямую касается и художественной критики, поскольку высказывания блогеров о фактах художественной жизни имеют тенденцию превращаться в «девятый вал», способный смести всё на своём пути.

Художественно-творческий процесс состоит из ряда звеньев: действительность – художник – произведение – реципиент (читатель, зритель, слушатель) – действительность. Художественная критика выступает как организатор этого процесса и влияет на все его звенья и на характер взаимодействия между ними. Каждый из лучей влияния отражает один из аспектов деятельности критики, одну из *ее функций*, одно из ее свойств.

1. Критика воздействует на *восприятие мира художником* (звено: действительность – художник), ориентируя его на постижение тех или иных сторон жизни, на преимущественное внимание к той или иной тематике и проблеме. Осуществляя эту функцию, критика тяготеет к постановке острых социально-политических и философских проблем.

2. Критика воздействует на *творческую личность художника*, формируя ее самоконтроль и осуществляя социальную и эстетическую корректировку художественной деятельности. Критика порой ранит авторское самолюбие, и все же без нее нет творческого роста художника. Он нуждается в самоконтроле, который неизбежно опирается на критику.

3. Критика влияет на *творческий процесс* создания художником произведения и поэтому включает в себя некоторые проблемы психологии творчества и художественного

мастерства. Анализ творчества других художников и предшествующего творчества данного автора необходимы при создании нового произведения, такой анализ дает творческому процессу важные импульсы и ориентиры.

4. Критика *формирует поле общественного мнения вокруг художественного произведения*, что способствует его социальному функционированию, осуществлению самого бытия произведения как предметно-физического, реального и как общественно-духовного, идеального явления.

5. Критика *усиливает взаимодействие жизненного опыта автора и реципиента*, помогает более эффективно постижению публикой художественной концепции, заключенной в произведении.

6. Критика *формирует процесс восприятия произведения реципиентом*. Это близко к задаче режиссера: вскрыть заложенную в художественном тексте мысль, интерпретировать ее. Даже друг Пушкина поэт Вяземский неполно понимал масштабы его гения. Но после статей Белинского о Пушкине его величие стало уже фактом общественного сознания. Творчество художника может оказаться не востребуемым современностью, если критика не подготовит аудиторию к восприятию и пониманию нового слова в искусстве.

7. Критика *воздействует на реципиента и всю аудиторию искусства*, формируя ее художественные вкусы и социальные ориентации. Ценностное рассмотрение художественных явлений – один из важных моментов художественной критики. Познание воздействия критики на публику происходит с помощью конкретно-социологических исследований. Искусство пробуждает в своих читателях и зрителях творческий дух. Критика издавна пыталась эстетически воздействовать на читателя не только средствами искусства (например, близкий к тексту пересказ и богатая цитация из стихов Пушкина в статьях Белинского), но и собственно критическими средствами (эмоциональность и выразительность стиля, красота логики в статье Гончарова «Миллион

терзаний»). Решение этой задачи сближает критику с искусством.

8. Критика формирует *пострецепционную активность читателя (зрителя, слушателя)* и характер его воздействия на действительность под влиянием художественного впечатления. Критика стимулирует и направляет активное вторжение в жизнь воспринимающей искусство личности. Интерпретацией произведения и прямыми социальными выводами критика способна воздействовать на сознание и социальную активность реципиента. Достоевский подчеркивал, что всякий критик должен быть публицистом и обязан не только иметь твердые убеждения, но и уметь проводить их в жизнь. Критика выводит художественное произведение на сцену общественной жизни, погружает его в контекст социальной борьбы. Поэтому для критики столь важны публицистическое и гражданское начала.

9. Критика *воздействует на действительность, давая ее опосредованный произведением непосредственный анализ и оценку*. Критика делает прямые сопоставления произведения и действительности, анализирует художественную правдивость произведения. Изучение жизни, а не только искусства входит в круг профессиональной подготовки критика. Художественная критика – один из способов социального анализа общества. До сих пор речь шла о «горизонтальном» слое художественного процесса, однако следует принять во внимание и его историческую «вертикаль». Критика обуславливает характер и направление силовых линий, идущих от художественной традиции и влияющих на все элементы художественно-творческого процесса. Критика помогает и художнику, и своему читателю ориентироваться в современном искусстве, в художественной моде, в классическом наследии и его традициях, во всей художественной культуре в целом.

У художественной критики есть свои жанры и формы.

### ***Информационные:***

1. *Аннотация* – краткое сообщение о содержании фильма, книги и т. д. Возможно, с небольшим комментарием, дающим первоначальное представление о произведении. Информация аннотации – нацелена на сообщение о факте, без комментариев. Аннотация популяризирующая – более эмоциональна, с комментариями.

2. *Заметка* – сообщение о каком-либо событии культурной жизни. Информация дает общую характеристику, не претендуя на глубину формулировок и объяснений. Расширенная заметка – более подробная. Критическая заметка определяет суть вещи, выделяет характерные черты, особенности. Похожа на рецензию.

3. *Реплика* – монотемный комментарий, отклик, суждение. Связь с фактом сохраняется, но читается как самостоятельное произведение. В результате создается эффект общения.

### ***Аналитические:***

1. *Статья* – в ее основе – анализ и комментарий актуальных процессов в культуре и искусстве и управляющих ими закономерностей. Теоретическая статья анализирует общезначимые вопросы теории искусства. Статья проблемная обращена к актуальным ситуациям практики (например, кризис жанра).

2. *Рецензия* – жанр, основу которого составляет анализ, оценка содержания и формы одного или нескольких произведений. Цель – ориентировать аудиторию. Монографическая рецензия – глубинное исследование того или иного круга проблем. В проблемно-публицистической используется метод сравнений и обобщений. Публицистический разбор произведения опирается на анализ произведения.

Библиографическая рецензия анонсирует, популяризирует произведение (близка к аннотации, но описывает более подробности), в ней отсутствуют критические замечания.

3. *Литературное обозрение (или обзор)* – жанр литературной критики, который предполагает рассмотрение и анализ некоей совокупности произведений определенного времени, жанра или принадлежащих одному автору. Обозрение выявляет закономерности литературного процесса, оценивает его тенденции.

#### ***Художественные жанры:***

*Зарисовка* – отображает главным образом внешние стороны описываемых событий и явлений. Важны живость, эмоциональность. Внимание автора концентрируется не столько на установлении фактов, сколько на изложении деталей этих фактов и эмоций по их поводу.

*Очерк* – включает конфликтные, динамичные, ярко выписанные эпизоды жизни людей, воспроизводит ситуации, насыщенные репликами, напряженными диалогам, философскими рассуждениями, приметными деталями, портретами. Образное отражение фрагментов жизни героев.

*Эссе* – прозаическое произведение небольшого объема и свободной композиции, выражающее индивидуальное впечатление и соображение по конкретному поводу и заведомо не претендующее на определяющую и исчерпывающую трактовку предмета. Размышление с доверительной интонацией.

*Памфлет* – его выразительными средствами могут быть приемы сатиры и сарказма. Цель – показать сущность социально-комического, чтобы вызвать у аудитории возмущение, гнев по отношению к данному явлению, лицу.

*Фельетон*. Предмет – все несообразное, противоречивое, парадоксальное в действительности. Оружие – юмор и ирония. Осмеивает частные проявления, не поднимаясь до обобщения.

### **Методы искусствоведческого анализа**

Анализ и интерпретация произведений искусства – одна из специальных искусствоведческих дисциплин в систе-

ме подготовки студентов по направлению «Культура и искусство». Тематический план включает в себя такую тему, как «Основные методы искусствоведческого анализа», которая предполагает ознакомление с основами анализа художественного произведения, так как каждое из них уникально и требует своего подхода. Помимо общенаучных методов (восхождение от абстрактного к конкретному, метод историзма, метод аналогий, типологически-системный, проблемно-логический) в современном искусствознании сложился целый ряд специальных методологических подходов к анализу произведений искусства. Искусствоведческие методы предполагают исследование культурно-искусствоведческих явлений с учетом условий их возникновения и взаимовлияния, как единство многообразных их составляющих элементов. Они означают отыскание конкретных причин, породивших определенные события в развитии историко-культурного пространства, расширение проблематики, появление новых, ранее не освещавшихся вопросов, условия формирования новых идей, выводов, обобщений, искусствоведческий анализ произведений разных видов искусства в контексте «художественной картины мира». *Первостепенное значение имели формальный, стилистический, семиотико-герменевтический, иконографический и иконологический метод интерпретации, метод сравнительного анализа.*

### ***Метод сравнительного анализа***

*Сравнительно-исторический анализ – один из наиболее эффективных видов анализа. Он основывается, с одной стороны, на сравнении – простейшей познавательной операции выявления сходства и различия объектов, а с другой – на принципах историзма, согласно которым, действительность рассматривается в перспективе постоянного изменения во времени.*

Простейший тип отношений, которые возникают в результате сравнения – отношения тождества (равенства)

и различий – применим к любым наблюдаемым и мыслимым объектам. В результате этого сама операция сравнения позволяет представить мир как связанное разнообразие. Эта первичная операция и выводы, которые следуют в результате ее применения, очень важны для осознания художественной культуры как единого целого.

В любом феномене культуры необходимо видеть как его уникальность и особенности, так и общность с культурой в целом. Сравнение – операция динамичная. Оно изначально предполагает некую оппозицию. Чтобы осмыслить свою культуру, надо посмотреть на нее как бы извне. Сравнение, в отличие от описания, предполагает оппозицию двух объектов, что более продуктивно в творческом плане. Чем отдаленнее по времени, стилю, выразительным средствам художественного языка предлагаемые для сравнения произведения, тем легче проводить сравнение и тем оригинальнее и неожиданнее могут быть его результаты. При этом хотя бы по одному параметру произведения должны иметь что-то общее – это может быть общность жанра (портрет, пейзаж, натюрморт), типологии форм (древнеегипетская и мезоамериканская пирамида), общность назначения и функции (храм в разных культурах, мемориальный надгробный памятник), сюжета, иконографических констант, формата (вертикальный, горизонтальный, тондо) и др.

Основными формами сравнительно-исторического метода являются:

- сравнительно-сопоставительный анализ;
- историко-типологическое сравнение;
- выявление сходства на основе взаимовлияния.

*Сравнительно-сопоставительный анализ* предполагает сравнение разнородных объектов. Это может быть сопоставление:

- крупных культурных ареалов (Восток-Запад);
- культурных регионов (Россия – Западная Европа);

– стадияльно-разнородных культур (традиционной фольклорной культуры и культуры мировых религий по типу «язычество-христианство»);

– стилей (Ренессанс-барокко, барокко-классицизм и т. п.);

– разных видов искусства и их выразительных возможностей.

Такой тип сравнения направлен на выявление крупных, глубинных проблем.

*Историко-типологическое сравнение* нацелено на выявление общности не связанных по происхождению явлений. Например, культуры Древнего Египта, Месопотамии и Центральной Америки не связаны генетически, и их сходство определяется их типологической принадлежностью к цивилизации Древнего мира.

В историко-типологическом сравнении важны два взаимодополняющих друг друга процесса: анализ, направленный на выявление различий, и синтез, направленный на осознание общности.

*Взаимовлияние в культуре* – еще один вид сравнительного анализа, нацеленный на выявление органичности усвоения внешних заимствований, оригинальности интерпретации. При обсуждении этих вопросов наиболее плодотворной является концепция Ю. Лотмана, который считал, что «народ, имеющий свою развитую культуру, не теряет своеобразие от пересечения с чужими культурами, а напротив того, еще более обогащает свою самобытность. Самобытность достигается не знанием чужого, а богатством своего. Тогда чужое фактически перестает быть чужим».

### ***Иконографический анализ***

*Иконография* – система вариантов изображения определенного персонажа, лица, события, трактовки сюжета. В древности и в средние века на основе магических представлений и религиозных воззрений сложились строго определенные иконографические каноны, которым худож-

ники скрупулезно следовали, по возможности не допуская своеволия. Создавались специальные руководства типа иконописных подлинников (в станах византийского круга), где содержались нормативные схемы изображения лиц и событий сакральной истории. Отношения между канонической, сверхличной программой и личным творчеством в сфере иконографии (где и прежде допускались многочисленные неканонические дополнения) становятся несравненно более свободными с эпохи Возрождения, когда художники зачастую начинают выступать как полноправные творцы сюжетов собственных произведений. Однако до сих пор иконография остается непреложной частью художественного процесса, определяя темы и символы, характерные для различных религиозных, философских и политических воззрений и групп.

Иконографией также называется раздел искусствознания, изучающий темы, символы и сюжеты искусства, рассматриваемые отдельно (но не изолированно) от истории стиля и средств художественного выражения.

Иконографический метод состоит в описании и классификации тем, сюжетов, мотивов, персонажей изобразительного искусства, художественного направления, течения, стиля и школы, способов и средств художественного выражения.

Суть этого метода можно сформулировать следующим образом: полная внутренняя связь созданного произведения с той средой, в которой оно возникло.

Важное значение в связи со сложностью толкования библейских источников получила иконография христианского искусства. Её начало связано с трудами Дионисия Ареопагита из Афин, последователя св. Апостола Павла.

Энциклопедией средневекового искусства считается «Всемирное зеркало» – сборник христианской иконографии, составленный монахом Винсентом из Бовэ в годы царствования Людовика IX Святого (1126–1270). Для восточно-

христианского искусства характерны своды прописей и большие иконы, включающие иногда 160–180 малых изображений чудотворных икон.

Иконографию византийского искусства, его связи с античностью изучал А. Грабар, Л. Брейе, Г. Вайзе.

Выдающимся исследователем православной иконографии был Н. П. Кондаков (1844–1925), автор «Истории византийского искусства и иконографии по миниатюрам греческих рукописей» (1876), «Иконографии Господа нашего Иисуса Христа» (1905), «Иконографии Богоматери» (1910–1915). Основой для его исследований стал метод подхода к изучаемому материалу и его обработки, который получил в науке название «иконографический метод Н. П. Кондакова».

Иконографию западноевропейского средневекового искусства с 1890-х годов изучал Эмиль Маль (1862–1954). Он сопоставлял скульптуру готических соборов с малоизвестными религиозными текстами. Это было началом научной систематической иконографии. Затем Э. Маль исследовал скульптуру раннего романского средневековья и от него перешел к искусству барокко, показав преемственность образительных форм, чем заложил основу иконологии.

В эпоху Возрождения своеобразной Библией живописцев стали «Метаморфозы» Овидия, книги Плутарха и Тита Ливия. Овидий очень удобен для художников, так как представляет собой «игру общих мест с заданными мотивами... сознательное нивелирование различных мифологических сюжетов до полной однородности, с одинаковой степенью иронии и фривольности» (Аверинцев С. С.). В искусстве итальянского Возрождения художники наряду с поэтами и философами сами стали иконографами, инвенторами – сочинителями программ своих композиций.

В эпоху барокко символика изображений, в которой окончательно спутались античные и христианские персонажи, олимпийские боги и св. апостолы, настолько усложни-

лась, что потребовалась отдельная наука. В 1593 году в Риме было опубликовано сочинение Чезаре Рипы «Iconologia». Антонис Ван Дейк в 1630-х годах создал светскую «Иконографию» гравированных портретов современников.

Во многих университетах на кафедрах истории искусства создаются иконографические указатели в качестве «базы данных» для работы исследователей. При атрибуции производится анализ иконографии по данной теме, сюжету и составляется «генеалогическое древо» родственных изображений.

### ***Формальный метод***

Формальный метод – направление в искусствознании последней четверти XIX – первой трети XX в., изучающее художественную форму, воспринятую как собственно эстетический фактор в искусстве. Немецкий эстетик Конрад Фидлер выдвинул теорию «абсолютного зрения», преодолевающего хаос эмпирических впечатлений и создающего «чистую форму», своего рода «идеальную действительность». Швейцарский искусствовед Г. Вёльфлин оформил взгляды членов кружка К. Фидлера в последовательную «науку об искусстве», разработал методiku «формального анализа», который был развит и обогащен учениками Г. Вельфлина и создателями новых учений о «художественной воле» (Алоиз Ригль) и «истории духа» (Макс Дворжак), критиковавший односторонность формального метода.

В «Истории искусства как гуманитарной дисциплине» Э. Панофски особо подчеркивал значение и роль формального анализа. С самого начала своей научной карьеры он в равной степени интересовался как формой, так и содержанием произведений искусства, видя в них выражение основных тенденций в развитии человеческой мысли. С его точки зрения, содержание и форма в равной степени выражают историческое самочувствие эпохи. В подходе к реальному произведению искусства все три уровня анализа являются взаимосвязанным и неразрывным процессом. Тем не менее,

в анализе последнее слово остается за иконологией, которая использует «панорамное зрение». Э. Панофски считал формальный метод принципиально важным на пути к точной интерпретации, подчеркивая, что только из единства формального и иконологического методов может родиться верное понимание произведения искусства как «символической формы».

Каждый вид искусства формирует свои принципы анализа формы. Например, система формального анализа произведений скульптуры и живописи включает в себя такие параметры, как материал, формат, размер, пропорции, текстура, свет, цвет, ритмическая и композиционная организация, конструкция, взаимодействие с внешней средой, соотношение внутренней и внешней структуры и пространства, временные ориентиры восприятия и проживания.

Набор параметров для каждого вида искусства слегка различается сообразно его специфике.

### *Иконология*

Научным методом, во много определившим лицо современной истории искусства, является *иконология* – направление в искусствознании, сложившееся в 1-й половине XX века и поставившее целью раскрытие исторически обусловленного образно-символического содержания произведения искусства (представители: немецкие ученые Аби Варбург и Эрвин Панофски). Принципы иконологии определились в противовес формальному методу, сосредоточенному на зримом облике, а не на глубинном смысле художественного произведения. С другой стороны, критическое отношение иконологов вызывала и традиционная иконография, чисто описательный подход к проблемам сюжета и символа.

Методологические основы научной деятельности Э. Панофски определили воззрения А. Варбурга; «знакомство с философией «символических форм» Эрнста Кассирера оказало воздействие на содержание его метода и ко-

нечные цели исследовательских усилий. Между методом А. Варбурга и Э. Кассирера много общего: оба рассматривают жизнь форм в их исторической перспективе, с тем, чтобы прийти к созданию целостной картины мира.

Главной работой Э. Панофски стали «Этюды по иконологии: гуманистические темы в искусстве Возрождения» (1933), в которых достаточно полно репрезентируются возможности нового метода. Стремясь установить научные критерии иконологического анализа, Панофски выделяет *три уровня интерпретации произведений искусства*.

*Первый уровень* носит эмпирический характер и является предиктографическим описанием того, *что и как* изображено, то есть предполагает определение первичных художественных и сюжетных мотивов произведения.

*Второй уровень* представляет собой собственно иконографический анализ в традиционном значении этого слова: это интерпретация «вторичного, или условного, значения», определение сюжета изображения на основе знания традиций и правил изображения тех или иных тем, образов, аллегорий, символов.

*Третий уровень* интерпретации, Э. Панофский определяет как «*иконологический*», позволяющий связать данную творческую индивидуальность и конкретное произведение искусства с более широким кругом значений, имеющим отношение к «нации, периоду, классу, религиозным и философским представлениям эпохи».

Для того чтобы понять природу произведения искусства и его смысл на третьем, «иконологическом» уровне, историку искусства необходимо обладать обширной эрудицией в самых разных областях гуманитарного знания, уметь вычленивать из потока явлений «основные тенденции гуманистической мысли», понять, как они соотносятся с конкретными историческими обстоятельствами культуры и с личной психологией творца. Последнее с необходимостью подразумевает знание и понимание литературных и визуальных «текстов» и традиций.

Понимая чистые формы, мотивы, образы, первичные символы и аллегории как утверждение основополагающих принципов культуры, историк искусства призван интерпретировать все эти элементы в категориях философии «символических форм» Кассирера. По Панофскому, иконология в отличие от иконографии является методом интерпретации, исходящим, более из синтеза, чем из анализа. Уровень интерпретации – иконологический – требует от интерпретатора высшего профессионального мастерства и обладания «синтезирующей интуицией».

Для Панофского иконология является методом интегральной интерпретации произведения искусства во всей полноте исторического контекста, но с анализом содержания как ее главной цели.

Стремясь открыть в произведениях существенные мировоззренческие установки, «культурные симптомы» своей эпохи, а также культурные связи («диалоги») разных эпох, прежде всего Античности и Возрождения, представители иконологии значительно обогатили методологию искусствознания, укрепили его связь с историей, философией, филологией и другими гуманитарными дисциплинами. Внимание к контексту произведения, условиям сложения его знаковой структуры роднит иконологию со структурализмом, с которым она в последнее время активно взаимодействует. Иконология как направление в искусствоведении шире, чем иконография, так как исследует не только закрепленные религиозными культами каноны, но и любые устойчивые сюжеты и изобразительные мотивы в художественных произведениях (композиционные схемы, фрагменты схем, темы, сюжеты, атрибуты, символы и геральдические знаки), переходящие их эпохи в эпоху, от одного вида искусства к другому, от мастера к мастеру. Эти устойчивые элементы языка искусства рассматриваются иконологической школой искусствоведения в качестве своеобразных носителей памяти форм, или иными словами, «символической

формы», которая содержит в себе «скрытые смыслы и послания» культуры, зашифрованные коды искусства.

### ***Стилистический анализ***

Стилистический анализ – один из основных методов анализа произведений пластических искусств в классическом европейском искусстве конца XIX – начала XX в. *Цель стилистического анализа – выявить систему устойчивых форм, выразительных качеств, присущих данному стилю; выделить в структуре отдельного произведения те содержательные и формальные признаки, которые позволяют отнести его к тому или иному стилю, направлению, творчеству художника.*

Важнейшие аспекты стилистического анализа – анализ композиции, иконографии, колорита, пластических качеств, индивидуальной манеры, материала, техники, характера отдельных формальных элементов. Конечная цель стилистического анализа – выявление духовных ценностей, актуальных для культуры. Стилистический анализ имел огромное значение для становления европейского искусствознания, объяснения эволюции стиля. Труды Г. Вёльфина, А. Ригля, М. Дворжака, в России – М. В. Алпатова, Н. Н. Пунина, Б. Р. Виппера стали важными вехами в развитии этого метода. На современном этапе границы и возможности стилистического анализа значительно расширены благодаря применению структурного анализа и семиотики.

### ***Семиотико-герменевтический метод***

Этот метод обеспечивает знаковый подход к художественному тексту и его герменевтическое осмысление. Он осуществляется на основе знаковых систем, тем самым оказывается тесно связанным с семиотикой (наука о знаковых системах) и семантикой (наука о смыслах). Рассмотрение истории искусства с точки зрения закономерностей развития знаковых и символических систем, связанных с такими понятиями, как культурные коды, бинарные оппозиции,

архетип, мифологема, позволяет, с одной стороны, усилить смысловую, содержательную составляющую изучения художественной культуры, а с другой – акцентировать личностное прочтение этого содержания.

С точки зрения ценностных ориентаций, понимание единства всей мировой художественной культуры ведет к выработке более терпимого отношения к формам и ценностям чужих культур. Общие для всех культур первообразы как Мировое древо, дорога, Мать-Земля, Тень, Мудрый Старик, Мудрая Старуха, Анима (душа), герой, антигерой в процессе самостоятельной учебной и проектной деятельности в рамках дисциплины «Анализ и интерпретация произведений искусств») усиливает деятельностный компонент в обучении и работает на повышение личностной заинтересованности студентов.

Конкретные предметы, не теряя своей узнаваемости, могут становиться знаками (кодами) других предметов и понятий и символически заменять их. Одними из наиболее древних является код геометрических символов и тесно связанная с ним числовая символика.

Коды могут быть самыми разными: зооморфными, растительными, цветовыми, пищевыми, химическими, числовыми, геометрическими и пр. В применении на занятиях по "Аналізу и інтерпретації произведений искусств" семиотический метод важен тем, что на первый план выходят операции преобразования, что очень важно в плане развития мышления учащихся. Выполняя такие операции, как выделение первичного множества объектов, разделение объектов на первоэлементы, выявление отношений преобразования, студенты развивают свои аналитические способности, умение видеть общее, структурировать и систематизировать свои знания.

## Основные категории анализа произведений живописи

У тех, кто впервые сталкивался с анализом любого произведения искусства, почти сразу возникают закономерные вопросы: «А нужен ли вообще анализ в искусстве? Не убивает ли он живое, непосредственное, эмоциональное восприятие искусства?» Нужен, если он проведен правильно.

