

Климова Ольга Михайловна

Klimova Olga Mikhaylovna

аспирант Рязанского государственного
университета имени С.А. ЕсенинаPhD student,
Ryazan State University**БАЗОВЫЕ МОДУСЫ РЕАЛЬНОСТИ
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КАРТИНЫ МИРА
В ЖИВОПИСИ****THE BASIC MODES OF REALITY OF
THE ARTISTIC WORLDVIEW
IN PAINTING****Аннотация:**

Целью статьи является анализ художественной картины мира. В контексте структуры авторской модели обоснована взаимообусловленность принципов и подходов к существованию образа-концепта, перевоплощающего реальные объекты и явления в знаково-символические формы, и утверждается, что при помощи художественного языка объекты и явления преобразуются в художественный образ-концепт, далее – в художественный образ-символ. Автором предлагается рассмотрение основных объективизирующих средств живописи посредством структурированных совокупностей цветовых сочетаний и фактур красочной поверхности и сделано утверждение о возможности репрезентации фактов и аспектов бытия природы, человека, общества и культуры в рамках физиопластической и идеопластической ориентации. Автор приходит к выводу, что базовые модусы художественной картины мира в живописи репрезентируются средствами образов-подобий, образов-метафор, образов-олицетворений, образов-аллюзий, образов-абстракций и образов-символов, отражающих внешний план бытия в их визуально-предметном статусе, а внутренний план бытия в эмоционально-чувственной и гносеологической освоенности.

Ключевые слова:

художественная картина мира, художественный образ-концепт, физиопластика, идеопластика, образы-подобия, образы-метафоры, образы-олицетворения, образы-аллюзии, образы-абстракции, образы-символы.

Summary:

The purpose of the study is to analyze the artistic worldview. In the context of the original model, the research substantiates the interdependence of the principles and approaches to dealing with the concept-based image that converts the real objects and phenomena into signs and symbols. It is argued that the objects and phenomena are transformed into the artistic concept-based image and further the artistic symbolic image by means of the artistic language. The author proposes to consider the main object-oriented means of painting through the structured sets of color combinations and colorful surface textures. The research argues that the facts and aspects of the existence of nature, human, society and culture can be represented in the physioplastic and ideoplastic terms. The author concludes that the basic modes of the artistic worldview in painting are represented by means of similar images, metaphoric images, personified images, allusive images, abstract images and symbolic images reflecting the external dimension of existence in their visual subjective status and the internal dimension of existence in the emotional and sensitive as well as the epistemological development.

Keywords:

artistic worldview, artistic concept-based image, physioplasty, ideoplasty, similar images, metaphoric images, personified images, allusive images, abstract images, symbolic images.

Как известно, отображение и выражение художественного замысла в живописи происходит посредством конструирования визуальных образов на плоскости: «живопись – это искусство плоскости и одной точки зрения, где пространство и объем существуют только в иллюзии» [1].

Вместе с тем говорить о статичности живописи можно лишь в частных случаях. В сущности, она призвана передавать динамику природной, социально-культурной и индивидуально-культурной жизни человека, воссоздавать, актуализировать и анализировать его духовный мир, чувственный, мыслительный и практический опыт.

Безусловно, в живописи время будто бы останавливается, замирает, однако даже за одно демонстрируемое «здесь и сейчас» мгновение художник в силах создать целостную и панорамную обобщенную и одухотворенную сюжетную модель, способную раздвинуть временные границы, обнаруживая не только настоящее (то, что изображено), но и прошедшее (то, что было до) и будущее (то, что произойдет после).

Основными объективизирующими средствами живописи являются структурированные совокупности цветовых сочетаний и фактура красочной поверхности. На их основе выстраивается художественная форма произведения, соединяющая материальное и идеальное, целое и частное, основное и второстепенное, внешнее и внутреннее.

Внешняя форма произведения живописи представляет собой предметно-конструктивную основу-проводник, внутреннюю форму, одновременно смысловнесущую визуально-образную модель художественной реальности и систему визуально воспринимаемых образных знаков, основанных на поливариантности языка изобразительного искусства или культурного кода. В свою

очередь «культурный код как набор основных понятий, установок, ценностей и норм... позволяет перейти от значения... к смыслу» [2, с. 194].

Возможность непосредственной передачи художественного замысла также обусловлена объективизирующими средствами живописи, что опредмечивает содержание произведения, т. е. внешняя форма сцепляется с формой внутренней, а внутренняя – с содержанием.

