

ФИЛОСОФИЯ КУЛЬТУРЫ

Ученые записки Крымского федерального университета имени В. И. Вернадского
Философия. Политология. Культурология. Том 1 (67). 2015. № 2. С. 69–77.

УДК 008:7.04

УСЛОВНОСТЬ ОБРАЗОВ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕАЛЬНОСТИ

Балкин Д. Е. Л.

Цель данного исследования – изучение строения и онтологии художественного образа на всех уровнях художественной условности. Художественный образ рассмотрен как главное средство художественной коммуникации. Разобран ряд примеров из истории мирового изобразительного искусства.

Ключевые слова: *символ, трансформация, художественная реальность, художественная условность.*

Образ в гносеологии и психологии – это отражение объекта в сознании субъекта. В искусстве «образ» является ключевым понятием. В отличие от обыденного, научного или религиозного дискурсов художественный образ имеет ряд особенностей. Он не только результат обобщения отдельных впечатлений от действительности, – в художественном образе обобщение происходит через чувственное переживание. Поэтому образ соединяет объективное содержание с субъективным, личностным, индивидуальным переживанием. Художественный образ – это эстетическое преломление не только действительности, но и эмоций, впечатлений, чувств художника, возникших под ее воздействием. Образ можно считать способом бытия художественной реальности. Художественная реальность – это реальность произведения искусства, она выступает как результат трансформации вещественной реальности и отличается от нее именно наличием художественных образов. Художественная условность, в свою очередь, конституирует дистанцию между вещественной и художественной реальностью. Художественная реальность, следовательно, всегда условна, так же, как и принадлежащие ей образы.

Мы рассмотрим строение и онтологию художественного образа на всех уровнях условности. В данном исследовании мы будем выделять три уровня существования художественной условности. Условность на предпосылочном (базовом) уровне всегда присутствует независимо от социума и выбора автора, она выше канона и традиции. Она заключена в самой природе искусства. К этому уровню условности можно отнести все общеупотребимые художественные средства, например, холст, на котором живописец изображает трёхмерный пейзаж. Социокультурный уровень условности включает в себя номенклатуру выразительных средств, материалов,

образов и символов, которая обусловлена исторически. И третий, авторский, уровень условности предполагает персональный выбор из номенклатуры художественных средств, заданной социокультурным уровнем. В соответствии с конкретной художественной задачей, автор создает свои образы – конструирует вымысел и особую авторскую символику. Этот уровень условности предполагает появление авторского выразительного языка/стиля. Это – тот уровень условности, где условность привносится непосредственно художником. Особое внимание будет уделено нами существованию образа именно на авторском уровне условности. Такие иные уровни условности, как социокультурный и предпосылочный только задают диапазон возможных параметров образа, который генерируется в окончательном виде автором-художником.

Ознаменовавший конец 19-го и начало 20-го века модернизм (куда можно отнести импрессионизм, экспрессионизм, постимпрессионизм, фовизм, кубизм и футуризм) отличал намеренное стремление к условности. Этому в немалой степени способствовало появление фотографии и кино, чьи возможности имитирования реальности были несоизмеримо выше. В эстетике модернизма усилилась роль авторского начала, и, как результат, появилось значительное число самых разных стилей, школ и эстетических концепций, которые посредством выбора меры условности по своему переосмысливали классические традиции. Современное неакадемическое изобразительное искусство в еще большей степени способствует усилению роли авторской условности. Авторское начало стремится вывести художника и зрителя за пределы стиля или направления. Ценность приобретает особая манера, стиль, художественный язык. В то же время, все перечисленное может служить «ширмой», скрывающей отсутствие необходимых знаний, маскировать неумение, отсутствие подлинной художественной культуры. Поэтому именно сейчас приобрела особую актуальность проблематика художественного образа как главного средства эстетической коммуникации, принадлежащего авторскому уровню условности.

Понятие художественного образа, как ключевого в искусстве, всегда вызывало интерес у исследователей. Оно хорошо изучено и моделируется двумя известными основными концепциями: *mimesis* и *poiesis*.

Эстетическая концепция *mimesis*-а, принадлежит Аристотелю. Аристотель раскрыл образную природу искусства через понятие *mimesis*, как взаимоотношение реальных предметов и явлений и их идеальных копий, отражений. Немецкая классическая эстетика напротив, выдвигает на первый план *techne* и *poiesis* – понятие образа здесь выступает в качестве способа поиска гармонии между духовными и чувственными, идеальными и реальными началами. Согласно эстетической концепции Г. Гегеля, художественный образ рассматривается в его отношении к субъекту творчества – художнику. Его творческий созидательный потенциал и продуцирует образ. Г. Гегель акцентировал внимание на чувственно-понятийной стороне художественного образа, на *poiesis*. Образ, по Г. Гегелю, находится «посередине между непосредственной чувственностью и принадлежащей области идеальной мыслью» [3, с. 44]. Он представляет «в одной и той же целостности как понятие предмета, так и его внешнее бытие» [4, с. 385].