*Ясный анализ не мешает эмоциональному восприятию искусства, а помогает вскрывать новые стороны произведения, показывая глубинный смысл.* Для этого анализ не должен останавливаться на простой констатации наличия предмета или персонажа на полотне, на пересказывании сюжета, а идти дальше (или глубже) к смыслу картины.

*Но смысл выражается через внешнюю форму.* Нам в произведении непосредственно дан не смысл, а лишь некая форма. И мы должны «прочитать» ее, увидеть за ней смысл. Тем более, что художник выстраивает форму произведений так, чтобы она лучше выражала необходимый ему смысл.

*Каждое произведение искусства имеет несколько уровней. Это эмоциональный, предметный, сюжетный, символический уровни и уровень внутреннего устройства (микросхема) произведения.*

Наше восприятие искусства начинается с эмоций.

### **Эмоциональный уровень**

Первое, что мы «ловим» – это эмоциональный строй произведения. Оно торжественное или лирическое, нам смешно или грустно. *Если произведение не затронуло нас эмоционально, то дальнейший анализ не состоится!* Потому очень полезно в начале анализа попытаться уловить те эмоции, которые рождаются от общения с произведением. Это тем более необходимо, когда произведение давно знакомо. Мы ведь невольно запомнили те «старые» эмоции, которые вызвало в нас полотно когда-то. Но теперь мы другие, а значит и наше восприятие другое. И теперь у нас родят-

ся иные эмоции на старое, давно известное произведение. И студентам в начале анализа очень полезно задать вопрос о первом впечатлении, рожденном картиной.

Более того, это первое впечатление нужно всячески сохранять и поддерживать в течение всего анализа. Часто именно этим первым эмоциональным впечатлением и проверяется правильность аналитических выводов. Постепенно в процессе анализа мы начинаем видеть, как художник добивается того или иного эмоционального впечатления.

Эмоциональным должно быть и завершение анализа. В самом конце не только полезно, но просто необходимо еще раз возвратиться к целостному эмоциональному впечатлению. Только теперь эмоция подкреплена знанием смысла.

*Примерные вопросы для анализа произведения на эмоциональном уровне.*

– Какое впечатление производит произведение?

– Какое настроение пытается передать автор?

– Какие ощущения может испытывать зритель?

– Каков характер произведения?

– Как помогают эмоциональному впечатлению масштаб произведения, формат, вертикальное, горизонтальное или диагональное расположение частей, использование архитектурных форм, использование цветов в картине и распределение света?

*Предметный уровень.*

Он отражает то, что непосредственно изображено. Именно с этого уровня непосредственно начинается анализ. Любой предмет, любое действующее лицо или явление, необычайно значимы. Случайных вещей на картинах хороших художников не бывает. Потому даже простое перечисление того, что на полотне расположено, уже заставляет мыслить.

И здесь мы часто встречаемся с трудностями.

Внимание человека избирательно и довольно долго мы можем не замечать на полотне какой-нибудь важной дета-

ли. Да и исторические вещи меняются иногда до полной неузнаваемости. Или костюм, который в любую эпоху очень многое говорит современником о человеке – это ведь целая энциклопедия не только внешней жизни, но и нравов, характеров, жизненных целей.

Потому нужно взять себе за правило начинать «чтение» картины с тщательного прояснения для себя смысла и назначения всех помещенных на ней вещей. Предметный мир картины – это те слова, из которых состоит «данный нам текст».

Уже на этом уровне, в начале знакомства с предметным миром картины, мы очень быстро замечаем, что все предметы и лица не хаотично разбросаны по полотну, а составляют некое единство. И мы невольно начинаем это единство осмысливать, делая *первый шаг к композиции картины*. Окончательно мы ее освоим уже в самом конце. Но начинать отмечать отдельные особенности надо сразу же. Как правило, сразу видно, что наиболее важные элементы образуют простые и ясные формы (треугольник, круг, пирамида, квадрат ...). Эти формы выбираются художником не произвольно, они создают определенный эмоциональный строй. Круг и овал успокаивают, завершают. Квадрат или лежащий прямоугольник создают ощущение устойчивости незыблемости. Пирамида и треугольник рождает у зрителя ощущение стремления. На этой стадии анализа легко выделяются главное и второстепенное в картине.

Отдельный предмет, отдельный цвет, отдельный мазок ничего не дает для понимания смысла. Значимы лишь их соотношения. Через отношение цветов, звуков, тем, предметов, объемов нужно уметь «читать» смысл произведения.

Контрастные противопоставления, преобладание движения или покоя на полотне, соотношение фона и фигур – все это отмечается уже на этом этапе анализа. Здесь мы замечаем, что передача движения – это диагональ, свободное пространство перед объектом, изображение кульминационного момента движения, ассиметричные схемы; а передача

покоя – это отсутствие диагоналей, свободного пространства перед объектом, статичные позы, симметричные схемы. Но все это пока только отмечается. Истинный смысл особенности композиции приобретут для нас только в самом конце анализа.

*Примерные вопросы для анализа произведения искусства на предметном уровне.*

– Что (или кто) изображено на картине?

– Выделите главное из того, что вы увидели?

– Попробуйте объяснить, почему именно это кажется вам главным.

– Какими средствами художник выделяет главное?

– Как в произведении скомпонованы предметы (предметная композиция)?

– Как в произведении сопоставляются цвета (цветовая композиция)?

### ***Сюжетный уровень***

Сразу хочется предостеречь от опасности, очень часто предостерегающий исследователя. Это желание заменить сюжет, представленный художником на полотне сюжетом, известным из истории, мифологии, рассказов о художнике. Художник ведь не просто иллюстрирует сюжет, но дает его осмысление, иногда очень далеко выходящее за рамки этого сюжета. Иначе рождаются искусствоведческие штампы.

Часто спрашивают: а на всех ли полотнах есть сюжет? На жанровой или исторической картине он чаще всего очевиден. А в портрете, пейзаже, натюрморте? А в абстрактной живописи? Здесь все не так очевидно. Французское слово «сюжет» означает не столько развертывание событий, сколько вообще «тему» произведения или «причину, повод, мотив». А первое значение этого слова – «предрасположенный, подверженный». Таким образом, сюжет предстает перед нами причинно-следственными связями, выстроенными художником на полотне. В исторической или жанровой картине эти связи будут касаться исторических или бытовых событий. В портрете – взаимоотношений индивиду-

альности портретируемого, того, что он собой представляет, с тем, кем он хочет казаться. В натюрморте – отношений между вещами оставленными человеком и самим человеком «за кадром». А в абстрактной живописи художник выстраивает соотношение линий, пятен, цветов, фигур. И такое соотношение не менее значимо и сюжетно, чем жест суриковской боярыни Морозовой.

Из вышесказанного следует два вывода.

Первый: сюжет нужно строить, исходя из реалий конкретной картины. *«Не в самом прощении блудного сына смысл и не в самом раскаянии, а в удивлении, которое вызывает такая отцовская любовь, такое прощение».*

И второй вывод: так или иначе, но сюжетный уровень всегда присутствует на полотне. И обходить его в анализе просто нерационально. Причинно-следственные связи как раз и выстраивают особое пространство и время картины.

Сюжетный уровень уточняет и композиционные особенности полотна. Мы отличаем картину – рассказ и картину-показ, говорим о изобразительности и выразительности на полотне. Здесь определяется жанр произведения.

И сразу обнаруживается, что не все лица, предметы, явления выступают на картине в том смысле, что и в жизни. Иные из них наделены особым символическим смыслом в культуре возраставшей художника. Другим придавал значение многозначных символов сам автор. Так мы выходим на следующий уровень – символический.

*Примерные вопросы для анализа произведения на сюжетном уровне.*

Попробуйте рассказать сюжет картины.

Попробуйте представить, какие события могут чаще происходить в данном произведении.

### ***Символический уровень***

На символическом уровне мы как бы вновь возвращаемся к предметному наполнению картины, но на другом качественном уровне. Предметы натюрморта вдруг начинают проявлять смысл. *Часы* это уходящее время, *пустые рако-*

*вины* – пустая брeнная жизнь, *остатки трапезы* – внезапно оборвавшийся жизненный путь.

Более того, каждая форма вновь осмысливается.

*Круговая композиция* – это символ вечности. *Квадрат (куб)* – это символ земли, устойчивого земного бытия. Мы видим, что один художник выстраивает полотно, разбивая его на части слева направо. И тогда в правой части оказываются положительные ценности, а в левой отрицательные. Движение глаза слева направо заставляет нас увидеть в левой половине начало события, а в правой его итог.

Другой художник выделит вертикальное деление поля картины. И тогда вступают в силу наши представления о верхе и низе в окружающем нас мире. Высокий, низкий или средний горизонт, «цветовая тяжесть» верха или низа полотна, насыщенность той или иной части фигурами, открытость пространства – все это становится предметом анализа на символическом уровне.

Нельзя забывать, что сама вертикальная или горизонтальная композиция картины – тоже значимый символ. Иконописные построения разворачиваются по вертикали, а картины Нового времени почти все горизонтальные.

И хотя картина – это обустройство плоскости, художники все время стремятся освоить глубину пространства. Глубина пространства может раскрываться разными способами. И каждый из них символичен. Ближние предметы заслоняют дальние. Глубина пространства «прорисована» за счет плоскости пола, земли – низ приобретает главное, миротворящее значение в картине. Глубина выстраивается с помощью архитектурных сооружений. И архитектура начинает активно влиять на персонажи – возвышать их или придавливать, прятать или выставлять напоказ.

*На этом уровне анализа большое значение приобретают цвет и свет в картине.*

Известно, что цвета в Древнем мире и Средневековье были четко прикреплены к соответствующим образом, яв-

ляясь яркими символами. А поскольку в произведении живописи цвет – это главное средство построения живописного мира, то художники даже Нового времени не избегают этого символического влияния. Свет и тьма всегда были для человека не просто условиями реальной жизни. Но и символическими противопоставлениями внешнего и внутреннего: светлое лицо и внутренняя просветленность; темная живопись и тяжелый жизненный путь. Так постепенно выстраивается грандиозная система мира данного полотна.

*Примерные вопросы для анализа произведения на символическом уровне.*

– Есть ли в произведении предметы, которые что-либо символизируют?

– Носят ли символический характер композиция произведения и ее основные элементы: горизонталь, вертикаль, диагональ, круг, цвет, жест, поза, одежда, ритм и т. д.?

– Каково название произведения? Как оно соотносится с его сюжетом и символикой?

– Что, по-вашему, хотел передать людям автор произведения?

Далее мы поднимаемся на новый уровень осмысления картины. *Здесь отдельные аспекты анализа должны соединиться для нас в единый мир данного конкретного произведения.* На этом завершающем этапе анализа не должно остаться ни одной детали в картине, так или иначе выпадающей из целого. Здесь вновь мы должны говорить о целостности. И постигается эта целостность чаще не логически, а эмоционально. «Как это здорово и мудро!» – восхищение должно прийти к нам в результате тщательного анализа. Попробуйте мысленно передвигать фигуры в данном формате, гасить одни и выделять другие, и вы увидите, что затрагиваете этим не только выразительность, но и самый смысл картины. На этом этапе картина становится «своей».

Но это идеальная система анализа. В реальности же что-то не выходит, где-то не додумываем, когда-то не успеваем

как следует почувствовать. Но хотя бы раз показать студентам весь процесс анализа, провести их путем понимания мы просто обязаны.

В каждом конкретном произведении мы можем вычленивать какой-то один уровень и работать со студентами над ним. Тем более, что любое произведение искусства допускает вполне самостоятельное его бытование на каждом из этих уровней. Более того, в одном произведении явно выделяется сюжетный уровень, в другом – символический.

*Для выработки навыков анализа полезно использовать частные приемы:*

– простое описание картины, то есть того, что на ней в самом деле изображено. Такие описания необычайно помогают сосредотачивать внимание на данном полотне, входить в мир картины; сворачивать содержание. Здесь обычно просят просто пересказывать изображение, но каждый раз сокращая свой рассказ. В конце концов, рассказ сводится к нескольким скупым фразам, в которых осталось лишь самое главное;

– выстраивание иерархий. Здесь можно попытается соотносить между собой ценности, предложенные художником, ответить на вопрос: «Что главнее?» – этот прием полезен на всех уровнях;

– создание «поля» анализа. Часто «открытию» смысла помогает какой-нибудь незначительный факт биографии художника или факт данной культуры. Он переводит наше внимание в иную плоскость, пускает наши мысли по иному пути. Потому надо накапливать факты. И, как показывает практика, чем более необычным нам кажется черта личности или событие, тем больше оно содержит в себе для нас творческого;

– созерцательное и двигательное вчувствование (эмпатия). Это уже актерский прием – попытка представить себя в мире картины, попытаться принять позы действующих лиц, надеть на себя выражение их лиц, погулять по дорож-

кам пейзажа. На этом пути ждет множество открытий. К этому приему часто прибегают тогда, когда анализ почему-либо зашел в тупик.

### **План анализа произведения живописи**

1. Название.
2. Принадлежность к культурно-исторической эпохе, стилю.
3. Сведения об авторе произведения.
4. История создания произведения.
5. Смысл названия. Особенности сюжета. Принадлежность к жанру.
6. Композиция (что изображено, как расположены элементы картины, динамика, ритм).
7. Основные средства художественной выразительности (колорит, линия, светотень, фактура, манера письма).
8. Ваши личные впечатления.

### **Более развернутый анализ произведения живописи**

#### ***I. Базовые параметры произведения.***

1. Название произведения.
2. Автор работы.
3. Дата создания.
4. Степень сохранности.
5. Стилль или направление.
6. Размер (монументальный, станковый, миниатюрный).
7. Формат картины (квадрат, круг овал, прямоугольник (вытянут по горизонтали или по вертикали) и т. д.).
8. Техника написания картины (темпера, масло, акварель и т. д.).
9. Основа, на которой выполнена картина (холст, дерево и т. д.).
10. Восприятие произведения (расстояние с которого она лучше воспринимается).

## ***II. Анализ изображения.***

11. Сюжет картины.
12. Объекты, предметы.
13. Среда, в которой размещены предметы, персонажи.
14. Жанр (портрет, пейзаж, натюрморт, батальный, обнаженная натура, бытовой, мифологический, религиозный, исторический, анималистический).
15. Степень условности или натурализма.
16. Степень условности (к идеализации или экспрессивно-му искажению).

## ***III. Анализ композиции.***

17. Составляющие композиции.
18. Соотношение объекта изображения с фоном или пространством.
19. Угол зрения (сверху, снизу, вровень с изображенным предметом и т. д.).
20. Размещение объектов изображения (насколько близко к картинной плоскости или наоборот дальше и т. д.).
21. Позиция зрителя (вовлекается ли он во взаимодействие с изображенным на картине, или ему отводится роль отстраненного созерцателя).
22. Движение в композиции (уравновешена, статична, динамична).
23. Направленность движения (если оно присутствует).
24. Построение картинного пространства (плоскостно, неопределенно, выгорожен пространственный слой, создано глубокое пространство и т. д.).
25. Способ достижения иллюзии пространственной глубины (различие в размере изображенных фигур, показ объема предметов или архитектуры, с помощью градаций цвета и т. д.).
26. Символический характер композиции и ее основных элементов (круг, овал, диагональ, цвет и т. д.).

#### *IV. Анализ рисунка.*

27. Насколько выражено линейное начало.
28. Прорисовка контуров (подчеркнуты или сглажены, ограничивают отдельные предметы или нет и т. д.).
29. Передача объема объекта (до какой степени выражен, какими средствами создается иллюзия объема и т. д.).
30. Роль света в картине.
31. Характеристика света (ровный, нейтральный; контрастный, лепящий объем; мистический).
32. Источник света и его направленность.
33. Характеристика силуэтов изображаемых фигур, объектов (читаются ли силуэты, насколько они выразительны и т. д.).
34. Характеристика изображения (насколько детализировано или обобщено).
35. Передача разнообразия фактуры изображенных поверхностей (ткани, кожи, металла и т. д.).

#### *V. Анализ колорита.*

36. Роль колорита в картине (подчинён рисунку и объёму или наоборот подчиняет себе рисунок и сам выстраивает композицию).
37. Тон цвета (теплый или холодный, сочетание дополнительных цветов).
38. Доминирующий цвет (цвета) или сочетание цветов.
39. Передача цвета (оптически достоверен, натуралистичен или экспрессивный и т. д.).
40. Характеристика цветового пятна (различима ли граница цветового пятна, совпадает ли она с границами объемов, предметов и т. д.).
41. Размеры цветового мазка (преобладают маленькие пятна-мазки или большие массы цвета).
42. Изображение теней, бликов (как переданы освещенные и затемненные места, глухо или прозрачно прописаны тени, цветные ли они и т. д.).

## *VI. Другие параметры.*

43. Идея автора.
44. Приемы и средства, используемые автором для передачи идеи.
45. Впечатление, которое производит произведение.
46. Настроение, которое пытался передать автор.
47. Значение (смысл) названия произведения.

### **Слагаемые содержания в произведениях изобразительного искусства**

Художественное произведение представляет собой систему, центром которой является идейно-тематическое содержание. *Тема* произведения (от древнегреческого *thema* – «то, что дано, положено в основу») – это понятие, указывающее, какой стороне жизни автор уделяет внимание в своём произведении, то есть предмет изображения. Чтобы сформулировать тему, надо ответить на вопрос: «О чём это произведение?». Очень часто тема произведения отражена в его заглавии.

Тема, волнующая автора – привлекает и зрителя. Выбор темы – ответственный момент для художника.

Предметом изображения могут стать различные явления окружающего мира, природы материальной культуры, социальной жизни, конкретно-исторические события, общечеловеческие духовные потребности и ценности (любовь, материнство, жизнь, смерть, бессмертие, честь, бесчестие, и т. п.), – фантастические существа (кентавры, демоны, лешие, кикиморы, мыслящие предметы и животные) и т. д. В художественной теме произведения органически слито изображение определенных сторон действительности и их специфическое, свойственное данному художественному сознанию, осмысление, эстетическая оценка. Однако предметная непосредственно-изобразительная сторона является доминирующей по сравнению с таким важнейшим компонентом художественного содержания, как художественная идея. Зерном художественной темы ее носителем может

стать характер (в портрете), конфликт (в историческом полотне), общественно-историческое движение, преломленное в человеческой судьбе, в идее страсти героя (в тематической картине), картины природы (в пейзаже), предметный мир (в натюрморте и т. д.).

Понятие художественная тема в искусстве охватывает четыре группы значений, различаемых по характеру ее направленности:

- объектная (на действительность, на объект отражения),
- культурно-типологическая (на традицию).
- художественно-конкретная (на целостный мир произведения),
- субъективная, или тема художника (на творца)

Понятие *объектной художественной темы* отнесено к характеристике реальных истоков содержания (художественная тема дворянства и народа, человека и буржуазного мира, войны и революции, природы и техники и т. д.). Сюда же относятся «вечные», общечеловеческие художественные темы: человек и природа, свобода, любовь, ревность и т. д. *Культурно-типологическая художественная тема*, означает содержательную предметность, ставшую художественной традицией мирового или национального искусства; художественная тема мадонны, блудного сына, распятия, «лишнего человека», «маленького человека», народного заступника, странника, праведника, в искусстве последних лет – тема встречи с детством и т. д.

В живописи тематической традицией являются «или становятся ею на время» живописная развалина, кораблекрушение, охота, терраса, освещенная солнцем, купальщица, бродячие музыканты, бой быков и т. д. Одним словом, художественная тема, как таковая – это воспроизводимые искусством аналогичные социально-психологические коллизии, характеры и переживания, хореографические и музыкальные образы, воплотившиеся в произведениях выдающихся художников, в определенном стиле и направлении

искусства, ставшие принадлежностью жанра или почерпнутые из арсенала мифологии. *Субъективная художественная тема* – характерный для данного художника строй чувств, характеров и проблем («Сельский Крестный ход на Пасху» В. Перова). *Художественно-конкретная тема* – относительно устойчивая предметность содержания произведения искусства, способная к внутреннему развитию. Художественно-конкретная тема одна из основных категорий, с помощью которых исследуется внутренний неповторимый мир художественного произведения, слитый с пластическим, живописным, графическим, монументальным, декоративным, формальным воплощением и проникнутый определенным типом содержательно-эстетического отношения к действительности (трагического, комического, мелодраматического и т. д.). В ней переплавлены аспекты объектной и культурно-типологической художественной темы в новое качество, присущее данному произведению и данному художнику.

Тема находит свое конкретное выражение в сюжете. В изобразительном искусстве *сюжет* употребляется в 2-х значениях – в широком и узком. В широком смысле – это предмет художественного изображения: сюжет портрета – внешний облик человека, в котором отражены его личностные качества; пейзажа – конкретный вид природы; натюр-морта – вещи, окружающие человека. В этом смысле сюжетную живопись противопоставляют абстрактной. В более узком смысле под сюжетом подразумевается изображение событий, действия, поступков и взаимоотношение людей, вытекающих из определенной жизненной ситуации.

В отличие от темы, сюжет представляет собой конкретное, детальное, образно-повествовательное раскрытие идеи произведения. Одна и та же тема может быть передана во множестве сюжетов. В изобразительном искусстве сюжетными в первую очередь являются произведения бытового, исторического и батального жанров.

Сюжет произведения искусства важен, но сам по себе он

не гарантирует успеха. Иногда сюжет представляет собой развернутое повествование; часто заимствованное из какой-либо литературы, мифологического источника. Живописец претворяет сюжет живописными пластическими средствами (рисунок, цвет, ритм) и дает изображенному событию свою оценку. Поэтому один и тот же сюжет (мать и дитя) у различных художников в разные эпохи получает свое неповторимое толкование: в их картинах находят свое выражение как общие представления эпохи, так и глубоко личная позиция художника. При разборе сюжета необходимо учитывать специфику жанра, в котором работает художник.

В основу содержания картины заложена *идея* – мысль художника, выраженная им в художественных образах. Но для своего зрительного проявления она должна предстать в особом эстетическом качестве – как творческий замысел.

Содержание подлинной картины является продуманным. Здесь не должно быть ничего случайного, лишнего, все закономерно и необходимо, любая деталь направлена на реализацию замысла, каждая часть соотнесена с целым, каждый элемент выражает образ. Показать в картине событие – значит найти и обобщить широкое идейное содержание. Маленький эпизод может предстать в картине как подлинное событие («Возвращение блудного сына», эпизод – старец встречает сына, но выражена большая эпическая идея – отношение между отцами и детьми).

*Творческий замысел* – сложившееся в творческом воображении художника конкретное и целостное представление об основном содержании и форме художественного произведения до начала работы над ним. В деталях он постоянно уточняется, обогащается и видоизменяется в ходе практического выполнения. Замысел бывает: эпическим – отражает особенно значительные события; обычно используются монументальные средства выражения, как правило ясная композиция, отчетливо читаемые детали («Последний

день Помпеи» – момент кульминации, «Утро стрелецкой казни» – ожидание). В ряде случаев творческий замысел имеет тенденцию перерастания в (символический план символический – Делакруа «Свобода на баррикадах» женщина – революция). Творческий замысел имеет место в любом сюжетном воплощении; драматическом (конфликтном) – художник показывает борьбу противоположных сил, как правило показана вся неприглядность неправого; жанровом – героико-романтическом (обычно это историко-революционные события), лирико-романтическом (лирические отношения), камерном или интимном (сюжет полон характерных штрихов, часто художник подмечает черты человека в различных будничных эпизодах, вызывающих размышления – Ярошенко «Кочегар»).

Идея всегда субъективна (т.к. несёт отпечаток личности автора, его эстетических и этических взглядов, симпатий и антипатий) и образна (т.е. выражается не рациональным путём, а через образы, пронизывает всё произведение). Идея не представлена в художественном произведении явно; чтобы её увидеть, понять, необходимо детально и глубоко его проанализировать.

### **Понятие о «композиции».**

#### **Основные законы и средства композиции**

Слово «композиция» в переводе с латинского языка – сочинение, составление, соединение, связь, построение, структура. Определить «композицию» можно следующим образом: это – соединение частей в единое целое, сложение разнообразных элементов в определенном порядке при создании художественного произведения. Композиция является важнейшим организующим компонентом художественной формы, придающим произведению цельность изображаемых на картине персонажей, предметов, действий.

Любое живописное произведение, даже если оно относится к абстрактному (или выразительному) направлению в искусстве, несет в себе конкретный художественный об-

раз, диктуемый определенной идеей, мотивированной творческой целью. Композиционная структура полотна должна «работать» на эту цель и адекватно ей соответствовать, ибо неграмотное, непрофессиональное владение законами построения композиции может погубить любое благое намерение. Творческий талант художника чаще всего интуитивно выбирает для себя необходимое формальное построение изображения, однако знать некоторые положения и законы композиции необходимо, особенно на стадии обучения профессии.