Экспонентом художественной картины мира в живописи служит визуальный образ, поскольку его художественная форма (и внешняя, и внутренняя) способна изображать и выражать то содержание, которое устанавливает автор, исходя из сформированной в его сознании первичной художественной картины мира. Вторичная художественная картина мира (т. е. существующая не в сознании художника, а в опредмеченной форме) закрепляет в пространстве художественного произведения (или группы произведений) систему знаний и представлений о мире, выраженных через систему художественных образов.

На основе собственных многолетних исследований Р.П. Мусат делает логическое обобщение этапов закрепления художественной картины мира в пространстве произведения: «...художественное отражение целостно представляет отношение человека к действительности, передаваемое посредством специфических форм художественного языка и концептов. Как результат, мы получаем художественный образ-концепт и художественную картину мира» [3, с. 248].

В данной связи очевидно, что экспозиция художественно-образной системы произведения живописи, как носителя художественной картины мира, предполагает наличие репрезентирующих ее форм, «позволяющих одному созерцанию предложить образ собственного объекта другому созерцанию» [4, с. 180]. Репрезентация в обозначенном контексте выступает в роли транслятора, обеспечивая присутствие объективно воспринимаемого реального или моделируемого мира. При этом живопись как репрезентация «имеет как референцию (соотнесение), так и значение» [5, с. 19].

Художественные образы живописи, выступая в роли заместителя, субститута, подменяют отсутствующего референта и действуют в отрыве от того объекта, к которому отсылают. Они одновременно связаны с реальностью и дистанцированы от нее. Они и подражание реальности, и осмысление реальности, и иллюзия реальности. Они могут быть зависимы от принципа подобия, а могут быть независимы от него.

Художественные образы живописи создают визуальную иллюзию пространственно-временного присутствия того, что изображают или выражают. Это что-то приобретает предметный статус благодаря самому себе, точнее, наличию самого себя вне зависимости от присутствия или отсутствия референта, от тождества, подобия чему-то или отличия его от чего-то вне произведения. Это что-то наделяется собственным голосом, позволяющим ему осуществлять собственную игру различий.

В частности, в историческом движении живописи выделяют две взаимообусловленные, но часто противопоставленные ориентации – физиопластическую и идеопластическую. Физиопластика связана с доминированием изобразительности (фигуративности), идеопластика – с преобладанием выразительности, знаковости (нефигуративности). В разных этнокультурах и на различных стадиях их жизнедеятельности осуществлялось своего рода чередование физиопластических и идеопластических доминант. Считается, что случаи их слияния чрезвычайно редки.

Тем не менее доминирование физиопластики над идеопластикой (и наоборот) не означает полной нейтрализации выразительности (и наоборот), а вопрос их гармонизации – это вопрос, решаемый художниками персонально или коллективно, исходя из внутренних (личных) и внешних (социокультурных) стимулов творчества.

Следовательно, репрезентация фактов и аспектов бытия природы, человека, общества и культуры возможна в рамках и физиопластической, и идеопластической ориентации. Главным образом это обусловлено фундаментальной установкой живописи на художественный мимесис.

Мимесис не есть форма, он суть содержание, потому как форма устанавливается содержанием. Истинное «определение изобразительного искусства заключается не в том, чтобы артефакт напоминал оригинал, ...а в том, чтобы чувства, возбуждаемые артефактом, напоминали чувства, вызываемые оригиналом» [6, с. 60].

Отсюда живопись воплощает не объект (явление, событие, факт) как таковой, а результат его отражения в сознании субъекта (творца), его осмысления субъектом и (или) выражения отношения субъекта к нему. При этом объект (явление, событие, факт) может осваиваться в присутствующей ему целокупности, а может быть взят в единичной части (моменте, свойстве, аспекте, характеристике), указывающей на целокупность объекта или дистанцирующейся от нее; или путем типизации, идеализации, модификации, деформации; или средствами изобразительного повествования, детализации, метафоры, олицетворения, аллегии, аллюзии, экфрасиса и т. п.

Визуальные образы живописи служат для объективизации концептуального содержания. Выступая в качестве базисной информативной единицы когнитивно-эстетического характера, образ

кодирует знания и представления автора, способствует контекстному выражению художественного замысла произведения. При этом содержательная составляющая живописи порождается всей формой, предстающей как монолитная целостность, так как на уровне зрительного восприятия формы объединяются чувственно-наглядные и абстрактно-мыслительные структуры.