Итак, в процессе сложения живописной практики и развития теории выделились несколько **композиционных приемов**, которые помогают построить сюжетное полотно, воплотить идею в совершенную художественную форму. Например,

- выделение центра (композиционного или смыслового),
- применение закона «золотого сечения»,
- соблюдение ритмичности в соединении частей,
- подчеркивание статики или динамики.

### ***Законы композиции***

Помимо композиционных приемов существуют и **законы композиции** – это:

- закон целостности,
- закон контрастов,
- закон подчиненности,
- закон воздействия,
- закон новизны.

Рассмотрим основные закономерности построения художественного произведения, которые можно назвать неукоснительными правилами.

**Закон целостности.** Под целостностью композиции подразумевается, что все ее элементы, как главные, так и второстепенные соединены в единую систему, в которой идея смыслового центра содержательно поддерживается

окружающими персонажами, предметным миром или пейзажем.

Закон целостности выражает неделимость целого. Это означает, что от целого невозможно отделить какую-либо часть без ущерба для него.

Основные черты закона целостности:

*Равновесие.* Это такое состояние композиции, при котором все элементы сбалансированы между собой. Уравновешенные части целого приобретают зрительную устойчивость. В основном равновесие сводится к балансу по выразительности. Выделяют статическое и динамическое равновесие. Статическое – это состояние композиции, при котором сбалансированные между собой элементы в целом производят впечатление ее неустойчивой неподвижности. Динамическое – это состояние композиции, при котором сбалансированные между собой элементы производят впечатление ее движения и внутренней динамики.

*Соподчинение и равноценность элементов.* Соподчинение – это выделение центра композиции (доминанты), которому подчиняются все остальные элементы (*причем, не просто подчиняются, а усиливают его значимость*), т.е. в композиции возникает иерархия. В иерархии могут быть доминанты второго порядка (акценты). В зависимости от количества уровней доминантов, выделяют две степени иерархии между элементами: 1) двухуровневый (доминанта и второстепенный [-ые] элементы или доминант и акцент). 2) трехуровневый (например: доминант, акцент и второстепенные элементы).

*Композиционный центр зависит от:*

- 1) своей величины и величины остальных элементов;
- 2) положения на плоскости. Вокруг элемента организуется пустое пространство, а все остальные сближаются. И на главный элемент указывают силовыми линиями второстепенные;

3) формы элемента, которая отличается от формы других элементов;

4) фактуры элемента, которая отличается от фактуры других элементов;

5) цвета. Путем применения контрастного (противоположного цвета) к цвету второстепенных элементов (яркий цвет в нейтральной среде, и наоборот; хроматический цвет среди ахроматических; теплый цвет при общей холодной гамме второстепенных элементов; темный цвет среди светлых);

6) проработки элементов. Главный элемент более проработан, чем второстепенные;

7) освещения элемента.

**Закон подчиненности** предполагает наличие некоего главного элемента (мотива, действия, персонажа, эмоции, настроения) в котором скрыт основной смысл, и других частей композиции. Обычно взгляд зрителя безошибочно угадывает это главное. Потом внимание переключается на второстепенные элементы композиции, и снова может вернуться к главному, сравнивая, сопоставляя и оценивая связи и взаимодействия частей композиции.

Чтобы главное в целом легко определялось зрителем, художник использует ряд приемов. Это может быть освещенность, когда главный элемент выглядит ярче на фоне вспомогательных элементов. Это могут быть пропорции, когда главный элемент выделяется масштабом. Это может быть глубина резкости изображаемого пространства, когда главный элемент находится в зоне резкости, а вспомогательные – вне этой зоны, на периферии. Это может быть точка схождения линий перспективы, определяющая центр как главное. Также могут использоваться и другие приемы, или совмещение сразу нескольких.

**Закон контраста.** Основной замысел композиции, как правило, строится на контрастах. Контрасты могут быть как идейные (доброе – злое, веселое – грустное, новое – старое,

земное – небесное, возвышенное – низменное и т. д.), так и формообразующие. Леонардо да Винчи в «Трактате о живописи» говорил о необходимости использовать, например, контрасты величин (высокого с низким, большого с маленьким, толстого с тонким), фактур, материалов, объема, плоскостей. Большое значение в картине имеет тональный и цветовой контраст. Светлый объект лучше заметен на темном фоне и, наоборот, темный – на светлом. Контраст как универсальное средство помогает создать яркое и выразительное произведение.

### ***Основные виды композиционного построения в живописи***

*Симметричная композиция* – это фронтально развернутая линейная плоскость абсолютно уравновешенная по всем массам, свету и цвету. Симметричная композиция подчеркивает искусственность, она холодна и малоэмоциональна. Ведь в природе полной симметрии нет. Абсолютно симметричное человеческое лицо выглядело бы холодным, мертвенным. А симметрия в архитектуре всегда апеллирует к застывшей вечности, а не к изменчивой жизни. Чем больше используется симметричных элементов, тем более эти свойства выражены. С другой стороны, если вам нужно подчеркнуть статику, холодность или незыблемость, нерушимость образа, есть основание прибегнуть именно к симметричному решению полотна, композицию стоит приблизить к симметричной.

*Круговая композиция* – вариация симметричной композиции, но, в отличие от линейной симметрии, круговая имеет более сложное строение, помогающее избежать явной тождественности. В сюжете круговая композиция подчеркивает одновременно и завершенность развития действия, и вместе с тем его совершенство и бесконечность. Для этого делают похожими правую и левую части полотна, сближая их силовые линии сверху и снизу. Итак, круговая «замкнутость» изображения позволяет выстроить не только завершенность, но и цикличность, повторяемость действия.

*Асимметричная композиция* эмоционально чрезвычайно активна. Она динамична, но не устойчива. Ее динамичность и неустойчивость прямо пропорциональны количеству асимметричных элементов и степени их асимметрии. Причем, если абсолютная симметрия несет в себе холод смерти, то абсолютная асимметрия приводит к хаосу разрушения – крайности сходятся. Видимо, следует соблюдать некоторое тождество элементов и в ассиметричных композициях: встречные, уравнивающие друг друга диагонали или ракурсы, соответствие композиционных центров, основных балансов, единство световых и цветовых «ключей» и т. д.

*Горизонтальная композиция* выстраивается протяженными горизонтальными линиями. Например, общий план пустынного берега реки даст выраженную горизонталь: ее выстроят линии берегов. Такое построение подчеркивает протяженность пространства, его аналогичность или даже однородность. В сюжете «горизонтальности» соответствует линейное развитие, логическое чередование событий.

*Вертикальная композиция* акцентирует ритм движения вверх и «работает», в противоположность горизонтальной, на сравнение. Она может акцентировать индивидуальность, неповторимость объекта. Вертикальное движение живописных форм всегда воспринимается динамичней горизонтального.

*Диагональная композиция* самая открытая и любимая профессионалами. Такая композиция всегда динамичнее чисто вертикальной и, тем более, горизонтальной, особенно, если в картине необходимо передать движение. (Каминский А. С. Виды композиционного построения [Электронный ресурс]. Режим доступа <http://mabuk.ru/book/export/html/1311>)

Одним из видов композиции можно назвать и «*сферическую композицию*», основанную на авторской системе «сферической перспективы» К. Петрова-Водкина. Строя пространство изображения, Петров-Водкин сознательно преду-

смаатривал путь его освоения зрителем. «Я осматриваю картину, – говорил художник, – так же, как потом ее зритель будет осматривать». Таким образом, организация пространства рассчитана на динамику воспринимающего, причем речь должна идти не только о динамике обзора, но и о движении самого зрителя. И все же термин «перспектива», даже при известных поправках, лишь условно применим в настоящем случае, поскольку Петров-Водкин посредством видимого стремится ввести зрителя в мыслимое, символическое пространство. Здесь уместно привести фрагмент из автобиографической повести художника «Пространство Эвклида»: *«Но теперь, здесь на холме, когда падал я на землю, предо мной мелькнуло совершенно новое впечатление от пейзажа, какого я еще никогда, кажется, не получал. Решив, что впечатление, вероятно, случайно, я попробовал снова проделать это же движение падения к земле. Впечатление оставалось действительным: я увидел землю, как планету. Обрадованный новым космическим открытием, я стал повторять опыт боковыми движениями головы и варьировать приемы. Очертя глазами весь горизонт, воспринимая его целиком, я оказался на отрезке шара, причем шара полого, с обратной вогнутостью, – я очутился как бы в чаше, накрытой трехчетвертьшарием небесного свода. Неожиданная, совершенно новая сферичность обняла меня на этом затоновском холме. Самое головокружительное по захвату было то, что земля оказалась не горизонтальной и Волга держалась, не разливаясь на отвесных округлостях ее массива, и я сам не лежал, а как бы висел на земной стене».*

С. Даниэль пишет: «Разумеется, в обыденном опыте, в ограниченном пространстве восприятия мы не чувствуем сферичность земли, и вполне очевидно, что «планетарная» ориентация Петрова-Водкина есть выражение его художественно-философской концепции. Художник часто помещает своих героев на вершины гор или холмов, трактуя поверхность земли как абстрактно-геометрическую фор-

му, лишь «орнаментированную» цветом. Восприятие двоится: с одной стороны, мы как бы в упор видим структуру почвы, но, с другой стороны, такой геометрической мозаикой предстает земля с высоты птичьего полета». И далее – «Читатель мог заметить, что не только отдельные приемы, но сами принципы организации картины у Петрова-Водкина составляют близкую аналогию принципам кинематографа. Учитывая, что Петров-Водкин был учеником Серова, нельзя не согласиться с Эйзенштейном: если учитель использовал кинематографический эффект совмещения последовательного в одновременном как выразительный прием, то в творчестве его ученика это перерастает в принцип и становится основой художественного метода. Не случайно Петров Водкин уделял столько внимания проблеме точки зрения и пришел к парадоксальному, на первый взгляд, синтезу перспектив в своей «сферической перспективе». Не случайно его так занимала проблема динамики восприятия, готовая обернуться проблемой восприятия динамики: «улица бегущего», «пейзаж падающего», «на качелях», «в автомобиле» и т.п. – таковы изобразительные задачи, которые он ставил перед своими студентами. «За мою долгую жизнь, – говорил художник, – я понял одно: создавая искусство, необходимо доводить его до такой степени, чтобы оно дорабатывалось зрителем, нужно дать зрителю возможность соучаствовать с вами в работе. (...) Если вы ввели зрителя в картину, то он должен доделывать, додумывать, досоздавать, быть соучастником в работе». Акт восприятия, по мысли Петрова-Водкина, должен превратиться в акт сотворчества. Если художник в процессе творчества как бы замещает зрителя, то и зритель должен стремиться занять позицию художника. Их встречные пути скрещиваются в сфере художественного образа. Но вспомним, разве не теми же словами формулировал Эйзенштейн один из важнейших принципов монтажа: «Зрителя заставляют проделать тот же созидательный путь, которым прошел автор, создавая образ». Тождество принципов, выдвинутых крупнейшим живописцем и крупнейшим

мастером кино (насколько мне известно, независимо друг от друга), далеко не случайно, что проливает свет на общие законы искусства и художественного восприятия» (Даниэль С.М.К.С. Петров-Водкин. Зритель-оператор [Электронный ресурс]. Фрагмент из книги С.М. Даниэля «Искусство видеть. Режим доступа. <http://cultprosvet-mag.lovejournal.com/11192.html>)

И, наконец, композиции делятся еще по **признаку глубинности/плоскостности**.

*Плоскостная композиция* подчеркивает условность, «картинность» пространства (например, в иконе). Четкость абрисных (контурных) линий, графичность изображения подчеркивает его плоскостность.

*Глубинная композиция* акцентирует реалистичность пространства, дает выраженную перспективу, продолженность в глубину. Причем, чем «мягче» общий рисунок, тем перспектива более ощутима. Перспектива обладает огромной уравнивающей силой, так как отдельный предмет первого плана всегда кажется относительно большим.

Ощущение глубины больше всего зависит от разницы светов, градации освещенности между первым и последующими планами, от цветовой «растяжки».

В заключение стоит заметить, что «чистых» видов композиций, конечно, не бывает. Названия говорят лишь о том, какое построение в ней доминирует. Ведь в любой композиции есть и симметрия/асимметрия, и своя степень глубины и т. д.

«Композиции нельзя научиться до тех пор, — писал Н.Н. Крамской, — пока художник не научится наблюдать и сам замечать интересное и важное. С этого только момента начинается для него возможность видения подмеченного по существу и когда он поймет, где узел идеи, тогда ему останется формулировать, и композиция является сама собой».

Любой выбор определяется только теми задачами, которые ставит перед собой автор. Другое дело, что выбор этот — как и любой выбор в жизни — хорош тогда, когда он осознан и обдуман.

Кроме того надо помнить, что знание всех закономерностей композиции может помочь художнику сделать свои произведения более выразительными. Но исключительно рациональное следование законам как неким неизменным канонам – вовсе не самоцель. Порой сознательное нарушение композиционных правил оказывается творческой удачей, подающей примеры новых композиционных решений.

Произведения выдающихся художников мировой живописи, которые приводятся в данном пособии, – образец мастерского владения композиционными приемами и служат лучшим доказательством наличия таланта, а порой – гениальности.

### **Основные категории анализа произведений скульптуры**

При анализе скульптуры применяется тот же понятийный аппарат, что и в отношении других видов искусства, однако здесь привычные термины: композиция, силуэт, движение, ритм, светотень, фактура, цвет имеют свою специфику.

*Композиционное построение* – одно из важнейших художественных средств скульптуры. Здесь следует говорить и о вопросах композиции городского монумента, призванного раскрыть образ великого героя или события, и о специфике однофигурной, двух- или многофигурной композиции, и об особенностях композиции парковой, надгробной, станковой интерьерной скульптуры, мелкой пластики, портретного бюста, исторического, декоративного или портретного рельефа, словом о функции произведения, определяющей его жанровую принадлежность. В пределах решения общих функциональных задач и ведутся мастером поиски композиции – расположения скульптурных масс в пространстве.

Скульптура Древней Греции дала миру примеры почти всех основных композиционных приемов построения фигуры в пространстве, варьирующиеся на протяжении столетий. Менялись герои, одежды, пропорции фигур, эволю-

ционировали пластические средства, характер обработки поверхности; каждая эпоха, каждый стиль создавали свои художественные образы, но именно Греция стала колыбелью искусства композиции. Даже отвергнутая Средневековьем Античность питала его культуру; возрожденная Новым временем, она вдохновляла художников своей глубиной постижения пластических возможностей человеческого тела. Не случайно во всех европейских Академиях художеств всегда столь большое внимание уделялось копированию антиков. Именно в «век Академий» начинается активный процесс тиражирования скульптуры. Делаются многочисленные гипсовые отливки, уменьшенные и увеличенные копии. В эпоху классицизма антикизация выступает как основной способ художественного обобщения. В скульптуре XX столетия многие значительные произведения в своей композиционной схеме также имеют аналоги в искусстве Древней Греции. Бурдель писал: «Несмотря на все попытки преодолеть воздействие мысли греков, она по-прежнему является мерилom и руководством. Все, кто желал победы над нею, признавали в конечном счете ее власть, власть порядка» (Бурдель Э. Л. Искусство скульптуры. М., 1968. С. 68).

*Итак, композиция – соотношение, взаимное расположение частей. Средствами композиционного построения изображения в пространстве являются поза, жест, атрибуты представляемого персонажа, позволяющие автору располагать в различных плоскостях пластические массы, создавая тем самым множество «профилей», обогащая произведение, раскрывая в каждом новом ракурсе особые возможности формы, добиваясь тем самым ее целостности.*

Основу скульптурной композиции составляет конструкция, наиболее наглядным выражением которой является каркас глиняной модели. Однако конструкция, зависящая от материала, статичная в своей сущности, не может быть носителем скульптурного художественного образа, она лишь элемент, хотя и важнейший, общего композиционно-

го решения произведения искусства. По словам скульптора Н. В. Домогацкого, оставившего глубокое теоретическое наследие, «физическая конструкция не совпадает с художественной. Критерием является наше представление о конструктивных возможностях данного материала, не всегда совпадающее с действительностью и изменчивое. Так, обычно суживаются конструктивные возможности камня, особенно мрамора; бронзы, как правило, наоборот» (*Домогацкий Н. В. Теоретические работы, исследования. Письма художника. М., 1984. С. 111*).

Обратимся к уже упоминавшемуся примеру – римским мраморным копиям с греческих бронзовых оригиналов, создатели которых вводили дополнительные опоры для достижения не только реальной физической устойчивости фигур, но и целостности зрительного восприятия мраморной формы, ибо присущее камню качество статуарности требует адекватной трактовки скульптурной массы. Однако порой подобные конструктивные дополнения нарушают композиционное единство памятника, его художественный образ.

В представлении современного зрителя излишними кажутся порой и некоторые поздние дополнения утраченных деталей памятников искусства прошлого. Вспомним исторические этапы реставрации античной скульптуры: от многочисленных доделок рук, носов, голов и даже включения подлинных фрагментов разных фигур в новые композиции в XVII – XVIII веках до удаления этих дополнений в наши дни.

Современным зрителем не только обломки антиков, но и произведения скульптуры, созданные сегодня и представляющие собой изображения лишь фрагментов человеческого тела, воспринимаются достаточно органично. Причина тому – не только исторический опыт человечества, но и композиционная завершенность этих произведений. Однако далеко не все фрагменты антиков имеют сегодня значение памятников искусства: некоторые обладают лишь

исторической ценностью. Художественная ценность фрагмента древней скульптуры (наряду с его пластическими достоинствами, детальным анализом формы или глубиной обобщения, особенностями обработки поверхности т. д.) определяется в наши дни композиционной целостностью, даже в границах утрат; его способностью осуществлять роль носителя художественного образа, порой сильно отличающегося в восприятии потомков от того, что был создан когда-то автором в законченном произведении. В связи с этим следует подчеркнуть особую роль, которую обретают условия экспонирования руинированной скульптуры или, тем более, ее фрагмента. Иногда она крепится на пилоне, порой монтируется в обработанный насечками гипс или устанавливается на самостоятельном пьедестале.

*Функции пьедестала в скульптурной композиции достаточно широки.* В ней, помимо своей основной роли ограничения ближайшей пространственной зоны, он отражает иерархические представления, обладает возможностями раскрыть благодаря помещенным на нем надписям, рельефам, аллегорическим фигурам, историческим персонажам значение памятника герою или событию.

Особенно существенна роль постаментов в скульптурном портрете, когда изображается только голова человека, погрудный или поясной срез фигуры. В этом случае пропорции постаментов становятся не только средством вычленения изображения из окружающей среды, но и важнейшим компонентом в создании художественного образа портретируемого. Наиболее распространенным является соотношение головы и постаментов в пропорции 1: 7,5, или 1: 8, приближающееся к реальным пропорциям фигуры человека.

Более высокий или более низкий пьедестал нарушает органичность восприятия, а потому «требует» более детально композиционной и пластической разработки как художественного обоснования. Размеры и форма постаментов бюста в не меньшей степени, чем особенности трактовки лица

(портретного сходства, обобщения и детализации), диктуются его функциональной ролью настольного украшения, элемента ансамбля парадного интерьера, части надгробия, городского монумента, парковой скульптуры. В каждом случае конкретная задача определяет его значение в композиции, в решении проблемы художественной условности. В мемориальных сооружениях пьедестал часто обретает роль символической доминанты, подчиняя своему пропорциональному, ритмическому и пластическому строю скульптурные изображения.

Правда, в некоторых произведениях XX века пьедестал отсутствует. Классическим примером такого сознательного отказа как композиционного приема могут служить «Граждане города Кале» О. Родена, но и в этом произведении сохраняется граница – плинт, на котором размещена и в пределах которого скомпонована скульптурная группа. В определенные исторические эпохи пьедестал в скульптуре, особенно монументальной, обретает значение, почти равное главному, венчающему композицию изображению, утрачивая при этом, порой, свою основную организующую роль. По меткому замечанию В. А. Фаворского, «... иногда же просто нарушается рама и пьедестал, и тогда изобразительный мир вваливается в наше пространство и вступает с ним в конфликт.

Это бывает тогда, когда художник требует от произведения только образности и учитывает зрителя только как зрителя, а не как действующего человека» (*Фаворский В. А. Литературно-теоретическое наследие. М., 1978. С. 395*).

Говоря о возможных аспектах анализа композиции скульптуры, нельзя не коснуться ее важнейшей сферы – *рельефа*, само существование которого обусловлено развитием архитектуры. Композиция рельефа, ориентированного на плоскость стены, блок пьедестала или архитектурный фон, обуславливается заданными размерами и фор-

мой. Они же определяют масштаб фигуративных или орнаментальных изображений, наконец, глубину и высоту. Тема и сюжет рельефа трактуются также в зависимости от этих основных параметров. *Композиция рельефа, как и круглой скульптуры, объединяет другие выразительные средства: силуэт, движение, ритм, светотеневую моделировку форм.*

Композиция скульптуры замыкается силуэтом, контуром, фиксирующим ее реальное физическое место в пространстве. Именно силуэт, «читающийся» на значительном расстоянии, призван выражать основное содержание памятника, его динамическую или статическую форму. Поэтому особенно значительна роль силуэта в монументальной скульптуре. Силуэт наиболее узнаваем, он всегда остается в памяти, являясь важнейшим носителем образного начала. В этом отношении значительную сложность представляет для скульптора разработка двухфигурной композиции, абрис которой воспринимается как нечто единое, например, «Аполлон и Дафна» Л. Бернини или «Рабочий и колхозница» В. И. Мухиной. Они воплощают сложившиеся еще в античности иконографические типы.

Роль силуэта в рельефе в основном совпадает с ролью рисунка, но изменяется в зависимости от характера освещения и пластических особенностей формы. Сравните силуэты углубленных рельефов Древнего Египта и Греции эпохи эллинизма. Они могут служить иллюстрацией полярных восприятий картины мира, представлений о времени и пространстве.

Силуэт в скульптуре способен передать лишь общий характер движения, его основную направленность, зафиксированную позой и жестом. При этом их возможности значительно шире и далеко не всегда укладываются в границы контурного очерка силуэта.

*Положение фигуры* в скульптурном изображении является одним из способов овладения пространством и передачи движения, в котором участвует все тело. При этом хоте-

лось бы отметить ограниченность возможностей скульптора в выборе позы анатомическими особенностями человека. Гораздо шире *диапазон жестов*. Именно жест является важнейшим средством передачи движения в скульптуре. Посредством жестов человек выражает свои эмоции. Жесты порой оказываются правдивее слов. Язык жеста наиболее доступен пониманию. На протяжении веков и тысячелетий сформировались определенные жесты-символы, жесты-знаки, выражающие клятвы, призывы, проклятия, покаяние, скорбь.

Однако в скульптуре важна не только сюжетная, но и пластическая мотивация жеста, его соотнесенность с общими формами.

Направленность, композиционная упорядоченность движения в скульптуре определяется ритмом. *Понятие ритма* в этом виде искусства может быть рассмотрено в различных аспектах. Это ритм опорных и свободных элементов, ритм масс, создающийся за счет чередования наполненных и разряженных, облегченных форм или участков плоскости в рельефе, ритм движений, передаваемых пластическими формами, наконец, ритм драпировок, жестов, разворотов фигур в пространстве. *Ритм может быть равномерным, замедляющимся или ускоряющимся, пульсирующим, как ритм биения человеческого сердца.*

Особенно значительна роль ритма в рельефе. В памятниках Древнего Египта с их ярко выраженным преобладанием графического начала она особенно велика. Ритм является одним из определяющих выразительных средств в построении знаменитого фриза Парфенона, опоясывавшего все здание. Сюжет фриза – панафинейское шествие. Четкость его построения сродни архитектурным формам, но именно ритм то нарастающего, то замедляющегося движения, с чередующимися пластическими акцентами лишает его монотонности, вторя реальному шествию участников процессии по этому пути. Движение фриза развивается в одном на-

правлении. Оно постепенно разворачивается по направлению к изображениям богов. Трактовка всех фигур необычайно разнообразна. Автор великолепно справился со своей задачей, создав ощущение единого потока движения, придав в то же время всем фигурам неповторимую индивидуальность и своеобразие.