Концептуализация живописного образа обусловлена еще и тем, что в процессе формирования визуально воспринимаемой формы происходит удвоение его содержательных характеристик. «Образ-концепт перевоплощает реальные объекты и явления в знаково-символические формы, а при помощи художественного языка они преобразуются в художественный образ-концепт, когда концепт превращается в художественный образ-символ» [7, с. 115]. Используя художественный язык, в широком смысле этого слова способный охватывать все виды знаковых систем («understood most broadly, to embrace all forms of sign system») [8, p. 82], мастера живописи создают образ, который может одновременно указывать и на визуально связанный (напрямую или ассоциативно) с ним фрагмент природной или социокультурной реальности, и на конвенционально установленное символическое его значение.

Монолитная целостность образа не отвергает возможности рассмотрения его как многокомпонентной структуры, синтезирующей многочисленные альтернативы планов визуальной представленности содержательного компонента. Итоговый образ способен включать образы-элементы разной концептуальной направленности и наполненности, поскольку он представляет собой не что иное, как художественную модель, а «восприятие воплощенного в образе содержания возможно лишь при условии одновременного восприятия всех элементов... При этом восприятие образа обладает трансформативным потенциалом: оно трансформирует изобразительную поверхность в иконическую плоскость» [9, с. 201].

Именно эти обстоятельства определяют не только вариативность репрезентативных возможностей конкретных художественных образов живописи, но и типологическое многообразие моделей отражения художественной картины мира и ее элементов в живописных произведениях.

Образы-подобия отражают внешний план бытия природы, человека, общества, культуры в их визуально-предметном статусе. Однако образы-метафоры отражают внешний план бытия не только в их визуально-предметном статусе, но и в ситуации перенесения сущностных признаков с одного объекта на другой. В то же время образы-метафоры отражают внутренний план бытия в эмоционально-чувственной освоенности в ситуации перенесения сущностных признаков с одного объекта на другой.

Если образы-олицетворения отражают внутренний план бытия природы, человека, общества, культуры в их эмоционально-чувственной освоенности в ситуации наделения неодушевленных объектов признаками и качествами живых существ, то образы-аллюзии отражают внутренний план бытия в их гносеологической освоенности в ситуации установления концептуально обусловленной параллели между конкретным произведением живописи, в котором они реализуются, и уже известной идеей, фактом или артефактом философского, философско-эстетического, мифологического, религиозного, исторического, литературного характера.

Образы-абстракции же устанавливают эмоционально-чувственную ассоциативную взаимосвязь внешнего плана бытия с внутренним и предполагают свободную изобразительную импровизацию. В свою очередь, образы-символы конвенционально выражают не только внешний план бытия в визуально-предметном статусе, но и внутренний план в эмоционально-чувственной и гносеологической освоенности.

В случае повышения концентрации конвенционального контента в итоговом образе «мы имеем дело с двумя формами представленности символического в живописи: прямой (когда символ изображается так, чтобы всем было понятно, что это символ) и скрытой (когда чисто визуально нам кажется, что символ – это всего лишь образ, так как вполне правдоподобно, что изображенный объект в реальности находился именно там, где был изображен). <...> При этом в случае скрытого смысла возникает важная проблема правильного восприятия данного символа, так как трактовка его в качестве образа может привести к частичной утрате выражаемого смысла» [10, с. 184].

Генерирование и циркуляция образов-подобий генетически связаны с физиопластической ориентацией живописи, а образов-символов – с идеопластической. Тем не менее, как было отмечено ранее, доминирование физиопластики над идеопластикой (и наоборот) не означает полной нейтрализации выразительности (и наоборот).

Образы-подобия, образы-метафоры, образы-олицетворения, образы-аллюзии, образы-абстракции и образы-символы обладают равной, но разнонаправленной способностью к воплощению художественной картины мира. Их включение в структуру итогового визуального образа живописи позволяет главным образом отражать и выражать реальное или идеальное видение природы и ее объектов, авторское понимание их сути и сущности, законов и противоречий; феномен человека в телесном и духовном планах его бытия, в целеполагании его устремлений, закреп-

ленных в процессах жизнедеятельности; природную, социокультурную и этнокультурную специфику конкретной среды в ее локальном или взаимообусловленном бытии; эволюцию мировоззренческих, религиозных, этических, эстетических и иных доминант в процессе движения культуры и общества в пространстве и времени; явления, события и факты повседневной и праздничной, частной или общественной жизнедеятельности.

Эти базисные модусы реальности, воплощаемые в живописных образах, согласуются с философско-мировоззренческими, социокультурными и собственно художественно-эстетическими категориями, выступающими в качестве ориентационного вектора, генерирующего и направляющего творческую рефлексию и активность.