Достаточно сложны *взаимоотношения скульптуры и света*. Его отражением на выпуклостях и впадинах поверхности создается светотень, обеспечивающаяся особенностями моделировки формы: спокойной, с гладкой поверхностью, примером чего может служить античная греческая скульптура эпохи классики, или бурной, как бы из глубины поднимающей бугры мышц, но не разрушающей целостности произведения в работах Микеланджело. Формирующаяся благодаря перепаду объемов глубокая светотень увеличивает пластическую выразительность, подчеркивает динамику форм.

Иногда в творчестве одного мастера необходимость решения различных художественных задач обуславливает, казалось бы, чуждый ему характер моделировки формы. Трудно сопоставима пластика таких работ М. И. Козловского, как «Поликрат» и «Спящий Амур», разделенных по времени исполнения всего двумя годами.

Приемы светотеневой моделировки связаны с еще одним средством художественного выражения – *фактурой поверхности*. Каждый скульптурный материал обладает своей, присущей ему фактурой. Возможности ее весьма широки, но различные способы обработки поверхности придают ей дополнительные качества. Для мрамора – это насечки, выявляющие его кристаллическую породу, шлифовка и полировка, придающие ему прозрачность, для бронзы – чеканка и полировка.

Время оказывает неуклонное разрушающее воздействие на фактуру скульптурной поверхности, покрывая бронзу так называемой дикой патиной, уничтожая полировку мрамора, и тем самым изменяя особенности восприятия памятников.

Даже сохранившиеся в относительно хорошем состоянии античные мраморные скульптуры, утратившие первоначальную раскраску и существующие сегодня в новом качестве музейных экспонатов, имеют для нас иную ценность, чем в период их создания. Цвет придавал им качества, адекватные функциональному назначению, той роли, которую они играли в религиозных ритуалах.

Обычай подношения Афине пеплоса, ткавшегося к празднествам, находит аналогии в традициях облачения в парадные одежды католических скульптурных изображений Богоматери, одевания «пермских богов», которым дарили «обутки». Цветом, иллюзионистической раскраской отличались «восковые персоны» XVIII века, одетые в костюмы изображаемых персонажей. Прием «одевания» нашел интересное воплощение в польской деревянной скульптуре эпохи барокко, когда фигуры драпировались пролевкашенным холстом. Затвердевшие складки золотили вместе с деревянными частями, и возникал эффект целостной, динамической по своему характеру композиции.

Золочение дерева и бронзы, так же как и патинирование последней, являются не только важнейшим средством достижения декоративного эффекта, создания естественной защитной пленки, но и способом обобщения пластической формы как одного памятника, так и целого скульптурного ансамбля. Ведь именно благодаря применению позолоты столь органично воспринимаются установленные на Большом Петергофском каскаде отливки с произведений Античности, «Вакх» Микеланджело, работы русских скульпторов конца XVIII – начала XIX века. Цвет золота как бы нивелирует особенности отдельного памятника ансамбля, отдаляя его от зрителя, создавая дистанцию, подобно пьедесталу, который, как рама картины, вычленяет скульптуру из окружающего предметного мира.

Закончить разговор о выразительных средствах скульптуры и, в частности, о цвете хотелось бы словами круп-

нейшего советского искусствоведа Б.Р. Виппера: «Совершенно бесцветной скульптуры вообще не существует: каждый, даже одноцветный материал, обладает своим тоном, который участвует в воздействии статуи: существует красный или серый гранит, зеленый базальт, черный долонит; даже мрамор бывает голубоватого или желтоватого оттенка, даже бронза отличается или зеленоватой, или бурой патиной. Гипсовые отливки именно потому кажутся такими безрадостно голыми, что не имеют никакого тона. С другой стороны, цвет в скульптуре не должен быть самоцелью, но только средством» (Введение в историческое изучение искусства. С. 100).

История развития скульптуры в различных странах мира получила достаточно полное освещение в искусствоведческой литературе. Общие принципы изучения скульптурных произведений прослеживаются в работах таких мастеров художественного анализа, как Б.Р. Виппер, М.В. Алпатов, А.Л. Каганович, В.Н. Петров, Д.Е. Аркин. Их книги и статьи могут служить своего рода учебными пособиями для тех, кто стремится постичь ее основы и закономерности, научиться понимать ее язык.

*Путь искусствоведческого анализа памятника скульптуры обычно начинается с общей краткой характеристики, определения его места в городе (если речь идет о монументе) или в экспозиции музея. Иногда вводную часть анализа составляет описание произведения или изложение его сюжета. Порой разговор начинается с обозначения роли его создателя в развитии истории искусства. Однако это всегда своеобразная экспозиция, которую дает автор анализа. Во многом она определяется характером самого произведения, но, безусловно, должна быть адекватна моменту восприятия, при фиксации которого преобладают те или иные начала, стремление передать и интерпретировать видимое или знаемое.*

В ходе анализа осуществляется процесс вторичной по отношению к рассматриваемому произведению творче-

ской деятельности. Памятник, продукт творчества, становится объектом эстетического восприятия, направляемого и стимулируемого путем художественной интерпретации. Особенностью ее является свобода вариаций на заданную тему; от описания рассматриваемого произведения к теоретическим проблемам, от изложения сюжета или биографии портретируемого к вопросам композиции, или, наоборот, от общего к конкретному, особенному, индивидуальному; излагаются условия бытования памятника, приводятся сведения об авторе, а затем характеризуется историческая обстановка того времени, когда было исполнено произведение.

Анализ произведения скульптуры ни в коей мере не является канонической схемой, однако, в логически обоснованной последовательности в нем должны присутствовать элементы рассмотрения важнейших моментов, обусловленных специфическими особенностями скульптуры как особого вида искусства, обладающего относительной самостоятельностью развития. Общие для всех видов искусства проблемы стилистической и жанровой принадлежности произведения, его композиционного и пропорционального строя и т. д., обретают в сфере скульптуры свои неповторимые особенности.

Возможности анализа скульптуры поистине неисчерпаемы. Изучение этого древнейшего вида искусства достаточно сложно, но обращение к нему, постижение его художественных образов – это обращение человека к своей природе.

Необходимое условие полноценного анализа скульптуры, – серьезное изучение источников и литературы. Особое значение имеют высказывания самого скульптора о рассматриваемом произведении, сведения об истории его создания и, что наиболее существенно, об общих проблемах искусства ваяния. Рассуждения скульптора о скульптуре необычайно важны, однако в данном случае мы сталкиваемся

со сложнейшими явлениями: не только с авторским истолкованием проблем языка пластики, но и с анализом процесса формирования художественного образа в сознании творца. В работе А.С. Голубкиной, озаглавленной: «Как создается скульптура. Несколько слов о ремесле скульптора» и адресованной ее ученикам, отмечены важнейшие этапы творческого процесса мастера. Теоретическое наследие ее современника, великого французского скульптора Антуана Бурделя – значительно шире и глубже, его беседы в школе Гранд Шомьер – не практическое руководство, но свободная импровизация гения. Однако оба сочинения при анализе скульптурных произведений имеют для нас значение источников как для рассмотрения творческого наследия их авторов, так и для изучения общих проблем этого вида искусства.

Понятие «источник» при анализе скульптуры, как и любого произведения искусства, достаточно широко. Оно включает, в первую очередь, сам памятник, его материал, технику и технологию изготовления, вопросы сохранности, наличие более поздних дополнений, сведения, касающиеся условий его бытования. Другую группу составляют графические и скульптурные эскизы, модели, авторские повторения.

Литературные и архивные источники наряду с весьма редко встречающимися теоретическими сочинениями скульпторов, включают их эпистолярное наследие, записки современников, отклики в периодике того времени, юридические документы, касающиеся условий заказа и его выполнения, перевода в материал, установки и т. п.

Оценки произведения потомками также не менее важны. Они позволяют проследить эволюцию взглядов людей последующих поколений на рассматриваемый памятник, выявить ее закономерности, попытаться представить себе, что видели они, какие особенности выделяли, и тем самым глубже понять анализируемое произведение; однако в контексте поставленной проблемы эти оценки и упоминания

в художественной, искусствоведческой или краеведческой литературе, в записках и мемуарах и т. д. источниками не являются. Привлечение этого корпуса литературы при анализе памятника, безусловно, необходимо. Только на основе его изучения может быть выработана и сформулирована профессиональная художественная оценка, построена самостоятельная система анализа памятника. Сведения, полученные при изучении истории вопроса, могут быть использованы полностью или частично в зависимости от общего композиционного построения исследования. Некоторые из них – при рассмотрении авторского замысла, другие – при изложении сюжета, анализе художественных средств, вопросов стиля, способов художественного обобщения и т. д.

Таким образом, коснувшись некоторых, необходимых для искусствоведческого анализа аспектов, можно сделать следующий вывод: объективно существующий набор основных параметров исследования непременно присутствует в любой работе в различных композиционных комбинациях и в разной степени развития, зависящей от характера рассматриваемого произведения, специфики жанра изложения, особенностей авторского восприятия.

### ***План анализа скульптурного произведения***

1. Название.
2. Скульптор.
3. Тип скульптуры:

*по исполнению:*

– круглая;

– рельеф:

    углубленный,

    выпуклый:

    барельеф,

    горельеф.

*по назначению:*

– культовая,

– светская.

*по использованию:*

самостоятельная,  
часть архитектурного ансамбля,  
часть архитектурного декора здания;

*по жанру:*

портрет (бюст, в полный рост);  
жанровая сцена.

4. Материал, из которого изготовлено произведение.
5. Степень тщательности проработки и отделки.
6. Чему больше уделено внимания:
  - сходству,
  - декоративности,
  - отображению внутреннего состояния человека,
  - какой-либо идее.
7. Соответствует ли канону, если он был.
8. Место: (изготовления, где находится сейчас).
9. Стиль, направление или период развития скульптуры и его проявление в данном произведении.
10. Ваше отношение к памятнику. *Обосновать свое мнение.*

### **ОБРАЗЕЦ**

1. Ника Самофракийская (илл 23).
2. Скульптур неизвестен.
3. Тип скульптуры:
  - по исполнению – круглая,
  - по назначению – культовая,
  - по первоначальному использованию – часть архитектурного ансамбля,
  - по жанру – портрет богини в полный рост.
4. Сделана из мрамора.
5. Проработка очень тщательная.
6. Внимание уделено идее неукротимости полета Победы.
7. Канона не было.
8. Изготовлена в Греции в 4-м в. до н.э., сейчас находится в Лувре (Париж, Франция).
9. Статуя античная эпохи эллинизма.

10. Памятник мне нравится (не нравится), потому что...

...Греческая богиня представляет собой гармонию и совершенство. Движения фигуры выточены из мрамора так естественно, что сразу видно ветер на море, а одежда развивается от этого.

*В качестве примера обратимся и к анализу надгробия Е. С. Куракиной работы И. П. Мартоса (илл. 24), мраморный оригинал которого находится в Благовещенской церкви Александро-Невской Лавры; одна из заменивших его отливок – в Некрополе XVIII века, а другая – в Государственном Русском музее. Естественно, условия экспозиции и оригинала, и отливок исключают возможность копирования их учащимися. В данном случае допустим предварительный рассказ о творчестве И. П. Мартоса, в первую очередь, в области мемориальной скульптуры, о личности Елены Степановны Куракиной. При этом хорошо бы показать репродукции с портретов Куракиной и ее сыновей: Александра Борисовича и Алексея Борисовича, заказавших памятник и изображенных скульптором на его пьедестале.*

Обратимся к гипсовому слепку с надгробия Е. С. Куракиной из собрания Русского музея.

Лучше всего сначала рассмотреть его в фас, объяснив значение аллегорической фигуры Благочестия, склонившейся над портретом усопшей, обратить внимание на медальон с профилем Е. С. Куракиной, форму пьедестала и украшающий его рельеф.

Затем можно начать разговор о роли портрета в общем композиционном решении памятника, отметив, что профильное изображение наиболее адекватно основной мемориальной функции надгробия, подчеркнув, что портрет исполнен в ином масштабе, чем аллегорическая скульптура и рельеф, что имеет значение не только в художественном, но и в символическом плане. Следует напомнить прижизненные портреты Е. С. Куракиной и сравнить их с работой И. П. Мартоса, исполненной через двадцать лет после ее

смерти, подчеркнув особенности ретроспективного портрета. Тема портретности может быть развита на примере рельефа на пьедестале где фигуры юношей в античных одеждах изображают не сыновей умершей, но пафос сыновьей скорби и братской любви. Завершить следует рассмотрением ее в наиболее широкой постановке: надгробие как своеобразный портрет, где личность умершего характеризуется и текстом надписи, и формой пьедестала, напоминающего саркофаг, аллегорической фигурой, и атрибутами, и, наконец, собственно портретом.

Далее уместно обратиться к рассмотрению вопроса о пропорциональном соотношении фигуры и пьедестала, напомнив истоки подобных композиций в искусстве эпохи Возрождения, а говоря о позе плакальщиц,, привести в качестве аналогии и прообраза «Ночь» Микеланджело.

Аллегорическая фигура Благочестия, плачущая над медальоном с изображением Е. С. Куракиной, является основной в смысловой и композиционной доминантой надгробия. Подробно анализируя ее, следует обратить внимание на то, что И. П. Мартос так разместил фигуру в пространстве, что при восприятии ее в фас зритель получает практически полную информацию, «прочитывает» сюжет, видит завершение движения основных пластических масс. Решенная объемно, скульптура развернута подобно египетскому рельефу, так, что верхняя половина тела обращена к зрителю в фас, а ноги – в профиль. Склоненная голова не дает возможности рассмотреть лицо плакальщицы, но жест скрещенных рук, опирающихся на медальон, привлекает взгляд к лицу усопшей

Особое внимание при анализе скульптуры надо уделять драпировкам, ритму их движения, игре света и тени в перепадах объемов, контрасту в передаче фактуры ткани и обнаженного тела, их формообразующей роли в создании силуэта фигуры. Можно мысленно представить себе расположение складок с задней стороны памятника, а потом обой-

ти его и посмотреть, как разворачивается изображение в пространстве. Сразу можно заметить, что со спины фигура Благочестия почти не моделирована, отсутствует детальная проработка формы, сюжетная линия произведения не получает развития. При взгляде с торцов ракурсные искажения столь значительны, что возникает необходимость отойти на большое расстояние, чтобы в угол зрения попала вся фигура. Убедившись в этом, можно снова вернуться к месту, позволяющему видеть памятник в фас, и тогда объяснить причину такого явления традицией размещения мемориальных сооружений на фоне стены, что исключало возможность кругового обхода и сближало пластические задачи построения круглой скульптуры и рельефа. Эти реминисценции прослеживаются в надгробии Е. С. Куракиной со всей очевидностью. Их следует отметить, ибо анализ произведения ни в коем случае не должен быть только комплиментарным. Главная его задача – научиться видеть и понимать скульптуру, закономерности эволюции ее типологии и пластики.

Рассмотрев размещение в пространстве и особенности построения круглой скульптуры, логично обратиться к рельефу, сравнив принципы построения изображения портретного медальона и фигур скорбящих юношей. На примере рельефа пьедестала можно обратить внимание на закономерности уплощения формы. Это позволит увидеть изменения в высоте рельефа при изображении различных частей фигур, сознать необходимость такого построения с учетом различных ракурсов восприятия памятника.

Разговор о пластических особенностях рельефа закономерно подведет к теме его роли в общем композиционном решении надгробия. Здесь задача состоит в том, чтобы объяснить, как позы фигур рельефа на пьедестале обуславливают восприятие его общего объема по отношению к лежащей фигуре плакальщицы. Для закрепления этого достаточно сложного явления взаимодействия архитектурных и скульптурных форм можно не только обратиться к аналоговому материалу из области мемориальной скульптуры,

но и вспомнить городские монументы, например, памятник Минину и Пожарскому.

Попробуйте обратиться к сущности мемориального произведения – теме жизни и смерти, любви и скорби. Пусть потом забудутся какие-то детали анализа (дату создания надгробия или рассуждения о значении жеста рук плакальщицы), но результатом процесса восприятия как творчества станет художественный образ произведения, обретшего в истории русского искусства значение символа.

### **Основные категории анализа произведений графики**

Главные выразительные средства графики – это *линия, штрих, контур, пятно, точка, тон*. Активно участвует в создании общего впечатления и *белый лист бумаги*.

Так как всякое письмо обычно осуществляется с помощью пера или кисти, дающих на бумаге одноцветную линию, то графику рассматривали в первую очередь как линейное изображение одного цвета (это и отличало его от живописи), но постепенно понятие графики стало расширяться, в нее стали включать разные виды гравюры, рисунки цветными карандашами, акварель, то есть стали использоваться *цвета, тени и свет*.

**Линия:** Основным средством художественной выразительности в рисунке является линия. Однако отдельная линия не имеет значения: важна совокупность линий, преобразующая пустую плоскость бумаги в изображение. Как правило, линия на рисунке может носить различный характер. Линия редко бывает однородной и не меняющейся по толщине и тоновой насыщенности. *Как более выразительное средство линия выступает в виде штриха*, который на одном и том же рисунке может быть толще, тоньше, короче, длиннее, идти не сплошной чертой, прерываться или, наоборот, ложиться близко друг к другу, создавая впечатления тени.

**Контур:** Подразумевает очертания предмета. В условно – плоскостном рисунке линия может служить контуром.

При этом модель изображается в двух измерениях без передачи объема светотеневыми средствами. При таком типе изображения важно выбрать точку зрения, с которой лучше выявляется характер модели. Примером могут служить контурные рисунки Матисса.

**Штриховка:** Покрытие закрашиваемой поверхности линиями (штрихами), направленными в одну сторону. Штриховка может быть сплошной, когда линии сливаются друг с другом, или с промежутками, на расстоянии. Метод штриховки зависит от поставленных задач. Штриховка позволяет превращать линии и плоские очертания в объемные предметы. Существует огромное количество видов штрихов. Штрихами также можно легко передать любую фактуру предмета.

**Тушевка:** Сплошное покрытие одним тоном без нажима. Карандаш держится свободно, под острым углом по отношению к бумаге. Для получения более темного тона поверхность тушется несколько раз. Нажим усиливать нельзя, так как образуются отдельные штрихи.

**Пятно:** Подразумевает заливку тоном на определенной поверхности листа бумаги для придания фактуры предмету или воплощению замысла композиции.

**Точка:** Самый простейший элемент изображения на плоскости. В изобразительном искусстве под точкой обычно подразумевается небольшой участок плоской формы. Причем «небольшой» понимается относительно: это и маленькая точка, поставленная в конце фразы, и солидная точка (полуметрового диаметра) точка в монументальной росписи на глухой стене фасада.

**Растр:** В прикладной графике изображение или орнамент, получаемый с помощью точек и линий различной плоскости. Растр возник как технический прием полиграфии, плаката для их оформления, а также при выполнении живописных полотен фотореалистами.

**Объем:** Объемная форма предметов передается на рисунке не только построенными с учетом перспективных со-

кращений поверхностями, но и с помощью светотени. Форма, относится к трехмерному образу предмета.

**Фактура:** Характер поверхности произведения.

Выполняя рисунок художник в состоянии передать фактуру таких материалов, как стекло, дерево, камень, вода, ткань, шерсть, кожа, листва, трава, облака и др. Если изображают каменную стену, она должна выглядеть тяжелой и прочной, листва должна трепетать, вода выглядеть влажной, зеркальной, облака – мягкими и легкими. Четких правил передачи фактуры нет. Путь к успеху проходит через экспериментирование с техникой и материалами рисунка, через изучение и наблюдение природы.

**Ритм:** Закономерное чередование соизмеримых элементов рисунка, способствующее достижению ясности и выразительности композиции, четкость ее восприятия.

**Ракурс:** Если смотреть на человека снизу или сверху, то обычные очертания его фигуры изменяются. Те части его тела, которые ближе к нам, будут казаться больше, а те, что дальше – меньше. Сама фигура станет как будто короче. Такое изменение фигуры называется ракурсом. Перевод с французского – «укорачивать». Художники часто пользуются ракурсом, когда нужно изобразить сильное движение или когда на маленьком пространстве холста или бумаги надо поместить большую фигуру. Ракурс усиливает впечатление движения, делает рисунок более выразительным. Ракурсом также называют неожиданный, интересный поворот фигуры или головы.

**Светотень:** Одно из самых важных средств эмоциональной выразительности. Градации светлого и темного, распределения различных по яркости цветов, оттенков, позволяющие воспринимать объем фигуры или предмета. Помогает художнику лучше передать объем и особенности формы модели. При рисовании портрета в зависимости от освещения одни части лица или фигуры выявляются лучше, другие менее заметны, так как поглощаются тенью. Модель по-разному воспринимается при ярком, рассеянном

и слабом освещении. Иногда на затемненной части фигуры появляется более светлое пятно как результат отражения световых лучей, падающих от близлежащих предметов. Это явление носит название *рефлекса*.

Таким образом, в понятие светотени входят:

- свет – наиболее освещенная часть модели;
- блик – самое светло пятно на освещенной части;
- тень – самая затемненная часть;
- полутень – место перехода от света к тени;
- падающая тень – тень от одной формы на другую;
- рефлекс – оттенки в теневой части под влиянием цветных и световых лучей от окружающих предметов.

**Тон:** От греческого «тонос» – «напряжение», «Ударение», «Сила».

**Световой тон:** Простейший элемент светотени, степени светлоты, насыщенности светом отдельного видимого участка – части формы, теневой или освещенной части предмета и т. п.

**Цветовой тон:** Исходный простейший элемент как цвета в действительности, так и колорита в произведении искусства: качество каждого оттенка, который соответствует каждому участку природы или изображения, по отношению к основным цветам спектра. Тон выражает специфичность оттенка (например, лимонно-желтый, огненно-красный и т. д.) и фиксирует изменения определенного цвета в сторону большей или меньшей светлоты, большей или меньшей затемненности, не затрагивает самой сущности цвета предмета.

**Общий тон:** Цветовой строй художественного произведения, основной оттенок, обобщающий или подчиняющий себе все цвета картины. Краски в такой «тоновой живописи» объединены общим тоном (например, серебристым, золотистым, теплым, холодным и т. д.)

**Тоновые отношения:** Степень распределения света и тени на рисунке и в натуре. Чтобы верно определять то-

новые отношения в рисунке, нужно овладеть цельным видением.

Цельное видение – это градации тоновых отношений. Владение навыками цельного видения сразу всей модели, не сосредоточиваясь на отдельных элементах, очень важно. Натура видится как бы в фокусе, чуть размытой, но зато легко можно определить градацию тонов.

**Тоновая палитра:** Градации тона от самого светлого к самому темному слою карандаша. Как правило, работу над рисунком начинают с выявления самых темных и светлых участков, и по этим двум крайностям строят остальные тоновые отношения. Самое темное место в рисунке берут в полную силу карандаша, а самым светлым местом остается белая бумага. Все остальные тоновые градации укладывают в тоновых отношениях между этими крайностями. Такое деление изображения придает рисунку выразительность и убедительность.

### ***Гравюра.***

Рисунок, как и картину, можно сделать только в одном экземпляре. Он по своей природе уникален. Повторить его нельзя, потому что каждая копия и репродукция всегда бывает хуже подлинника. Иначе обстоит дело с гравюрой. Главным ее качеством является тиражность – возможность сделать с одной печатной доски много оттисков. Все эти оттиски будут равноценными художественными произведениями. На любом из листов автор может поставить свою подпись: ведь все они отпечатаны с доски, обработанной его рукой. Стоит же гравюра недорого – намного дешевле, чем рисунок, акварель и тем более картина.

Художник-гравер говорит на языке своего искусства, с учетом всех особенностей материала и техники – и его произведение поэтому оригинально и неповторимо. В нем живет душа художника, чувствуется трепет его руки.

Возможности гравюры чрезвычайно широки, ее художественный язык богат и разнообразен. Многогранное, гиб-

кое искусство гравюры привлекало к себе внимание многих выдающихся художников.

Существует целый ряд художников, которые посвятили свое творчество исключительно гравюре. Имена Д.-Б. Пиранези, О. Домье, А. Остроумовой-Лебедевой, В. Фаворского столь же знамениты, как и имена выдающихся живописцев. В их творчестве действительность отражена со всей полнотой и глубиной, во всей ее сложности и богатстве.

Все эти художники ценили в гравюре не только ее тиражность (хотя это и играло для них немаловажную роль), но и ее выразительные возможности. Устойчивость и определенность в сочетании с непосредственностью выражения; лаконизм, острота и точность передачи действительности в сочетании с прелестью самого материала – все эти особенности гравюры открывали перед художниками широкое поле деятельности.