Философско-мировоззренческие, социокультурные и художественно-эстетические категории всегда связаны с конкретным хронотопом, фиксируют уникальные и универсальные ментальные образования. Они образуют своего рода «семантический инвентарь» [11, с. 25], плотно встраиваемый в само существо живописи на уровне как содержательной компоненты, так и зрительно воспринимаемой формы, подвергаемой чувственно-наглядной и абстрактно-мыслительной рецепции и рефлексии. Анализ живописных произведений в контексте экстрагирования, объективизации, экспликации и интерпретации художественной картины мира представляется оправданным и результативным.

Таким образом, специфика воплощения художественной картины мира в живописи обусловлена объективизирующими средствами построения художественной формы произведения (внешней и внутренней), служащей предметно-конструктивной основой-проводником для адекватной и непосредственной передачи художественного замысла – содержания. В роли экспонента художественной картины мира в живописи выступает визуальный образ, поскольку его художественная форма способна воплощать (т. е. отражать и выражать) то содержание, которое устанавливает автор, исходя из сформированной в его сознании первичной художественной картины мира. Базовые модусы художественной картины мира в живописи репрезентируются средствами образов-подобий, образов-метафор, образов-олицетворений, образов-аллюзий, образов-абстракций и образов-символов, отражающих или выражающих внешний план бытия природы, человека, общества, культуры в их визуально-предметном статусе, а внутренний план – в их эмоционально-чувственной и гносеологической освоенности.

Ссылки:

1. Виппер Б.Р. Введение в историческое изучение искусства [Электронный ресурс] // Библиотека Максима Мошкова. URL: <http://lib.ru/TEXTBOOKS/ART/vipper.txt> (дата обращения: 04.05.2018).
2. Меркулова Н.Г. Менталитет – культурный код – язык культуры: к вопросу о корреляции понятий // Регионоведение. 2015. № 2 (91). С. 188–196.
3. Мусат Р.П. Художественная картина мира в духовном универсуме современной эпохи : дис. ... д-ра филос. наук. Красноярск, 2016. 343 с.
4. Жильсон Э. Живопись и реальность. М., 2004. 368 с.
5. Вартофский М. Модели. Репрезентация и научное понимание. М., 1988. 507 с.
6. Коллингвуд Р.Дж. Принципы искусства. М., 1999. 328 с.
7. Мусат Р.П. Указ. соч. С. 115.
8. Edgar A., Sedgwick P. *Cultural Theory. The Key Concepts*. Second edition. London ; New York, 2011. 445 p.
9. Инишев И.Н. Феноменология как теория образа // Логос. 2010. № 5 (78). С. 196–204.
10. Демин Г.С. Художественный образ в живописи // Вестник Тюменского государственного университета. Социально-экономические и правовые исследования. 2011. № 10. С. 179–185.
11. Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. М., 1984. 350 с.

References:

- Collingwood, RG 1999, *The Principles of Art*, Moscow, 328 p., (in Russian).
- Demin, GS 2011, 'Artistic Image in Painting', *Vestnik Tyumenskogo gosudarstvennogo universiteta. Sotsial'no-ekonomicheskiye i pravovyye issledovaniya*, no. 10, pp. 179-185, (in Russian).
- Edgar, A & Sedgwick, P 2011, *Cultural Theory. The Key Concepts*, 2nd ed., London, New York, 445 p.
- Gilson, E 2004, *Painting and Reality*, Moscow, 368 p., (in Russian).
- Gurevich, AJa 1984, *Categories of Medieval Culture*, Moscow, 350 p., (in Russian).
- Inishev, IN 2010, 'Phenomenology as a Theory of Image', *Logos*, no. 5 (78), pp. 196-204, (in Russian).
- Merkulova, NG 2015, 'Mentality – Cultural Code – the Language of Culture: Concerning the Correlation of Concepts', *Regionologiya*, no. 2 (91), pp. 188-196, (in Russian).
- Musat, RP 2016, *The Artistic Worldview in the Spiritual Universe of the Modern Era*, D.Phil. thesis, Krasnoyarsk, p. 115, (in Russian).
- Vartofsky, M 1988, *Models. Representation and Scientific Understanding*, Moscow, 507 p., (in Russian).
- Vipper, BR 2018, 'Introduction to the Historical Study of Art', *Biblioteka Maksima Moshkova*, viewed 04 May 2018, <<http://lib.ru/TEXTBOOKS/ART/vipper.txt>>, (in Russian).