Самая древняя гравюрная техника – это **гравюра на дереве**, или **ксилография**. Название ее происходит от греческого слова «ксилон», что означает деревянная дощечка. Идея печатать с деревянной доски возникла в глубокой древности. Еще в IV веке была известна так называемая набойка – печатание цветных узоров на тканях. Набойка – предшественница ксилографии – была распространена в народном искусстве в течение многих веков.

С развитием книгопечатания ксилография получила еще большее распространение. Все иллюстрации в книгах делались таким способом, причем часто одна и та же картинка или виньетка кочевала из одной книги в другую.

**Обрезная ксилография** – не только самый древний вид гравюры, но и самый условный и специфичный. Ее нельзя сравнить даже отдаленно ни с каким видом графики. Язык ее особый. Ксилограф *работает только контрастами черного и белого. Он не может передать ни тоновых переходов, ни светотени.* Изображение неизбежно получается плоскостным. В этом слабость обрезной ксилографии, и в этом

ее сила. Старые мастера простыми средствами создавали необычайные по красоте и декоративности листы. В сплетении и игре плавных линий, контрастах черных и белых пятен они умели передать самые разнообразные оттенки чувств и переживаний: от идиллического мирного покоя до высокого трагического напряжения. Драматические сцены «Пляски Смерти» Г. Гольбейна (1497–1543) (илл. 25), фантастика народной сказки в гравюрах Л. Кранаха (1472–1553), хрупкие пейзажи А. Альтдорфера (ок. 1480–1538) принадлежат к лучшим образцам мировой классики.

Особенно замечательны знаменитые серии А. Дюрера (1471–1528) «Апокалипсис» и «Жизнь Марии».

Мысль об использовании цвета для повышения выразительности гравюры возникла почти одновременно с появлением самой гравюры. Народные лубки до сих пор пленяют нас яркой красочностью. Однако цвет на них не напечатан: печатался только контур, а всю раскраску делали от руки.

В 1516 году итальянский гравер Уго да Карпи (1479–1532) получил в венецианском сенате привилегию на изобретенный им способ цветной печати, который был назван *кьяроскуро*, то есть светотень. Уго да Карпи печатал свои гравюры с трех досок – каждая другого цвета. Поскольку он не пользовался контуром и не применял резко контрастных цветов, то его листы создавали впечатление действительно светотени, мягких переходов тона. Уго да Карпи создал ряд листов, изумительных по тонкости нюансов и цветовых гармоний. В начале XVII века появляется цветная ксилография в странах Дальнего Востока.

Старые мастера работали на доске дерева с продольным распилом, то есть на обычной доске (обрезная гравюра). Работать трудно – волокна дерева сопротивляются ножу. В конце XVIII века английский гравер Томас Бьюик (1753–1828) изобрел новый, современный способ гравирования – на поперечном срезе ствола, так называемую **торцовую гравюру**. Бьюик брал не грушевое дерево, как раньше,

а более твердые сорта. Ствол дерева (бук, пальма, самшит) срезается поперек волокон, и так как у этих деревьев ствол тонкий, то, чтобы получить большую доску, склеивают несколько маленьких, тщательно пригоняют их друг к другу и полируют. Работают на такой доске резцом, *добиваясь не просто контрастов черного и белого, а постепенных переходов от темного к светлому.* Рисунок при такой работе получается четкий и тонкий, виден каждый мельчайший штрих. *Мелкие штрихи лепят объем, сетка белых штрихов хорошо передает воздушную перспективу.* Торцовая гравюра не так плоскостна, как обрезная, – в ней есть глубина, светотень, нюансы. Этот вид гравюры получил огромное распространение в XIX веке – его применяли, главным образом, в книжной иллюстрации.

Торцовая ксилография с удивительной точностью воспроизводит рисунок пером – размашистые росчерки, сетку мелкой штриховки, эффектные сочные пятна.

Современные художники делают и обрезную, и торцовую ксилографию. Главные выразительные средства гравюры на дереве – это пятно и линия. На первый взгляд, этого мало, техника как будто примитивная. Однако когда рассматриваешь подряд листы гравюры на дереве, то поражает разнообразие приемов, которыми пользуются ксилографы. В зависимости от темы, от поставленной задачи ксилограф ищет новой выразительности, нового выразительного приема. И мы видим, как оживает лист бумаги, с какой точностью и остротой передает на нем художник и бархатную черноту ночи, и сверкание снега, и движение и мелькание уличной толпы. Примитивная как будто техника оказывается бесконечно гибкой. Недаром ксилография – излюбленная техника в наши дни.

Ксилографика была излюбленной техникой в книжной иллюстрации. По своему внешнему виду гравюра на дереве с ее черными штрихами хорошо сочетается со шрифтом, причем для художника тут открывается безграничное поле

деятельности: черный жирный шрифт можно сочетать с легкой тоновой гравюрой, или более светлый и тонкий шрифт – с гравюрой интенсивной и контрастной. Книжное оформление – это целое искусство со своими законами, сложностями и открытиями.

В середине XX века получила большое распространение **линогравюра**, вытеснив отчасти ксилографию.

Гравюра на линолеуме делается примерно так же, как гравюра на дереве. Работают ножом и специальным штихелем, имеющим форму желобка. Изображение, как и на деревянной доске, выпуклое, и на оттиске – художественный эффект, очень близкий обрешной гравюре (отсутствие полутонов, пятно, черный штрих на белой бумаге). Но линолеум дешевле, чем дерево, и работать на нем значительно легче, так как он куда более податлив, мягок и, главное, однороден, чем самая мягкая деревянная доска. Этим объясняется популярность ее у тех мастеров, работающих в плакате, которые стремятся к актуальности, к быстрому отклику на события современности. Как и ксилография, линогравюра может быть цветной.

Но цветная линогравюра может носить и иной, более роскошный и живописный характер.

Линогравюра и ксилография – техники условные, со своей ярко выраженной спецификой. Они не пытаются подражать рисунку или живописи, а обладают своим собственным ярким и выразительным языком. При помощи этого языка художники скорее изображают свое отношение к миру, а не дают беспристрастно точную картину его. Поэтому не для всякой художественной задачи эти техники годятся. Выпуклая гравюра бессильна, если нужно запечатлеть мгновенную изменчивую красоту пейзажа, игру света и тени, прозрачность воздуха, неуловимые изменения человеческого лица – то, что хорошо удается рисунку.

Ксилографы много сил тратят на то, чтобы добиться имитации рисунка. Для этого им приходилось вынимать

большие плоскости дерева и делать очень тонкие перегородочки, которые должны при печати дать столь же тонкий контур.

Изобретенный в Италии способ углубленной, а не выпуклой гравюры значительно облегчал эту задачу. Вырезанные на металле линии давали при печати рисунок из тонких штрихов. Имитация рисунка получалась естественной без насилия над материалом. Этот способ углубленного гравирования носит название **гравюры резцом** и появился, как и ксилография, в XV веке.

Вероятно, впервые эту технику применили в мастерских золотых дел мастеров. Ювелиры издавна вырезали на золоте и серебре всевозможные узоры, вензеля и т. п. Если попадалось украшение с удачным узором, золотых дел мастер намазывал его особым составом и оттискивал узор на листке бумаги, чтобы не забыть и сделать такой же. Оттиск иногда бывал так красив, что появилась мысль вырезать рисунок на металле специально для того, чтобы получать оттиски. Это и были первые шаги резцовой гравюры. Первоначально она была лишь подсобным средством ювелира, но очень скоро ее сфера расширилась. С металлических досок печатались игральные карты, маленькие картинки светского и духовного содержания, забавные жанровые сценки, выполненные весьма искусно и тонко. Разумеется, для подобной массовой продукции употреблялось в качестве печатной доски не золото, а более дешевый металл – мягкая и упругая медь.

**На меди** работают специальным инструментом-резцом, который представляет собой стальной стержень, трехгранный и четырехгранный, с косо срезанным концом. Этот конец и образует режущую часть. Гравер вырезает на меди рисунок, полученные бороздки заполняются краской, и рисунок печатается под прессом на влажной бумаге, которая хорошо впитывает краску.

Вырезывание линий требует применения довольно большой силы. Поэтому резец не может свободно следовать

за полетом фантазии художника, за импульсивными движениями его рук. Для беглой зарисовки, для индивидуально-го почерка резцовая гравюра не годится. Однако в аккуратности и точности параллельной штриховки, в правильности перекрещивающихся линий заключена своеобразная прелесть, привлекающая художников, ищущих в своем творчестве ясности и определенности.

Одной из лучших резцовых гравюр считается лист Дюрера «Святой Иероним в келье» (илл. 26). В глубине маленькой кельи сидит, склонившись над столом, ученый. На полу, в лучах солнца, дремлет лев. Мирная тишина разлита в воздухе. В комнате царит спокойный порядок, все предметы ясно и четко рисуются на фоне стен, занимают свое место в пространстве. Такая же упорядоченность и в самой манере художника. Кажется, что Дюрер неторопливыми движениями резца проводит линию за линией, спокойно очерчивая объемы, спокойно разделяя прозрачную тень и ровно освещенные поверхности предметов.

В распоряжении художника только линия, одна только линия, но он пользуется ею совершенно виртуозно. Сгущая и скрещивая штрихи, он передает светотень, редкими параллельными линиями-лучи света и освещенную поверхность.

В настоящее время гравюра резцом почти забыта: это очень трудная техника. Она не допускает никаких поправок. Гравёр должен обладать исключительно твердой рукой и острым глазом. В самом деле, какая необычайная точность работы нужна, чтобы сеткой четких, раз и навсегда вырезанных линий передать объем и форму предмета. Гравюра резцом требует от мастера не только умения, но и времени.

Понятно, что художникам хотелось найти более простой, не такой трудоемкий способ углубленной гравюры; способ, при котором можно было бы избежать утомительной и долгой ручной работы.

Таким способом оказался **офорт** – техника, при которой линии рисунка не вырезались механически, а вытравлива-

лись кислотой. Это, конечно, значительно облегчило дело и открыло перед гравюрой громадные художественные возможности. Мысль использовать кислоту для вытравливания рисунка возникла еще в XVI веке. Уже Дюрер пробовал делать офорты. В качестве доски он брал железные пластинки. Но железо – материал не подходящий: кислота разъедает его слишком сильно, и оттиск получается грубоватый. Позднее офорт стали делать на меди или на цинке.

Офортист избавлен от утомительной и долгой ручной работы резцом, игла свободно ходит по восковому лаку. Поэтому в технике офорта работают иногда и любители.

Офорт допускает большую непосредственность изображения. Иглой можно зафиксировать мгновенное впечатление от природы, при печати сохраняется вся его свежесть. Офорт ближе всего к рисунку пером – быстрому, динамичному, точно отражающему все движения руки художника. Художник может ставить себе самые сложные задачи – офорт достаточно гибкая техника, чтобы разрешить их. Быстрота и сравнительная простота обработки доски – тоже немалое преимущество офорта. Являясь более свободным и живописным, офорт, тем не менее, сохраняет многие преимущества резцовой гравюры: четкость и тонкость штриха, большую тиражность (офорт дает более 150 оттисков). Это сочетание сделало офорт излюбленной техникой художников всех времен, вплоть до наших дней.

Крупнейшим мастером офорта был Рембрандт (1606–1669). Он был тем художником, который сделал офорт действительно большим, самостоятельным искусством (илл. 27).

Рембрандт не подражает живописи, а добивается единого живописного впечатления средствами чисто графическими. Густо положенные перекрестные штрихи дают глубокую тень, плавные чистые линии, очерчивающие белые куски бумаги, передают яркое освещение, а мелкие штрихи – игру света в полутенях. Путем последовательного травления можно получить штрихи разной толщины и глубины.

Контрастным сопоставлением легких и тонких линий с более грубыми и резкими широко пользовались художники для передачи пространственной глубины, воздуха, смягчающего очертания более отдаленных предметов.

В офортном творчестве Рембрандта можно проследить две линии: одна – драматическая, напряженная, ярко живописная; другая – замкнутая, интимно-лирическая, с предельным лаконизмом всех графических средств.

Наиболее яркой фигурой среди советских офортистов был И. И. Нивинский (1881–1933). В его монументальных листах офорт приобрел черты плаката – броского, лаконичного, построенного на острых, контрастных сопоставлениях. Особенно интересны его опыты в области цветного офорта. Нивинский применяет цветной контур, заливки цветом больших плоскостей, разную глубину травления. В его листах часто совмещаются различные по времени эпизоды, куски пейзажа, взятые в разных масштабах. Цвет в офорте помогает объединить эти разномерные куски в единую сложную композицию и в то же время четко их разграничить. Так, в листах из серии «Кавказские каприччио» цветные подкладки объединяют далекий горный пейзаж и фигуры людей на первом плане. А в знаменитом листе «ЗАГЭС» панорама строительства резко отделяется по цвету от памятника Ленину, данного крупным планом.

Цветной офорт, как и цветная ксилография, печатается с нескольких досок. Но иногда его печатают с одной доски, раскрашенной в те цвета, которые должны получиться при печати. После каждого оттиска раскраска доски возобновляется.

*Технику сухой иглы* обычно считают разновидностью офорта, так как художник работает офортной иглой. Но кислота здесь не применяется (откуда и название – «сухая»), и по существу эта техника ближе к гравюре резцом.

Гравер процарапывает рисунок на медной доске. При движении иглы выталкивается металлическая стружка, ко-

торая образует по краям царапин шероховатый гребень, так называемые барбы (заусенцы). Их не счищают, краска набивается в них и дает при печатании сочную, мягкую, как бы окутанную туманом линию. Эти бархатистые линии позволяют дать глубокую, сочную тень, которая кажется особенно живой и свежей по сравнению с несколько угловатым и суховатым характером самого штриха. Поэтому художники ценили гравюру сухой иглой.

Однако заусенцы очень хрупки и при повторном печатании скоро стираются, так что можно сделать только десять-пятнадцать хороших оттисков. Так вышло и со знаменитой гравюрой Рембрандта «Исцеление больных»: глубокая бархатная тень, полученная на первых оттисках от перекрестных штрихов с заусенцами, стала на дальнейших отпечатках бледной и прозрачной. Поэтому особенно ценились первые, удачные оттиски. Однажды за такой оттиск дали огромную сумму – 100 гульденов, и в истории искусства он и получил название «Лист в сто гульденов». Через 125 лет после смерти Рембрандта стершаяся доска попала в руки английского гравера Бэйли. Он тщательно подновил ее, напечатал еще несколько оттисков, а потом распилил рембрандтовскую доску, чтобы никто не мог выпускать плохих отпечатков, искажающих замысел великого художника.

Современные художники часто работают сухой иглой, иногда сочетая ее с офортом. Обычно весь рисунок протравливается, а сухой иглой художник дорабатывает отдельные детали, углубляет тени, усиливает те или иные линии. Такая доработка придает гравюре большую четкость и определенность.

Из русских художников виртуозом сухой иглы был В. А. Серов (1865–1911). Его немногочисленные графические работы безупречно изящны и в то же время просты и мужественны. Лаконизм его поразителен: одной точно найденной линией он умел передать форму предмета, пространство, свет.

Полной противоположностью сухой игле является **техника офорта мягким лаком**. Штрих сухой иглы очень резок, жестковат и определенен. Мягкий лак, наоборот, дает свободный, несколько рыхлый штрих, напоминающий рисунок углем. На цинковую пластинку, покрытую лаком, в состав которого входит сало, кладут листок бумаги и рисуют на нем, сильно нажимая карандашом. Когда снимают бумажку, то на ее обратной стороне в местах, тронутых карандашом, налипает лак. Освободившиеся таким образом места на доске протравливаются кислотой. При печати получается зернистый штрих, очень мягкий и живописный. Художник никогда не может полностью предвидеть, какой именно эффект произойдет при травлении мягкого лака. В этой технике всегда есть какой-то элемент случайности. Поэтому мягким лаком пользуются только очень опытные художники, умеющие учесть эту случайность и поставить ее себе на службу.

Блестящим мастером этой техники была Е. С. Кругликова (1865–1941). В ее работах артистизм и безупречное владение техникой сочетаются с легкостью импровизации и неожиданностью художественных эффектов.

Однако при всех привлекательных сторонах и богатых возможностях резцовой гравюры, офорта и сухой иглы, все они обладают одним существенным недостатком: это техники чисто линейные, основным выразительным средством в них является штрих. В них нельзя дать живописного пятна и мягких тоновых переходов.

В 1768 году французский художник Ж. Б. Лепоенс (1734–1781) изобрел новую гравюрную технику, позволяющую преодолеть этот недостаток. Этот способ, получивший название **акватинта**, первоначально применялся для репродукции акварели.

Слово «акватинта» означает водяная краска; эта техника позволяет передать легкое пятно, характерное для акварели или рисунка тушью. Медную доску, на которой предва-

рительно вытравлен линейный рисунок, помещают в специальный ящик с дверцей. Затем берут какой-либо смолистый порошок (чаще всего канифоль) и в том же ящике вздувают его в облако (при помощи мехов или иным способом). Дверцу закрывают. Порошок равномерно осаждается на поверхности меди, а чтобы он прилепился, доску слегка нагревают. Когда вся доска покрыта крошечными порошинками, ее кладут в кислоту. Смолистые порошинки не поддаются действию кислоты, и она выедает только маленькие промежутки между ними. Через некоторое время художник закрывает кислотоупорным лаком все те места и детали, которые должны быть более светлыми, и снова опускает доску в кислоту. На открытых местах кислота разъест медь сильнее, и сюда забьется больше краски. На оттиске получатся мелкозернистые пятна разной интенсивности, напоминающие рисунок кистью.

Великий испанский художник Ф. Гойя (1746–1828) использовал акватинту в серии гравюр «Капричос» («Капризы»), полной злых насмешек над высшим обществом. Любопытно, что художник подарил доски и весь тираж оттисков королю Карлу IV. Подарок был передан через министра, который высмеивается во многих листах этой серии. Но, как и рассчитывал Гойя, ни король, ни вельможа не поняли едких намеков, и обличительные рисунки разошлись по всей Испании.

Акватинту применяют почти исключительно в сочетании с офортом, штрихом делают контур, а пятна и полутона даются акватинтой. В листе Гойи «Несчастливая мать» (из серии «Бедствия войны») (илл. 28) удивительно тонко использованы эти техники. Сплошное темное пятно передает нависшее грозное ночное небо с заревом пожара на горизонте. Немногими энергичными штрихами обрисованы фигуры людей, уносящих труп женщины, и горестно бредущей за ними маленькой девочки. Ее фигурка кажется особенно беспомощной и крошечной на фоне огромного темно-

го неба. Ощущение безысходного одиночества пронизывает эту гравюру. В творчестве Гойи акватинта из репродукционной техники становится сильнейшим выразительным средством. Живописные пятна акватинты усиливают экспрессию листа, придают ему цельность и обобщенность, выделяют главное.

В XVIII веке появилось много коллекционеров, которые собирали рисунки знаменитых художников. Но так как каждый рисунок существует только в одном экземпляре, то и заполучить его может лишь один собиратель, а у остальных коллекции оказываются неполными. В 1740 году французский гравёр Франсуа изобрел специальную гравюрную технику для полноценного воспроизведения рисунков, сделанных углем и сангиной. Эта техника называется **карандашной манерой** или пунктиром, потому что медную доску испещряют мельчайшими точками. Для этого употребляют два инструмента: рулетка-колесико с острыми зубцами и матуар – стержень с утолщенным концом, снабженным шипами. Доска покрыта лаком, как и в офорте, и ее также подвергают травлению в кислоте. Там, где точки были посажены более густо, на оттиске получаются более темные места, и, таким образом, сгущая и разрежая точки, можно добиться тонких тоновых переходов. Кроме того, точками можно заполнить не весь лист, а вести рулетку по линиям рисунка. При такой технике (которая, собственно, и называется карандашной манерой) хорошо передается рыхлый штрих, характерный для рисунка углем.

И пунктир, и карандашная манера прекратили свое существование уже в XVIII веке, когда прошла мода на маленькие репродукции.

Более долговечной оказалась другая репродукционная техника – **меццо-тинто**. Эта техника изобретена в Германии в начале XVII века гравёром-любителем Зигеном, но получила распространение в конце XVIII века в Англии и составляет славу Англии в истории гравюры.

Техника эта очень сложна и трудоемка. Медную доску предварительно обрабатывают «качалкой» – инструментом, имеющим вид лопаточки с зазубренным краем. Его держат под прямым углом к поверхности доски и равномерно покачивают, пока не получат однородно исцарапанной поверхности. Оттиск, отпечатанный с такой доски, будет глубокого черного тона. На предварительную обработку небольшой пластинки нужно около 20 часов. Когда доска обработана таким образом, гравёр стальной гладилкой начинает постепенно выглаживать рисунок, переходя от темного к светлому. Чем больше сглажена поверхность доски, тем меньше краски задержится на ней, и при печати эта часть будет более светлой. Отсутствие линий, исключительная глубина и бархатистость тона позволяют при тщательной нюансировке достигнуть мягкой градации тонов.

Меццо-тинто – это, пожалуй, самая трудоемкая из всех гравюрных техник. Тиражность ее невелика – хороших оттисков можно получить всего пятнадцать-двадцать. Но получаемый эффект оправдывает затраченные усилия, хороший оттиск меццо-тинто – буквально драгоценность.

В технике меццо-тинто впервые была применена цветная печать в современном понимании этого слова. Гравюру на металле часто делали цветной, но совершенно своеобразным способом. Раскрашивалась доска, краску наносили на нее особым тампоном; такая доска дает только один отпечаток, для каждого следующего ее надо раскрашивать вновь. Это значительно усложняло процесс печатания, хотя и позволяло дать очень тонкие цветовые переходы (таковы, например, гравюры русского мастера И. Селиванова).

В начале XVIII века Ле Блон (1667–1741) изобрел способ печатания красочных листов с трех досок. Он основывался на теории красок И. Ньютона, по которой любой цвет может быть получен из различного сочетания трех основных цветов – синего, красного и желтого. Первые опыты художника относятся еще к 1704 году. Это огромные листы

в технике меццо-тинто, довольно грубоватые по цвету. Способ Ле Блона не имел успеха. Художник разорился.

Искусство цветной гравюры на металле было почти утрачено в XIX веке. Только в конце XIX века начинается его возрождение. Это новое внимание к технике, как будто умершей и забытой, объясняется особым интересом к цвету у художников этого времени, в частности, у импрессионистов. Особенно интересны в этой области работы русских и советских художников – Кругликовой, Фалилеева, Доброва, Нивинского.

Все техники гравюры – и выпуклой, и углубленной – должны были в конце концов отступить перед литографией.

**Литография** – техника плоской печати – изобретена в конце XVIII века. Ее открыл Алоиз Зенефельдер (1771–1834), уроженец Праги, семья которого переехала в Мюнхен.

Зенефельдер установил физические и химические свойства веществ, применяемых при литографии. Он разработал все те разновидности этой богатой техники, которые почти без изменения употребляются и сейчас.

Техника литографии основана на взаимном отталкивании жира и воды. Золенгофский известняковый шифер обладает свойством хорошо принимать жирную краску, а там, где он обработан слегка окисленной водой с клеем, отталкивать краску. Художник наносит рисунок на камень литографским карандашом (в состав которого входит сало) или столь же жирной литографской тушью. Жирное вещество карандаша или туши, проникнув в поры камня и плотно пристав к его поверхности, отталкивает окисленную воду, которой обливают камень. Когда на обработанный таким образом камень накатывают обычную типографскую краску, то она не принимается частями, облитыми водой, а пристает только в тех местах, где было нанесено изображение.

Литография дает практически бесконечное количество оттисков. Эта техника, простая по выполнению, разнообраз-

ная по получаемым эффектам, открывала перед художниками огромные возможности. Однако при жизни Зенефельдера она распространения не получила. Несмотря на то, что изобретателю было известно все – работа карандашом, пером и кистью, проскребывание по пятну, сделанному тушью, – и, несмотря на чрезвычайную энергию, с которой он старался внедрить свое изобретение, он умер в бедности и непризнанный. Через несколько лет после его смерти литография начала свой триумфальный марш по Европе. Все художники пробовали свои силы в этой технике. Литографским способом делались репродукции с картин, печатали портреты, виды чем-нибудь замечательных местностей. Занимались литографией и любители. И самое главное – литографию стали применять в газете.

В газетах печатали свои произведения такие замечательные французские художники, как О. Домье, П. Гаварни, Т. Стейнлен.

О. Домье (1808–1879) принадлежит около четырех тысяч литографий на самые различные темы – от острых политических карикатур до юмористических сценок. За свои карикатуры Домье подвергался политическим преследованиям, даже сидел в тюрьме. Однако его литографии неизменно появлялись почти в каждом номере газет «Карикатура» и «Шаривари». Иногда цензура не разрешала помещать их в газете, и тогда их выставляли в витрине книжного магазина, и около этой витрины сразу же собиралась большая толпа восхищенных зрителей.

Домье работал очень быстро, иногда он успевал сделать карикатуру за одну ночь, чтобы в газете был самый свежий, животрепещущий материал. Так, знаменитая литография «Улица Транснонен» (илл. 29), на которой изображена семья рабочего, зверски убитая солдатами правительственных войск во время народного восстания в 1834 году, появилась на другой день после этого события.

Домье работал почти исключительно литографским карандашом прямо на камне, без подготовительных рисунков.

Он виртуозно использовал все возможности этой техники. Ранние литографии Домье сочны, живописны, построены на контрастах бархатно-черных и серебристо-серых тонов. Более поздние его произведения не так тщательно разработаны и напоминают живой карандашный набросок, непосредственно передающий впечатление от природы.

Величайшим мастером цветной литографии был А. Тулуз-Лотрек (1864–1901). Он виртуозно пользовался всеми возможностями этой богатейшей техники. Легкий карандашный рисунок, прозрачные штрихи пера, ровные заливки тушью часто сочетаются в одном листе. Тулуз-Лотрек придумал еще один остроумный прием – разбрызгивать по камню литографскую тушь (для этого он пользовался обыкновенной зубной щеткой). Этот простой прием давал новый эффект, несколько напоминающий акватинту.

В конце XIX века в технике литографии стали делать плакаты. Огромные литографии, расклеенные на стенах домов, бросались в глаза смелыми красочными сочетаниями, оживляли городской пейзаж.

В советской графике литография занимала почетное место. Во время войны ленинградские художники создали особый жанр литографского плаката. Небольшие по размеру листки «Боевого карандаша» прославляли подвиги героев Отечественной войны, разоблачали звериную сущность фашизма.

В «Боевом карандаше» участвовали крупнейшие графики Ленинграда – Ю.Н. Петров, Н.А. Тырса, И.С. Астапов, В.И. Курдов, Н.М. Кочергин. Это было действенное, подлинно боевое искусство. Многие из этих художников сражались на фронте с оружием в руках, некоторые погибли. «Боевой карандаш» выходил непрерывно в течение тяжелых и героических дней блокады Ленинграда. Однако, несмотря на славную деятельность «Боевого карандаша», литография в плакате широкого распространения не получила.

Спору нет, литография менее декоративна, меньше связана со шрифтом, чем гравюра на дереве; ее технология го-

раздо сложнее. Однако мягкость, сочность литографского штриха составляет приятный контраст с набором, вводит в книгу неповторимую свежесть подлинника, сделанного самим художником.

Творчество В. Лебедева, В. Конашевича, К. Рудакова, Е. Кибрика наглядно и убедительно показывает, что литография может так же органично войти в книгу, как и гравюра на дереве. Нам трудно теперь представить героев Мопассана иначе, чем изобразил их Рудаков в своих мягких, наполненных воздухом литографиях. Мы ощущаем поэзию XVIII века именно так, как передал ее нам Конашевич в иллюстрациях к «Манон Леско».

Литография благодаря своей специфике открывает больше возможностей для передачи исторической обстановки, различных бытовых деталей, психологии действующих лиц.

Литография мягка и пластична. Рыхлый штрих карандаша, заливки и растушевки хорошо передают объем, тонкую игру полутеней и рефлексов. Литография живописна – в ней можно дать и сочные контрасты ярких, звонких тонов, и тончайшие цветовые нюансы.

Поэтому особенно широкое применение литография нашла в эстампе.

## **Основные категории анализа произведений монументально-декоративного искусства**

### ***Классификация видов и форм монументально-декоративного искусства***

*Монументальное искусство* (лат. monumentum – воспоминание, память, памятник, от moneo – напоминаю) – одно из пластических пространственных изобразительных и неизобразительных искусств; данный род их включает произведения большого формата, создаваемые в согласовании с архитектурной или естественной природной средой.

В монументальном искусстве стремление выразить возвышенные идеи диктует величавый язык их художественных форм, масштабное соотношение с человеком, предметно-пространственной и природной средой.

История искусства знает различные пути достижения связи монументального искусства с архитектурой – от унисонного повторения живописью или скульптурой членения и ритмов сооружения до контрастного соотношения с его тектоническим строем (например, среди росписей римских домов в Помпеях есть и плоскостно-орнаментальные, и пространственно-иллюзорные, зрительно разрушающие плоскость стены).

Монументальное искусство особенно активно развивается тогда, когда художественная культура эпохи проникнута ярко выраженным пафосом утверждения позитивных социальных ценностей.

Истоки монументального искусства восходят к первобытному обществу. В менгирах, культовых статуях и наскальных росписях воплощены представления первобытного человека о могуществе сил природы, закреплены его трудовые навыки.

С появлением классов определяющими для монументального искусства стали общественные взаимоотношения.

Принципы монументальности и статичности, господствовавшие в искусстве Древнего Египта, в условиях рабовладельческого общества должны были способствовать утверждению идеи незыблемости социального строя.

В эпоху расцвета древнегреческой рабовладельческой демократии были созданы произведения, проникнутые верой в красоту и достоинство человека.

В эпоху Средневековья весь художественный строй готического собора, его живописное и скульптурное убранство выражали порожденные феодальным строем идеи общественной и церковной иерархии.

Общенациональный духовный подъём в эпоху Высокого Возрождения в Италии со всей силой выразился в от-

меченных широтой общественного звучания, полных титанической мощи и напряжённого драматизма произведений монументального искусства.

В конце XVI – середине XVIII вв. политическая и духовная жизнь ряда стран Европы ярко отразилась в монументальном искусстве барокко. Тесно связанное с монархией, аристократией и церковью, призванное прославлять их могущество, возбуждать религиозные чувства, оно отразило также и прогрессивные представления эпохи о драматической неустойчивости мира в его непрерывном развитии.

Подъём национального самосознания, воздействие идей французских и русских просветителей отразились в произведениях, проникнутых патриотическим пафосом и гуманизмом.

К середине XIX в. с развитием буржуазного общества усиливается разрыв между общезначимыми идеями и представлениями и реальной капиталистической действительностью, что ведёт к упадку монументального искусства. В нем проявились стилистический эклектизм, воспроизведение прошлых стилевых форм, типичные для архитектуры этого периода.

Сложными, противоречивыми путями развивается монументальное искусство конца XIX – начала XX вв. Произведения монументальной живописи были органично связаны с постройками стиля «модерн». В начале XX в. вновь появляется архитектурно продуманная монументальная скульптура.

Бурный прогресс техники и процесс дегуманизации искусства в западноевропейских странах породили тенденцию его растворения в индустриализованном материально-предметном окружении (вплоть до вытеснения монументального искусства из сферы общественного бытия).

В то же время в XX в. борьба с фашизмом, империализмом, колониальным гнётом, социальные и националь-

но-освободительные движения способствовали возрождению монументального искусства, придали ему страстность и убедительность.

*К монументальному искусству относятся:*

*– памятники и мемориальные скульптурные композиции,*

*– живописные и мозаичные панно, декоративное убранство зданий, витражи, др.*

*– а также произведения, выполненные в иных техниках, в том числе и многих новых технологических формаций (отдельные исследователи относят также к монументальному искусству отдельные произведения архитектуры).*

Это искусство функционирует, как правило, на больших расстояниях. Отсюда и такие свойства, как лаконизм художественного языка, отчетливая ритмика, броскость, повышенная эмоциональная «интонация».

В то же время в отличие от зрелищных искусств, оно избегает чрезмерной экспрессивности, спокойно, уравновешенно, ясно, просто, цельно и величаво.

*Принято проводить различие между искусством монументальным и монументально-декоративным, разновидностями которого являются монументально-декоративная скульптура и монументально-декоративная живопись и монументально-декоративная графика. Все эти виды изобразительного искусства не только участвуют в создании синтетического монументального образа, но обладают самостоятельной эстетической функцией – украшать, декорировать, и собственной эстетической ценностью, отличной от монументальности – красотой, лиризмом и т. д.*

***Основные виды монументальной живописи:***

### ***1. Фреска***

Фреска (от итал. affresco – свежий), аффреско – живопись по сырой штукатурке, одна из техник стеновых росписей, противоположность асекко (росписи по сухому). При высыхании содержащаяся в штукатурке известь образует

тонкую прозрачную кальциевую плёнку, делающую фреску долговечной.

В настоящее время термином «фреска» могут называть любую стенную живопись, вне зависимости от её техники (асекко, темпера, живопись масляными, акриловыми красками и т. д.). Для обозначения непосредственной техники фрески иногда используют наименование «буон фреска» или «чистая фреска». Впервые этот термин появился в трактате итальянского художника Ченнини (1437). Иногда по уже сухой фреске пишут темперой.

## **2. Мозаика**

Мозаика (фр. mosaïque, итал. mosaico от лат. (opus) musivum – (произведение) посвящённое музам) – декоративно-прикладное и монументальное искусство разных жанров, произведения которого подразумевают формирование изображения посредством компоновки, набора и закрепления на поверхности (как правило – на плоскости) разноцветных камней, смальты, керамических плиток и других материалов.

## **3. Витраж**

Витраж (фр. vitrage – остекление, от лат. vitrum – стекло) – произведение декоративного искусства изобразительного или орнаментального характера из цветного стекла, рассчитанное на сквозное освещение и предназначенное для заполнения проёма, чаще всего оконного, в каком-либо архитектурном сооружении. С давних пор витраж использовался в храмах. В раннехристианском храме окна заполнялись тонкими прозрачными пластинами камня (алебастра, селенита), из которых составляли орнамент. В романских храмах (Франция, Германия) появились сюжетные витражи. Многоцветные, большие по размеру витражи из разнообразных по форме стёкол, скреплённых свинцовыми перемычками, являлись особенностью готических соборов. Чаще всего готические витражи изображали религиозные и бытовые сцены. Они размещались в огромных стрель-

чатых окнах, так называемых «розах». В эпоху Возрождения витраж существовал как живопись на стекле, применялась техника выскабливания по специально покрашенному разноцветному стеклу. В России витражи существовали еще в XII веке, однако они не были характерным элементом убранства интерьеров русских домов.

#### ***4. Сграффито***

Техника сграффито имеет долгую и славную историю: появившись в ренессансной Италии, она быстро распространилась по всей Европе и на протяжении столетий использовалась в архитектуре. Само название «сграффито» происходит от итальянского *sgraffito* (процарапанный), что практически объясняет особенности создания этого фасадного декора – способом процарапывания рисунка по нескольким слоям штукатурки.

Традиционная европейская практика была такова: на стены наносили слой серого цемента, а поверх него – белую штукатурку. Получался двухцветный рисунок, орнаментальный или сюжетный с изображением бытовых и мифологических сцен.

Сегодня сграффито в классическом исполнении применять почти невозможно, потому что основой для этой техники служит штукатурка. А ее используют на фасадах крайне мало, ведь современная архитектура – это чаще всего сплошное фасадное остекление. Да и архитекторы не ищут каких-то эксклюзивных декоративных решений, используя привычные: это покраска, лепнина, в лучшем случае фигурная кирпичная кладка.

#### ***5. Гобелен***

*Gobelin* (по-французски) – это декоративная шпалера, то есть ковер без ворса, тканая картина. На гобеленах изображали витиеватые орнаменты, библейские и античные сюжеты. Все произведения выполняли вручную, и стоили они очень дорого.

Тканое полотно и рисунок создавались одновременно переплетением вертикальных нитей основы и горизонталь-

ных – утка. Гобелены изготавливали из натуральной шерсти, шелковых нитей, украшали полотно золотом и серебром. Шпалеры создавали целыми комплектами, сюжетно связанными сериями.

Изготовление гобеленов – это декоративно-прикладное искусство. Машинная гобеленовая ткань воспринимается в настоящее время как материал для изготовления мебели и называется жаккардовым плетением.

Хотя гобелен считается областью декоративно-прикладного искусства, он в состоянии воплощать важные исторические и социальные образы, а не только украшать интерьер.

В настоящее время современный гобелен, выполненный в технике ручного ткачества, существует в двух видах. Во-первых – это авторские произведения; во-вторых – повторение классических образцов шпалерного искусства на фабриках, расположенных преимущественно в странах Юго-Восточной Азии. В свою очередь авторские гобелены делятся на две группы: в первой оригинальные экспериментальные произведения современного искусства, в другой же предметы, выполненные в традициях, сложившихся на протяжении веков. Некоторые мастера, работающие в области традиционного ткачества, особенное внимание уделяют декоративности, колориту художественного произведения. Их работы близки к произведениям, выполненным специально для театра (занавеси, декорации). Существует также тенденция переноса в гобелен приемов графики или станковой живописи, когда главным становится содержательная часть произведения, его повествовательность.

Одним из важных понятий анализа произведений монументально-декоративного искусства является *категория «монументальность»*.

Монументальностью искусствоведы, эстетика и философия вообще именуют то свойство художественного образа, которое по своим характеристикам родственно кате-

гории «возвышенное». Словарь Владимира Даля даёт такое определение слову монументальный – «славный, знаменитый, пребывающий в виде памятника». Произведения, наделённые чертами монументальности, отличает идейное, общественно значимое или политическое содержание, воплощённое в масштабной, выразительной величественной (или величавой) пластической форме. Монументальность присутствует в различных видах и жанрах изобразительного искусства, однако качества её считаются неизменными для произведений собственно монументального искусства, в которых она является субстратом художественности, доминантой психологического воздействия на зрителя.

В то же время, не следует отождествлять понятие «монументальность» с самими произведениями монументального искусства – формат произведения является далеко не единственным определяющим фактором в соответствии воздействия монументального произведения задачам его внутренней выразительности.

История искусства имеет достаточно примеров, когда мастерство и пластическая целостность позволяют достигать впечатляющих эффектов, силы воздействия и драматизма только за счёт композиционных особенностей далеко не самых крупных размеров («Граждане Кале» Огюста Родена немногим превышают натуру). Зачастую отсутствие монументальности сообщает произведениям эстетическая несообразность, отсутствие истинного соответствия идеалам и общественным интересам, когда творения эти воспринимаются не более как помпезные и лишённые художественных достоинств.

«Пока существует государство и деньги, будет существовать идеология и заказ – монументальное искусство находится в прямой зависимости от них...».

Произведения монументального искусства, вступая в синтез с архитектурой и пейзажем, становятся важной пластической или смысловой доминантой ансамбля и местности.

Обычно произведения монументального искусства имеют своим предназначением увековечение выдающихся деятелей, значительных исторических событий, но тематика и стилистическая направленность их напрямую связаны с общим социальным климатом и атмосферой, преобладающей в общественной жизни.

Стремление к символическому запечатлению возвышенных, общезначимых явлений и идей обуславливает и диктует величественность и значительность форм произведений, соответствующие композиционные приёмы и принципы обобщения детализировки или меру её экспрессивности.

Ближе всего к традиционным стоят задачи, связанные с созданием уникальных произведений монументального искусства; росписи, скульптурного монумента и т. п. Конечно, решая даже уникальную художественную задачу, художник соотносит свое решение со всеми условиями городской или иной среды. Однако подобный учет средового контекста не является новым – он был издавна присущ художественной традиции.

Современная жилая архитектура не создает образа жилища. В этих условиях задача декоративно – прикладного, искусства – наполнить это абстрактное пространство живыми человеческими эмоциями.

Современный художник-проектировщик стремится максимально использовать новые художественные средства (свет, цветной свет, уничтожение граней между традиционными плоскостями, образующими остов интерьера), новые возможности, созданные аморфностью пластических материалов.

Светоцвет позволяет создать иллюзорные объемно-пластические образы пространства в среде. Это заставляет переосмыслить и выразительные возможности материалов, подыскивая нужные для данной задачи качества, вводить новые системы технических устройств.

Для того, чтобы превратить свет и цвет в новые пластические субстанции пространства, проектировщики на-

чинают широко использовать зеркальные поверхности, отражающие свет, и стекла, пропускающие свет. В такой свето-воздушной среде место «предметности» заметно сокращается, предметный мир превращается в эфемерную модель, тактильные и кинетические ощущения подавляются зрительными впечатлениями.

В то же время существует, например, достаточно продуктивные направления монументального кинетического искусства, произведения которого уместны в равной степени и в ландшафте, и в среде современной архитектуры, когда оправдано отступление от статуарных запросов ансамбля старого города, заставляющего художника руководствоваться не только тактом и вдумчивым отношением к правомочности инсталляции в существующем композиционно завершённом пространстве, но и подчиняться сформированной им объёмной константе. Но композиции разной меры условного искусства, наделённые действительными признаками пластической содержательности и убедительности, получают, а то и завоёвывают, право на существование практически в любом ансамбле. Активно входить и даже вторгаться в среду любого реализованного и завершённого во времени, исчерпанного в своём развитии, стиля может даже продукт контркультуры, и даже в виде антитезы, но только если это действительно произведение, и действительно – монументального искусства. Искусство предвосхищает смену эпох.

Выработанные веками требования монументального искусства предъявляются к общим пластическим характеристикам в гармонии с содержательной составляющей. Критерии осознания ретроспективной оценки объекта во всех аспектах обязывают не только следовать адекватному пониманию будущности произведения, но и находить эквивалентные жизнестойкие формы.

Однако эти тенденции в проектной культуре 1970–1980-х годов можно рассматривать как некую гипертрофию пространственной эстетики прошлых десятилетий, с тем культом пространственности, который был провозглашен «орга-

нической архитектурой» Ф. Л. Райта, геометрическим идеализмом Миса ван дер Роэ и световой драматургией в архитектуре Л. Кана.

Компромиссом между пространственностью и вещественностью среды оказывается подход, в котором доминируют архетипические пространственные формы-символы: арка, круг, перекресток, стена, лестница, цилиндр, пирамида и пр.

Общими принципами дизайн-проектирования при этом остаются: системность, вероятностный характер развития, зависимость от особенностей осваивающего сознания.

Следует учитывать и процесс изменения его информационного взаимодействия со средой в направлении, обеспечивающем повышение целесообразности организуемых объектом взаимодействий со средой. Аппарат интерпретации, обладающий памятью, может реализовывать ее через имитацию информации о событии, которую он еще не получил, но, возможно, должен получить, исходя из информации, поступившей в данный момент и ее взаимосвязи с информацией, поступившей в прошлом. Такое действие аппарата интерпретации информационных кодов представляет собой прогнозирование. Прогнозирование – имитация получения новой информации на основе информации поступающей в текущий момент и ее сопоставления с совокупностью информации, поступившей ранее.

Разовое информационное взаимодействие объекта со средой имеет три последовательных этапа:

- прием информационных кодов;
- интерпретация кодов;
- реализация информации, состоящая при соответствующей внутренней трансформации объекта из комбинации несимметричных и симметричных информационных взаимодействий со средой.

Основные категории анализа произведения монументальной живописи в основном совпадают с теми, которые

применяются при рассмотрении произведений станковой живописи, только с учетом логики существования произведения в пространстве городской и природной среды и конкретным предназначением и функциями архитектурного строения.

### ***Краткий план анализа произведения монументальной живописи***

1. Название. Вид. Материал. Размер.
2. Принадлежность к культурно-исторической эпохе, стилю.
3. Сведения об авторе произведения.
4. История создания произведения.
5. Смысл названия. Особенности сюжета. Актуальность.
6. Композиция (что изображено, как расположены композиционные элементы, динамика, ритм).
7. Основные средства художественной выразительности (колорит, линия, фактура, плоскостность/объемность, манера исполнения: живописность/графичность).
8. Связь с архитектурным обликом экстерьера или интерьера.
9. Связь с городской или природной средой.
10. Личные впечатления. Интерпретация (понимание смысла, значения).

### ***Пример анализа произведения монументально-декоративной живописи (мозаика)***

Настенное мозаичное полотно «Полтавская баталия» (илл. 30) задумана М.В. Ломоносовым как часть серии мозаик для внутреннего убранства Петропавловского собора, прославляющих деяния Петра I. Мозаика огромна (309,764 кв. м). Она состоит из миллиона тридцати тысяч кубиков смальты, набранных и укрепленных на плоском медном подносе весом 80 пудов (1280 кг). Ломоносов ра-

ботал над этой мозаикой с семьёю помощниками. В левой части композиции, ближе к её центру, изображён Пётр I на вздыбленном коне в образе смелого полководца, ведущего русские войска в бой. На нём тёмно-зелёный мундир Преображенского полка. Поза его величественна, взгляд смел и решителен. В руке – сабля. За ним – его соратники. Среди них можно узнать Б. П. Шереметева и А. Д. Меншикова. В самом центре композиции, перед Петром I на коне, изображён простой солдат с мушкетом, преграждающий путь царю.

Он как бы сдерживает его от порыва прорваться в гущу схватки и возможности погибнуть. М. В. Ломоносов выдвигает на первый план простого солдата, символизирующего народ, роль которого – по мысли художника – столь же значительна, как и самого Петра I, то есть проводит идею единства народа и героя. Язык мозаики лаконичный и чёткий. Цвета насыщенные, построенные на контрастных сопоставлениях. Красные и зелёные смальты глубоких оттенков – цвета мундиров русского воина – противопоставлены синим и жёлтым – одеждам шведских солдат. При яркости и сочности этих цветов небо и поле боя, изображённые на картине справа, как бы затянуты дымкой от залпов орудий, которая объединяет все цвета картины. Ломоносов в этой работе выступил как родоначальник русской исторической живописи.

Создаётся впечатление, что А. С. Пушкин хорошо знал эту мозаику, потому что многие детали произведения М. Ломоносова соответствуют пушкинскому описанию. Так, на мозаичной картине дым действительно подсвечен лучами солнца: «Дым багровый/Кругами всходит к небесам/Навстречу утренним лучам»; пушки действительно расположены на возвышенностях: «Уж на равнине, по холмам/Грохочут пушки»; на заднем плане плотной массой бьются русская и шведская армии, в гуще людей мы различаем три цвета: синий цвет шведских мундиров и красный и зелёный цвет русских. На переднем плане мы видим фигуру Петра Первого в зелёном мундире с красными отво-

ротами, с синей лентой через плечо, на коне, с обнажённой саблей в руке. Пафос мозаичного полотна совпадает с пафосом пушкинских строк: «И он промчался пред полками, / Могуц и радостен, как бой».

### **Понятие «модернизм»: основные черты, направления и принципы модернизма**

*Модернизм* – общее обозначение ряда художественных направлений, оформившихся на рубеже XIX – XX вв. Название происходит от слова «modern» – современный, новый. Появление модернизма было обусловлено социокультурной ситуацией того времени, характеризующейся как кризис культуры, в основе которого находятся причины социально-экономического плана. Противоречия этой переломной эпохи вызвали у многих художников стремление отказаться от реалистического отображения действительности, часто весьма неприглядной. Основным направлением для художников теперь становится поиск новых выразительных средств, способов передачи своего видения мира, создание нового творческого метода. Теоретической основой модернизма стали такие философские направления, как фрейдизм, философия жизни, интуитивизм.

При всем многообразии философско-эстетических направлений в модернизме просматриваются общие черты:

- отказ от разумного, рассудочного восприятия явлений действительности и преувеличение роли чувственного, бессознательного познания;
- стремление доказать, что только художественное творчество может быть абсолютной свободой;
- элитарный характер модернизма, сочетающийся с идеями переустройства общества и стремлением к массовости.

Однако бунтарство, отрыв от реальности, постоянное художественное экспериментирование сделали модернистское искусство сложным для понимания, что обусловило его негативную окраску.

Модернизм включает в себя ряд направлений.

**Кубизм** (П. Пикассо) – отказ от передачи реального пространства в пользу геометрических объемов, любой объект – пересекающиеся плоскости, полупрозрачные объемные фигуры.

**Фовизм** (от *fauve* – дикий) (А. Матисс, А. Дерен, М. Вламинк), Утверждали второстепенность значения образности, отдавая первенство стихийности, «открытости» цвета.

**Экспрессионизм** (от *expression* – выражение) (П. Клее, М. Бекман, О. Дикс, Э. Мунк). Основная цель – выражение человеческого «я», субъективного духа мира личности как единственного реального мира. Страх, ужас, потеря чувства безопасности, столкновение человека с роком, фатумом – основное содержание их работ.

**Абстракционизм** (от *abstraction* – отвлечение), беспредметное искусство. (В. Кандинский, П. Мондриан, М. Ларионов). Отказ от изображения форм реальной действительности. Основное внимание сосредоточено на цвете и свете. Одну из разновидностей абстракционизма представляет супрематизм («превосходство») (К. Малевич). Его знаменитый «Черный квадрат» – образ Ничто, символ бесконечности.

**Футуризм** (от *future* – будущее). (Ф. Маринетти, В. Хлебников, В. Маяковский – в литературе, Жд. Северини – в живописи). Стремление передать дух индустриальной эпохи, культ машины, грохот и динамику современного города.

**Сюрреализм** (букв. «сверхреализм»). Опираясь на идеи З. Фрейда о бессознательном, сюрреалисты провозгласили источником искусства сферу подсознания (инстинкты, сновидения, галлюцинации), а его методом – разрыв логических связей, замененных свободными ассоциациями. В живописи – С. Дали, в литературе – М. Пруст, Дж. Джойс, Ф. Кафка, У. Фолкнер, драматург Э. Ионеско.

Во второй половине XX века возникают *поп-арт*, *концептуальное искусство*, *гиперреализм*, *хепенинг*.

### ***Принципы и приемы модернизма***

В процессе анализа и интерпретации произведений модернизма следует учитывать ряд основополагающих принципов их формообразования. Перечислим основные из них.

***Пространство без гравитации.*** Проблема, с которой мы сталкиваемся в данном вопросе, обозначилась в искусстве и архитектуре еще в начале XX века. О ней писал К. Малевич, фигуры которого существовали в некоем мире вне гравитации.

Удивительный город Витебск породил еще и Марка Шагала, который приучал потом парижан к полетам своих влюбленных, показывая отсутствие гравитации уже в иной ипостаси (илл. 31).

Конструктивисты понимали, что их объекты не только трехмерные. И потому архитекторы-рационалисты применяли во Вхутемасе-Вхутеине киносъёмку архитектурных макетов, чтобы увидеть их в движении (как камера на автомобиле, прием Дзиги Вертова), и в облете (почти как на современном вертолете или как «камера на подвижной штанге»).

Временные и пространственные искусства начала века строят свои образы вне времени и пространства. Не удивительно, что у них в результате получаются символы: это язык человечества.

***Отрицание системной границы.*** Важнейший момент для XX века – целенаправленное разрушение границы между внутренним и внешним, что было открыто уже в кубизме и футуризме и превратило мир в релятивный. Но одно дело – выдвинуть принцип, а другое – найти способ выражения. Вот панорама «Идущего», где этот способ был интуитивно найден в скульптуре У. Боччони «Идущий» (илл. 32). Позже этот принцип встречаем у Э. Неизвестного (илл. 33) и В. Сидура.

Но буквально то же самое мы можем наблюдать у Дали (илл. 34), Магритта (илл. 35), Эрнста других сюрреали-

стов, которые охотно показывают внешнее сквозь «прорехи» во внутреннем, и наоборот.

В современном искусстве совершенно иначе это делает Ф. Инфанте.

**Прием пакета слайдов.** В свое время в упражнениях М. Коники в Сенежской студии применялся прием «наложения пакета слайдов», когда один мир виден сквозь второй – можно и через «дырки» в первом, но можно и иначе, особенно при наличии компьютеров. На этом построена половина фильмов ужасов с момента появления кино. Кстати, в современных автомобилях конструкторы выводят дисплеи с приборами прямо на окно, при этом происходит точно такое же сложение двух слайдов. Видимо, мы уже готовы так видеть мир. Встречаются и вполне реалистичные композиции на основе того же приема типа «пакет слайдов»:

Пример удачного использования близкого приема как выражения многослойности (время – смыслы) – оформление Клаусом Вурманом серии «Антология Битлз» (илл. 36). По замыслу это – рваные афиши и т. п., где на старые слои наклеивались все новые и новые, – эдакая художественная археология, очень точно соответствующая содержанию дисков и фильмов.

**Принцип множественности в одном.** Главное в искусстве раннего модернизма XX века – принцип «поли», множественности в одном. Его парадоксальность состоит в отмеченном только что взаимопереходе внешнего во внутреннее, единичного человеческого во внечеловеческое, общественное. «Разложение скрипки» для кубиста есть одновременная сумма наиболее эффектных точек зрения на скрипку, возникающая при ее обходе в пространстве. А по сути, это – впечатление от одновременного созерцания ее группой, толпой, «МЫ». Группа – это «поли-», множественность, одновременная множественность по поводу данного объекта. Как мы увидим ниже, она есть и в футуризме (хронография движения). Происходит расширение рамок от моментально-

сти до жизненного пути. И вот что интересно: мы видим это у Пикассо в «Авиньонских девицах» (илл. 37), хотя не он один применяет этот прием в то время – это был почти «бродячий» прием. Здесь стадии жизни представлены не в развертке, а одновременно – их путь уныл и конечен. Сравните это с восточным пониманием пути и его бесконечности.

На этом приеме монтажа частей жизни (тоже множественность в одном) построены все биографические фильмы. Очерченная здесь возможность переходить изнутри наружу и наоборот, совмещать внешнее и внутреннее, складывать миры в пакеты слайдов и панорамировать циклы жизни, приобретает в компьютере почти мистические свойства.

*Модернистический анализ хромотона с двух сторон.* Восприятие архитектурно-пространственной композиции тоже строится как некий спектакль во времени с закономерной сменой доминант. Ее схема (напряжение кульминации, разрядка, вторая кульминация) обычно представляется в основных вариантах для литературы, но никакого отличия для архитектуры, скульптуры, живописи и т. д. здесь нет – кроме используемых формальных средств. Пора учить художников, дизайнеров и архитекторов проектировать напряженную композицию вместе в пространстве и во времени. В изобразительном поле передача времени решается либо как проблема связанных кадров – одновременного изображения разновременного, либо сюжетно-литературно: как проблема знакомого сценария – и на этой основе изображения кульминации действия. Своей спецификой обладает трехмерная скульптура, именно поэтому на материале скульптуры и сделал свои выводы Гильдебранд. Рассмотрим некоторые примеры. Обращение к кульминации, например в Лаокооне, основывалось на том, что зрители знают контекст. Основываясь на импрессионизме, Роден советовал своим ученикам изображать не начало или конец, а точно найденную среднюю фазу и развивать ее во множественности ракурсов, что особо удавалось нашей А. Голубкиной.

Множественность ракурсов в одном умели делать и в Возрождении – обойдите кругом «Брута» Микеланджело и увидите, как меняется у него выражение лица и даже сама суть этого образа.

А. Бурдель сумел воспринять и применить эти мысли уже в своей первой известной работе «Геракл, стреляющий из лука» (илл. 38). По ней, кстати, видно, что время передается движением (движение как презентация времени) или более комплексно – как проблема монтажа (по Пудовкину, Эйзенштейну и т. д.).

Впервые чисто экспрессивно и изобразительно проблему выражения времени в пространстве начал решать итальянский футуризм, хотя частично это встречается и в кубизме. Как мы обозначили выше, кубизм разворачивает форму в пространстве (системная статика, в том числе равнозначность, вложенность внешнего и внутреннего), а футуризм – форму во времени (динамика системы).

Так же, как кубизм есть одновременность обзора в пространстве, взаимопроникновение внешнего и внутреннего, так и футуризм есть представление одновременно всех этапов перемещения (его узкое понимание) и движения вообще (включая сложные смысловые концепты движения и выразительной силы – это его широкое понимание). Футуризм искал свои инварианты выражения времени и движения в статике. И нашел их в современных им поисках моментальной фотографии и хронофотографии. Работы футуристов иногда просто неотличимы от них.

Д. Балла в 1912 году пишет картину «Дама с собачкой на прогулке» (илл. 39), где появляется «шлейф». Мы видели нечто подобное и в скульптуре Боччони «Идущий», но без развития. Зато этот прием шлейфа эксплуатируется в скульптуре сегодня, что наводит на размышления о возрождении футуризма. Современный повтор плоского приема раннего футуризма в объеме.

М. Ларионов в своей концепции лучизма представляет мир как светоцветовые потоки, конструкцию которых удер-

живают лучи (илл. 40). Луч условно изображался цветной линией на плоскости. Смысл живописи в лучизме понимался через приближение к истинному видению: ведь предметы видятся глазу как связка отраженных от них цветовых лучей. Поэтому лучизм стирает границы, существующие между натурой и картинной плоскостью.

Идеями лучизма увлекались Наталья Гончарова, Михаил Ле-Дантю, ряд художников «Ослиного хвоста». В России по-своему развивали идею соединения всех каналов коммуникации: живописи, поэзии, музыки. Вообще в своих опытах именно русские футуристы пытались дойти до первооснов искусства, до уровня «праязыка», в котором еще нет слов, но есть лишь сгустки идей, ощущений и эмоций.

Прочие приемы футуризма, типа столкновения одновременных и разномасштабных событий, в итоге приведут к технике коллажа. Она несколько шокировала в 20-х ввиду новизны, на нее возлагались большие надежды даже в 60-х, но ничего особенно выдающегося из этого не вышло. Просто прием стал массовым, его теперь могут использовать все. А главное – он читается всеми и незаметно вошел в арсенал нашего культурного зрения. Инварианты выражения времени вскоре найдет кино – ему это органично, хотя кино как искусство до сих пор не поднялось до выразительно-смысловых поисков футуризма. Но пару раз пробовало. В компьютерном искусстве такого уровня тоже пока нет, да и задача такая никем не ставится. С нетерпением ожидают новейшего футуризма. Футуризм искал нечто другое, чего сейчас художники не понимают, но чего им явно не хватает – выхода в иное, надсистемное, измерение видения. Оно же и есть четвертое, по определению.

## Постмодернизм в современной художественной культуре: эстетическая концепция, арт-практики

В 50-е годы XX века в среде интеллектуальной элиты Парижа были в моде идеи марксизма и лозунг «Долой капитализм!». Но к 70-м годам прокоммунистические лозунги стали меркнуть под напором информационно-технической цивилизации. Многие бывшие левые (Лиотар, Бодрийяр) объявили себя постмодернистами, а «то, что осталось без марксизма, без коммунизма, без Сталина, Мао, Сартра, – пишет А. Пятигорский, – было названо постмодернизмом».

*Постмодернизм* – это особый тип мировоззрения, ориентированный на формирование такого жизненного пространства, в котором главными ценностями становится свобода во всем, спонтанность деятельности человека, игровое начало.

Постмодернистское сознание направлено на отрицание всякого рода норм и традиций – этических, эстетических, методологических и т. д., на отказ от авторитетов любого ранга, начиная от государства, великой национальной идеи и кончая правилами поведения человека в обществе.

Таким образом, постмодернизм подверг все традиционные теоретико-познавательные, этические, политические и т. д. представления *критической деконструкции*. В этом смысле постмодерн есть, прежде всего, культурная ориентация на «деконструкцию, децентрацию, устранение, разбрасывание, расхождение, демистификацию, прерывание, рассеивание».

Постмодернизм *отрицает в культуре диктат разума*. Он оставляет за ним только одну функцию – интерпретативно-толковательную. Разум должен заниматься не познанием истины, а интерпретацией мира как текста. Процедура толкования-интерпретации – бесконечна во времени и пространстве, а потому теряет всякий смысл говорить о каком-то определенном содержании, претендующем на истинность.

Стали говорить о полной невнятности мира, неоднозначности истины, говорить о том, что эпоха «последних вопросов» (о смысле человеческого бытия и т. п.) закончилась.

*Абсолютная новизна* – еще одно требование постмодернизма. Новизна стала способом оценки мира. Она начинает толковаться как то, что дает возможность испытать наслаждение. Эротичность новизны – то специфическое к ней отношение, которое привнес постмодернизм. Стало модным цитировать З. Фрейда, что для всякого взрослого человека новизна является необходимым условием наслаждения.

Чистая новизна возможна только в опыте забвения национальной культурной традиции. Новизна – это одновременно вызов требованиям законопослушания, утверждение ценности самоодержимости, нарциссизма, презрения ко всем социальным порядкам.

Метафизика новизны постмодернистского толка не совместима с такими основополагающими для человеческого бытия понятиями, как Бог, душа, совесть, мораль и т. д. Это дает основание критикам постмодерна утверждать, что новизна как абсолютная ценность развращает людей и общество.

Постмодерн в общем и целом не признает пафоса, он иронизирует над окружающим миром или над самим собой, тем самым спасая себя от пошлости и оправдывая свою иконную вторичность.

*Ирония* – ещё один типологический признак культуры постмодерна. Авангардистской установке на новизну противопоставлено устремление включить в современное искусство весь мировой художественный опыт способом ироничного цитирования. Возможность свободно манипулировать любыми готовыми формами, а также художественными стилями прошлого в ироническом ключе, обращение к вневременным сюжетам и вечным темам, ещё недавно немислимое в искусстве авангарда, позволяет акцентировать внимание на их аномальном состоянии в современном мире.

*Игра* – основополагающий признак постмодернизма как его ответ на любые иерархические и тотальные структуры в обществе, языке и культуре. Игра предполагает многовариантность событий, исключая детерминизм и тотальность, а, точнее, включая их как один из вариантов, как участников игры, где исход игры не предопределен.

Неотъемлемым элементом постмодернистской игры служит её *диалогичность и карнавальность*, когда мир представляется как полифония «голосов», диалог «первоначал», принципиально несводимых друг к другу, но взаимодополняющих друг друга и раскрывающих себя через другого.

*Критика постмодернизма носит тотальный характер.* Принято считать, что в постмодерне нет ничего нового, что это культура без собственного содержания и потому использующая как строительный материал все какие угодно предшествующие наработки. Критики утверждают, что современное искусство утратило связь с реальностью, потеряло свою репрезентативную функцию и перестало отражать хоть в малейшей степени окружающую нас реальность. Поэтому современное искусство обречено на бесконечное самоповторение и эклектику.

Принимая во многом обоснованную критику такого культурного феномена, как постмодернизм, стоит отметить его обнадеживающие качества. Постмодернизм реабилитирует предшествующую художественную традицию, а вместе с этим и реализм, академизм, классику, активно отрицаемые на протяжении всего XX века, служит универсальной экспериментальной творческой площадкой, открывая возможность создания новых, часто парадоксальных стилей и направлений, делает возможным оригинальное переосмысление классических эстетических ценностей и формирование новой художественной парадигмы в искусстве.

Постмодернизм доказывает свою жизненность, помогая воссоединению прошлого культуры с её настоящим. От-

рица шовинизм и нигилизм авангарда, постмодернизмом подтверждает его готовность к общению, диалогу, к достижению консенсуса с любой культурой, и отрицает любую тотальность в искусстве, что, несомненно, должно улучшить психологический и творческий климат в обществе и будет способствовать развитию адекватных эпохе форм искусства.

К основным артпрактикам постмодернизма относятся инсталляция, хэппенинг и перформанс.

*Инсталляция* (англ. *installation* – установка, размещение, монтаж) – форма современного искусства, представляющая собой пространственную композицию, созданную из различных готовых материалов и форм (природных объектов, промышленных и бытовых предметов, фрагментов текстовой и визуальной информации) и являющую собой художественное целое. Вступая в различные неординарные комбинации, вещь освобождается от своей практической функции, приобретая функцию символическую. Смена контекстов создаёт смысловые модификации, игру значений. Габарит инсталляций варьируется от предельно малого, куда можно только заглянуть одним глазком, до нескольких залов в крупных музеях. Инсталляция, в отличие от плоских росписей и единичных объектов, делает акцент на создание интерьерного пространства. Основателями инсталляции считаются Марсель Дюшан и сюрреалисты.

*Хэппенинг* (или *хэппенинг*, англ. *happening*) – форма современного искусства, представляющая собой действия, события или ситуации, происходящие при участии художника, но не контролируемые им полностью. Хэппенинг обычно включает в себя импровизацию и не имеет, в отличие от перформанса, чёткого сценария. Одна из задач хэппенинга – преодоление границ между художником и зрителем. Основателем хэппенинга, как представления с элементами случайности, является Джон Кейдж, который осуществил первый хэппенинг в 1952 году. В США к числу художников,

развивавших искусство хеппенинга в период его становления, относятся Джим Дайн, Клас Ольденбург, Роберт Раушенберг, Рой Лихтенштейн. Одним из известных устройств хеппенингов в Европе является французский художник Жан-Жак Лебель.

*Перформанс* (англ. *performance* – исполнение, представление, выступление) – форма современного искусства, в которой произведения составляют действия художника или группы в определённом месте и в определённое время. К перформансу можно отнести любую ситуацию, включающую четыре базовых элемента: время, место, тело художника и отношения художника и зрителя. В этом заключается отличие перформанса от таких форм изобразительного искусства, как картина или скульптура, где произведение определяется выставленным объектом. Истоки перформанса восходят к практикам уличных выступлений футуристов, клоунады дадаистов, театру Баухауза. Как направление искусства перформанс возник в 1960-е годы в творчестве таких художников, как Ив Кляйн, Вито Аккончи, Герман Нич, Крис Бурден, Йоко Оно, Йозеф Бойс и др. В наше время – Марина Абрамович (илл. 41), Ваграм Зарян, Стивен Коэн и др.

В одном из австралийских университетов профессор истории искусства Дэниел Палмер попросил студентов ответить, что такое постмодернизм. Одним из ответов было: это когда ты все берешь в кавычки. И это, пожалуй, самый точный короткий ответ, который требует подробной расшифровки.

Парадокс самых высоких достижений модернизма состоит в том, что они же стремительно приближали конец модернизма. Каждое новое художественное направление, каждый новый индивидуальный стиль извлекал из доступного (ограниченного, конечно) набора вариаций свою часть. Можно было предсказать угрозу окончательного исчерпания, еще когда Малевич создал «Черный квадрат» или Дю-

шан попозже поставил подпись на писсуаре. За какие-то 80 лет в искусстве были совершены все возможные эксперименты – и каждый из них был принят и присвоен историей.

Работа концептуалиста Джозефа Кошута – это цитирование авторского стиля Пита Мондриана (илл. 42). Но на цветных фрагментах узнаваемой мондриановской композиции Кошут разместил фрагменты эссе об искусстве.

Такая стремительность движения привела к моменту, когда сказано все. И на все разнообразие авторских стилей и стилей отдельных художественных направлений постмодернизму пришлось отвечать собственным разнообразием. Фредрик Джеймисон утверждает, что ключевым понятием постмодернизма оказался *пастиш*: «Так бремя целой эстетической традиции модернизма – ныне мертвой – „давит своей тяжестью на разум живущих подобно кошмару“, как некогда выразился Маркс в другом контексте. Отсюда вновь – пастиш: все, что нам осталось в мире, где стилистические инновации более невозможны, – так это имитировать мертвые стили, говорить через маску голосом этих стилей из воображаемого музея». *Пастиш – это имитация стиля отдельного автора или нескольких авторов*. И, в отличие от пародии, пастиш не высмеивает оригинал, а тщательно его исследует и вписывается в его рамки до невозможности вычленив отличия. И отсюда следует та важная черта постмодернизма как ирония, о которой говорилось выше.

Противоречивость, двусмысленность, декоративная избыточность, обман эстетических ожиданий зрителя – все эти крайности художники и архитекторы эпохи постмодернизма оправдывают иронией. Нет больше общепринятого понятия прекрасного и никакого тайного смысла в искусстве, как нет единой правды или моральной нормы в обществе. А значит, нет и автора, который что-то хотел сказать, а зритель больше не обязан это что-то расшифровать.

Литературный критик Ролан Барт заявил, что «автор умер» в эссе 1967 года. В этой работе речь идет, прежде все-

го, о литературе и об авторах литературных произведений, но, как и для любой эпохи, одни и те же выводы актуальны для всех видов искусства. В постмодернизме и художник умер. Художник в том понимании, в котором его видели до сих пор. Это больше не Бог, чувства, опыт и знания которого ложатся в основу произведения. Это человек, зафиксировавший и собравший набор цитат из всего огромного массива техник и образов, накопленных культурой за тысячелетия своего существования. Ролан Барт пишет: «... текст сложен из множества разных видов письма, происходящих из различных культур и вступающих друг с другом в отношения диалога, пародии, спора, однако вся эта множественность фокусируется в определенной точке, которой является не автор, как утверждали до сих пор, а читатель. Читатель – это то пространство, где запечатлеваются все до единой цитаты, из которых слагается письмо; текст обретает единство не в происхождении своем, а в предназначении, только предназначение это не личный адрес; читатель – это человек без истории, без биографии, без психологии, он всего лишь некто, сводящий воедино все те штрихи, что образуют письменный текст».

Поэтому стал центральной формой искусства *перформанс* – *действие, происходящее здесь и сейчас и максимально вовлекающее зрителя в процесс создания*. Поэтому в изобразительном искусстве возникает такое множество стилей с приставкой нео-: нео-гео (или нео-геометрия, стиль, соединивший и преобразовавший опыт оп-арта и абстрактного искусства), нео-экспрессионизм и даже нео-поп Джефа Кунса (илл. 43) с его золотой скульптурой Майкла Джексона в полный рост и скульптурами-шариками.

Несмотря на то, что творчество художницы Луиз Буржуа (илл. 44) часто называют продолжением идей сюрреалистов, она называет свои скульптуры скорее пародией на сюрреализм. В ее скульптурах можно найти как формальное влияние древнегреческой и древнеамериканской скульп-

птуры, скульпторов модернизма, так и образы, явно вдохновленные кадрами из голливудских хоррор-фильмов.

Любое художественное движение в истории искусства позиционировало себя в отношениях с действительностью. И как бы ни увлечены были даже модернисты экспериментами с цветом, формой, перспективой, в их манифестах звучала всегда позиция относительно реального мира.

Художник-постмодернист существует в системе знаков и, жонглируя ими, не пытается установить связь с реальностью в принципе. Французский философ Жан Бодрийяр в постмодернистский контекст вводит термин «*симулякр*», известный еще со времен Платона. Но теперь это «действительность, которая скрывает тот факт, что ее не существует». Копия без оригинала, артефакт без истории.

Одна из самых ярких демонстраций симулякра – выставка Дэмиена Хёрста «Сокровища с места крушения „Невероятного“» (илл. 45–46). Это грандиозная мистификация, выдуманная арт-история, тщательно подготовленный (Хёрст работал над экспонатами 10 лет) и отыгранный спектакль. Никогда не существовавший корабль, по легенде Хёрста, затонул у берегов Африки 2000 лет назад. На нем были произведения искусства из всех стран, направлявшиеся в музей. Каждый экспонат у Хёрста существует в трех вариантах: якобы поднятый со дна и обросший кораллами, отреставрированный «оригинал» и его «копия». Выставка сопровождается псевдо-документальными подводными съемками с места крушения. Феерический симулякр, мастерская подделка действительности.

В последние десятилетия в связи с кардинальным переустройством мира, глобализацией, скачком в техническом прогрессе и развитием информационных технологий мир входит в период так называемого метамодернизма – состояния культуры, которое синтезирует постмодернизм и модернизм, легитимизирует их сосуществование.

## Список литературы по дисциплине

### Основная литература

#### *Учебная литература*

1. Анализ и интерпретация произведений искусств. Учебное пособие для вузов/Ред. Н. Я. Яковлева. М.: «Высшая школа», 2005.
2. Борев Ю. Б. Эстетика. М.: Русь-Олимп. АСТ: Астрель. 2005
3. Бычков В. В. Эстетика. Учебник. М.: Гардарики, 2005
4. Куренкова Р. А. Эстетика Учеб. пособие. М.: Владос – Пресс, 2004

#### Справочные издания:

1. Власов В. Г. Стили в искусстве. Словарь. СПб., 1995.
2. Ильин И. Постмодернизм: Словарь терминов. М., 2001.
3. Кассу Ж. и др. Энциклопедия символизма. М., 1998.
4. Мифы народов мира. Энциклопедия. Т. 1–2. М., 1980–1982.
5. Новая философская энциклопедия: В 4 т. Т. 1–4. М. 2000–2001.
6. Новейший философский словарь. Постмодернизм/Главный научный редактор и составитель А. А. Грицанов. Минск: Современный литератор, 2007.-816 с.
7. Постмодернизм. Энциклопедия. – Минск, 2001.
8. Руднев В. П. Словарь культуры XX века. Ключевые понятия и тексты. М., 1997.
9. Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве. М., 1997.
10. Эстетика. Словарь. М., 1989.

#### *Научная литература*

1. Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств: проблема эволюции стиля в новом искусстве/Г. Вельфлин; пер. с нем. А. А. Франковского; вступ. ст. Р. Пельше. – М.: Изд-во В. Шевчук, 2002. – 289 с.
2. Виппер Б. Р. Введение в историческое изучение искусства/Б. Р. Виппер. – М.: АСТ-Пресс книга, 2004. – 366 с.

3. Владимиров Л. И. Всеобщая история книги: Древний мир. Средневековье. Возрождение. XVII век/Л. И. Владимиров. – М.: Книга, 1988. – 310 с.
4. Волков Н. Н. Композиция в живописи/Н. Н. Волков. – М.: Искусство, 1978. – 263 с.
5. Герчук Ю. Я. История графики и искусства книги: Учеб. пособие для студентов вузов/Ю. Я. Герчук. – М.: Аспект Пресс, 2000. – 317 с.
6. Герчук Ю. Я. Основы художественной грамоты: язык и смысл изобразительного искусства: учеб. пособие/Ю. Я. Герчук. – М.: РИП-холдинг, 2013. – 189 с.
7. Гомбрих Э. История искусства/Э. Гомбрих, – М.: АСТ, 1998. – 688 с.
8. Даниэль С. М. Искусство видеть: О творческих способностях восприятия, о языке линий и красок и о воспитании зрителя/С. М. Даниэль. – М.: Искусство, 1990. – 221 с.
9. Дворжак М. История искусства как история духа/М. Дворжак; пер. с нем. А. А. Сидорова, В. С. Сидоровой, А. К. Лепорка. – СПб.: Академический проект, 2001. – 336 с.
10. Дмитриева Н. Изображение и слово/Н. Дмитриева. – М.: Искусство, 1962. – 314 с.
11. Жегин Л. Ф. Язык живописного произведения: (Условности древнего письма)/Л. Ф. Жегин. – М.: Искусство, 1970. – 232 с.
12. Зедльмайр Г. Искусство и истина: Теория и метод истории искусства/Пер. с нем. Ю. Н. Попова. Послесловие В. В. Бибикина. – СПб.: Аxioma, 2000–272 с. (Классика искусствоведения).
13. Тэн И. Философия искусства. Живопись Италии и Нидерландов/И. Тэн. – М.: Изобразительное искусство, 1995. – 160 с.
14. Фаворский В. А. О рисунке. О композиции/В. А. Фаворский. – Фрунзе, 1966. – 77 с.



Илл. 1. Икона  
«Ангел – Златые Власы»



Илл. 2. А. Иванов «Явление Христа Марии Магдалине»



Илл. 3. Винсент ван Гог «Пара обуви»



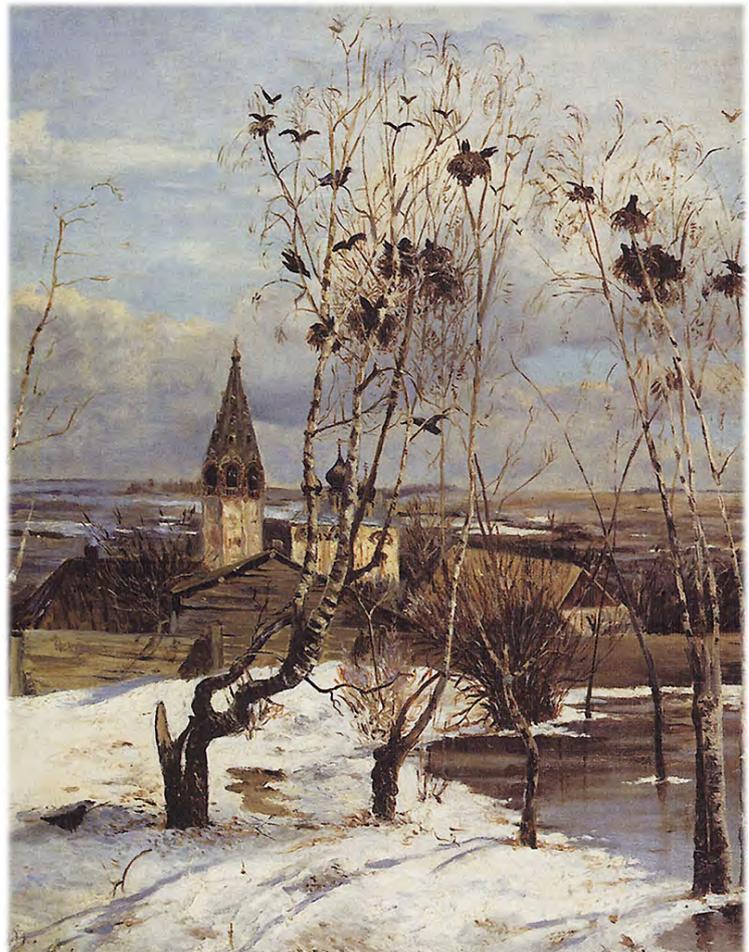
Илл. 4. В. Кандинский «Картина с белой каймой»



Илл. 5. А. Пластов «Фашист пролетел»



Илл. 6.  
П. Федотов  
«Свежий  
кавалер»



Илл. 7. А. Саврасов  
«Грачи прилетели»



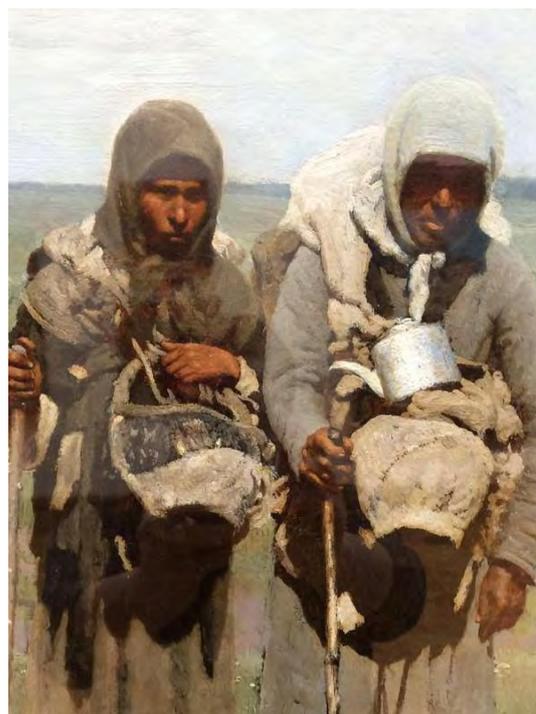
Илл. 8. И.Е.Репин «Воскрешение дочери Иаира»



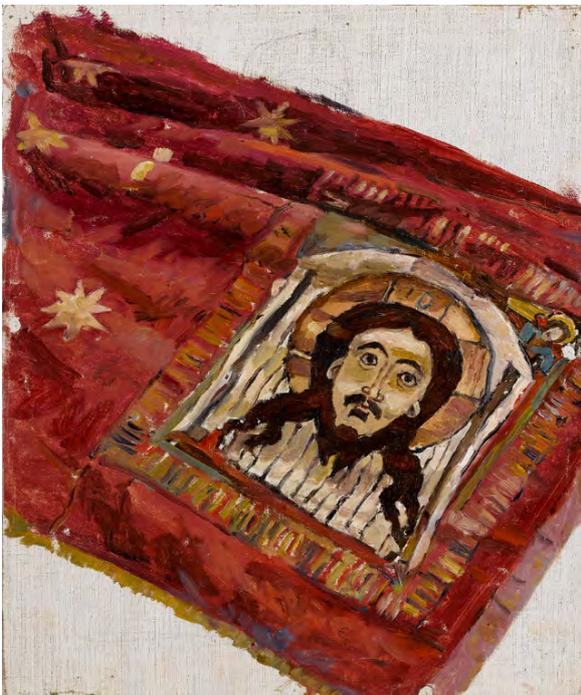
Илл. 9. И.Е.Репин. Первоначальный эскиз к картине  
«Воскрешение дочери Иаира»



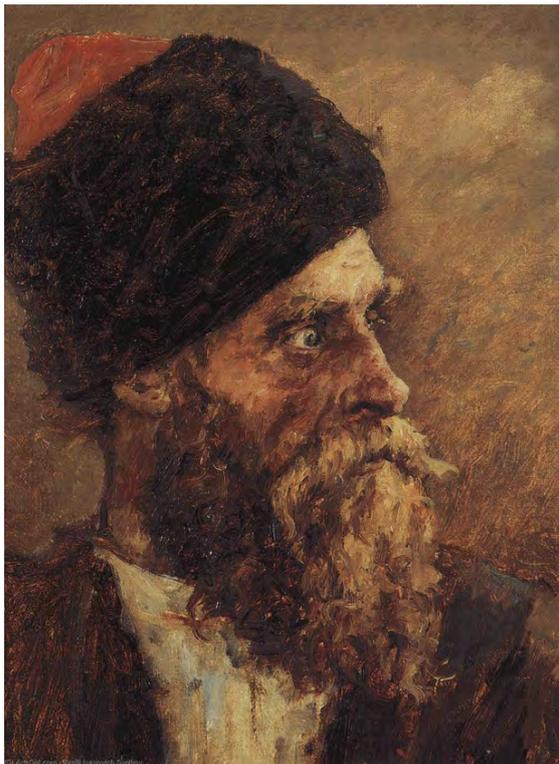
Илл. 10. И.Е. Репин «Крестный ход в Курской губернии»



Илл. 11. И.Е. Репин. Этуд «Горбун»  
Илл. 12. И.Е. Репин. Этуд «Богомолки, нищенки»



Илл. 13 В.И. Суриков  
«Покорение Сибири Ермаком»  
Илл. 14. В.И. Суриков. Эскиз  
Илл. 15. В.И. Суриков. Этюд



Илл. 16, 17, 18. В.И. Суриков. Этюды



Илл. 19. Б. Кустодиева «Купчиха за чаем»



Илл. 20. О. Ренуар «Завтрак гребцов»



Илл. 21. Кто есть кто на картине «Завтрак гребцов»



Илл. 22. Тициан «Благоразумие»



Илл. 23.  
Ника Самофракийская



Илл. 24. И.П. Мартос.  
Надгробие  
Е.С. Куракиной



Илл. 25. Г. Гольбейн  
«Пляски смерти»



Илл. 26. А. Дюрер  
«Св. Иероним в келье»



Илл. 27. Рембрандт  
«Слепой Товит»



Илл. 28. Ф. Гойя «Несчастливая мать», из серии «Бедствия войны»



Илл. 29. О. Домье. «Улица Транснорен»



Илл. 30. М.В. Ломоносов «Полтавская баталия»



Илл. 31. М. Шагал «Над городом»



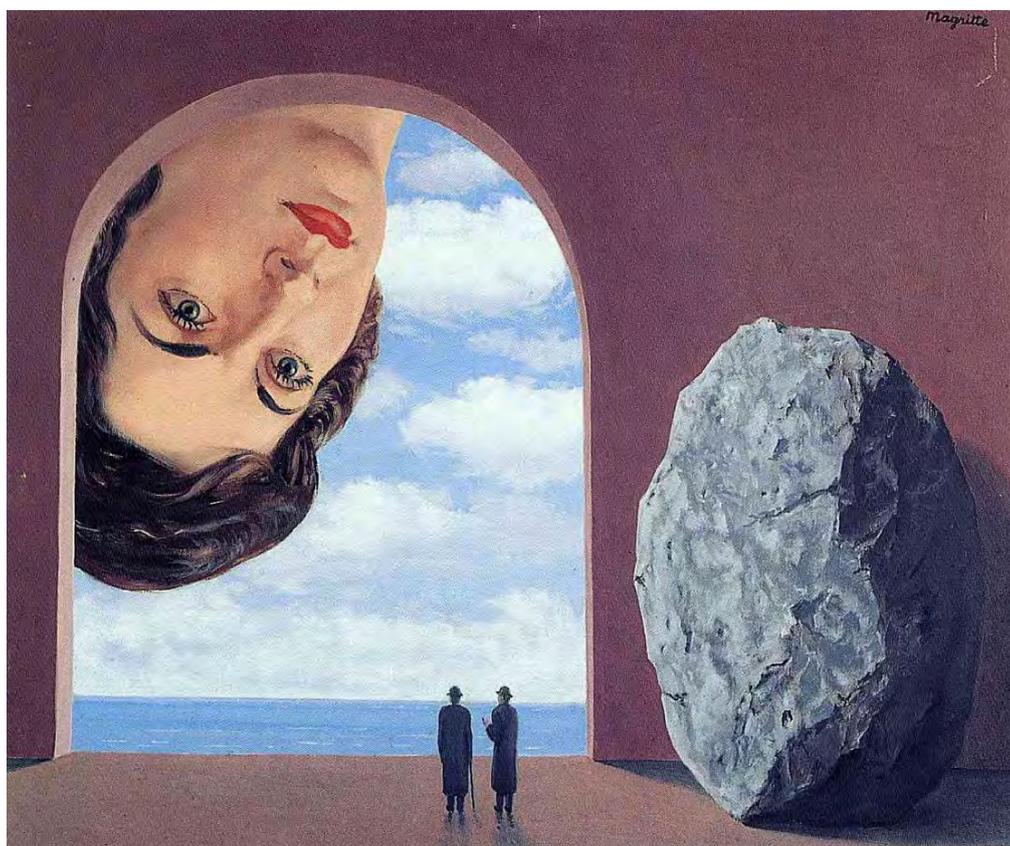
Илл. 32. У. Боччони  
«Идущий»



Илл. 33. Э. Неизвестный  
«Мальчик с птицей»



Илл. 34. С. Дали «Загадка желания:  
Моя мать, моя мать, моя мать...»



Илл. 35. Р. Магритт «Портрет Стефи Лангю»

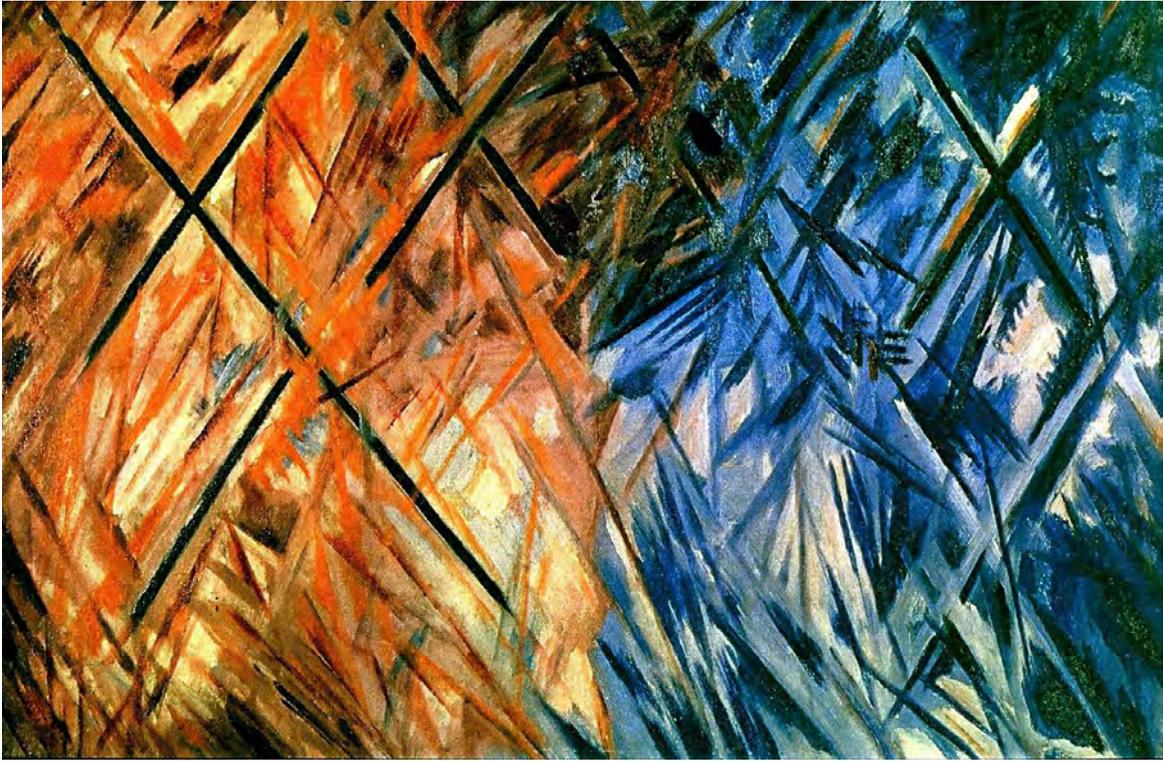




Илл. 38. А. Бурдель «Геракл, стреляющий из лука»



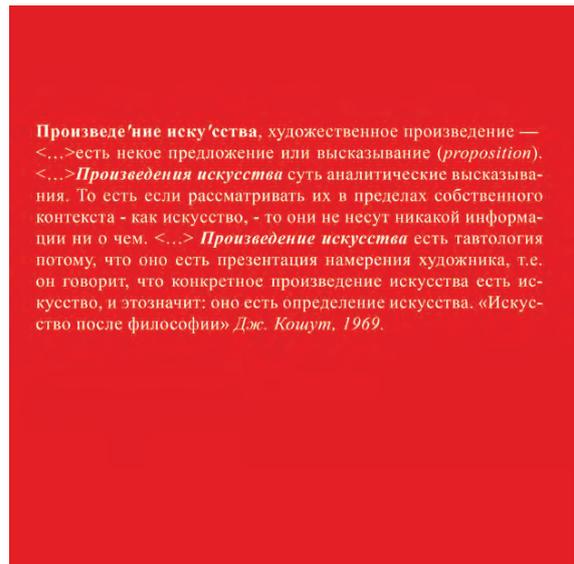
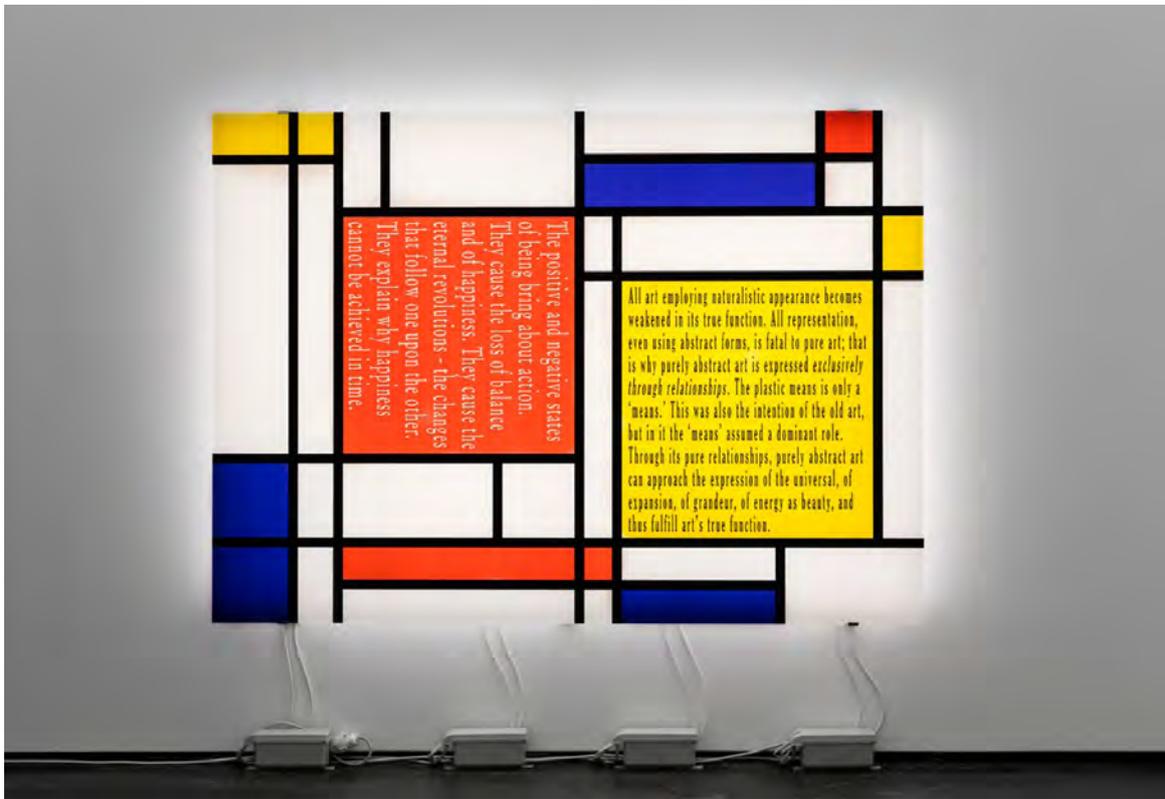
Илл. 39. Д. Балла «Дама с собачкой на прогулке»



Илл. 40. М. Ларионов. Лучизм.



Илл. 41. М. Абрамович «Отношения во времени»,  
фрагмент перформанса.



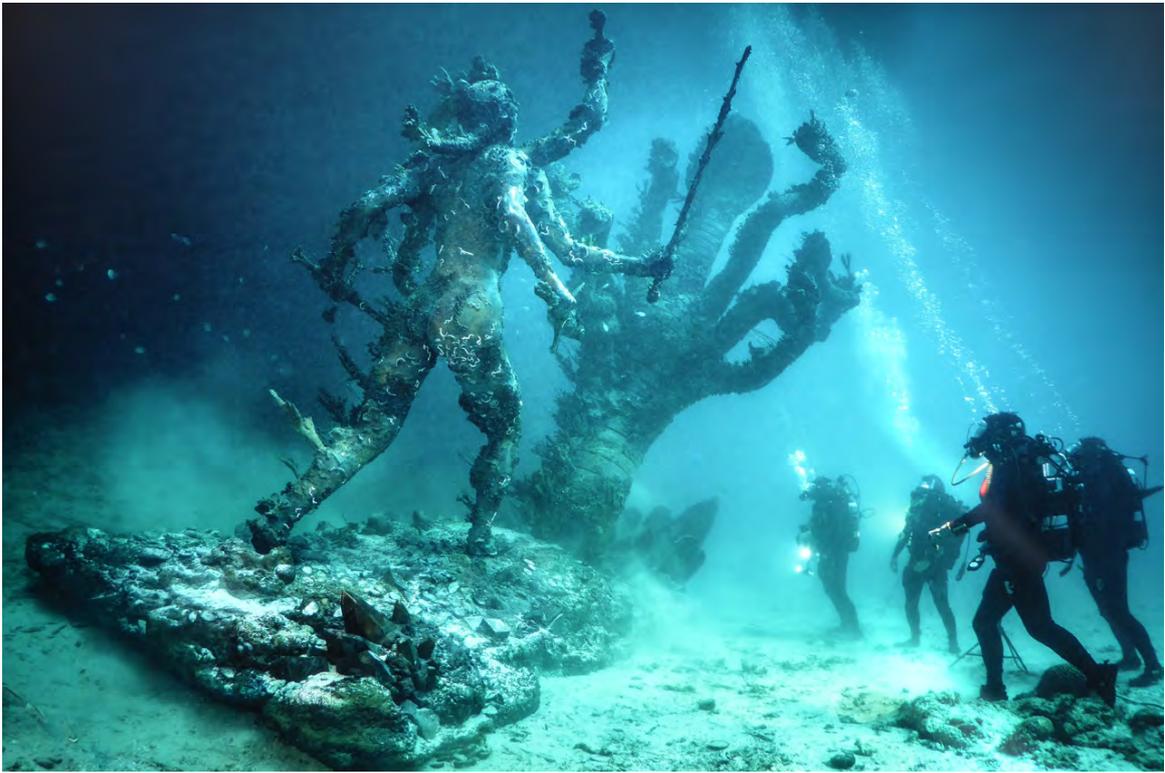
Илл. 42. Д.Кошут. Цитирование авторского стиля П. Мондриана



Илл. 43. Д. Кунс «Три мяча в полном равновесии»



Илл. 44. Л. Буржуа «Клетки и жизнь»



Илл. 45, 46. Д. Хёрст  
«Сокровища с места крушения “Невероятного”»



*Учебное издание*

**Мусаева Наталья Фёдоровна**

**АНАЛИЗ И ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ  
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА**

Учебно-методическое пособие для студентов вуза

Подписано в печать 08.09.2021 г. Формат 60×84<sup>1/16</sup>.

Гарнитура «Таймс». Бумага офсетная. Печать ризографная.

Усл. п. л. 17,5. Уч.-изд. л. 14,3. Тираж 500 экз. Заказ №21-09-749.



Отпечатано в типографии АЛЕФ

367002, РД, г. Махачкала, ул. С.Стальского 50, 3 этаж

Тел.: +7 (8722) 935-690, 599-690, +7 (988) 2000-164

[www.alefgraf.ru](http://www.alefgraf.ru), e-mail: [alefgraf@mail.ru](mailto:alefgraf@mail.ru)