Представители авангардных направлений в искусстве 20-го века подвергли критике прежние трактовки художественного образа. Для символистов художественный образ был слишком «натурален», подражателен. Для футуристов он, напротив, слишком далек от реальности, риторичен.

В конце 19-го и в начале 20-го веков возникают также различные «анти-образные» концепции искусства. Они критикуют и подвергают сомнению категорию художественного образа на том основании, что старый образ – прежде всего копия, отражение, в то время как образ является актом чистого творчества. В 20-ом веке в западноевропейской философии получили распространение идеи семантической эстетики С. Лангер, Э. Кассирера, Ч. Мориса, М. Бензе. Понятие художественного образа сводилось авторами к понятиям знака и символа, структуры; подчеркивалась знаковая, а не образная природа искусства.

Остановимся, однако, на более традиционной концепции Ф. Шеллинга, как наиболее созвучной нашему пониманию художественного образа. Автор подчеркивает многозначность художественного образа, видя задачу искусства в «обличении бесконечного в конечное, идеального в реальное» [11, с. 335]. В его трактовке многозначность, к сожалению, обращается непознаваемостью – в силу занимаемой им позиции трансцендентального идеализма. Речь здесь идет прежде всего, о *poiesis*: «искусство получает обособленные, замкнутые образы, в каждом из которых все же содержится целокупность, вся божественность» [11, с. 91]. Однако Ф. Шеллинг видит в понятии художественного образа также и составляющую *mimesis*: «для полного тождества с предметом ему не достаёт лишь той определенной части пространства, где находится последний» [11, с. 106]. Очевидно, что Ф. Шеллинг понимает образ как отражение в художественной реальности объекта вещественного мира. Здесь показательны рассуждения Ф. Шеллинга о портрете: «там, где возникает полная согласованность образа с предметом, возникает портрет» [11, с. 252]. При этом те портреты, в которых «словно с помощью микроскопа не пропускают ни единой поры на коже» [11, с. 252] Ф. Шеллинг рассматривает как коннотацию рабского подражания. И дальше: «истинное же искусство портрета заключалось бы в том, чтобы сосредоточить в одном моменте идею человека...» [11, с. 252]. Здесь образ выступает как соединение идеального и реального, частного и общего. В этом единении для Ф. Шеллинга и заключается высшая функция художественного образа, и, следовательно, искусства вообще.

Очевидно, что Ф. Шеллинг смотрит на художественный образ разносторонне, как на синтетическое явление. Образ в его понимании, – это отражения реального мира в зеркале художественной реальности. Но при этом – отражение божественное, получаемое через акт творчества.

Также для нас представляет интерес то, как Ф. Шеллинг соотносит символ и образ. «Так как вообще изобразительное искусство есть изображение общего через особенное, то оно располагает лишь двумя возможностями, посредством которых может постигнуть идеи и представить их в действительном и зримом образе [11, с. 254]. Под возможностями здесь подразумевается аллегория и символ. Символом же по Ф. Шеллингу является то особенное, которое, обозначая общее, и есть само

общее. Символ выступает здесь именно как средство, потенция для появления образа. При этом символ, так же как и образ обладает неисчерпаемостью, но в то же время он знак, который не может быть воспринят никак иначе. Образ же «всегда конкретен, он чистое особенное» [11, с. 106], – здесь речь идет об авторской природе образа, о его «штучности».

Итак, с одной стороны образ – это отражение действительности, он выступает как инструмент *mimesis*-а (подражательной, воспроизводящей составляющей искусства). Но в таком случае образ не поднимется выше простого копирования, повторения действительности. Полнокровный образ в искусстве всегда связан с *poiesis* – той составляющей искусства, которая отвечает за непосредственный акт творческого действия. Образ в искусстве – это результат трансформации первичной, эмпирической действительности и главный творческий смысл, принадлежащий художественной реальности. Образность неразрывно связана с условностью. Условность возникает благодаря свойству образа отражать, но отражать особым, поэтическим способом. *Mimesis*, следовательно, не отделим от *poiesis* – в этом состоит суть художественного образа.

Рассмотрим строение образа по аналогии со строением знака. В иконической коммуникации, по нашему мнению, целесообразно выделять такие знаки, как знак-символ и индекс-прообраз. У знака-символа форма и денотат находятся в конвенциональной связи. У индекса-прообраза эта связь носит ассоциативный, указывающий характер, индекс-прообраз близок отражению. Индексы-прообразы характерны в искусстве в основном для уровня авторской специфики – авторский художественный язык не предполагает специального адресата. Индексы-прообразы, в отличие от знаков-символов менее условны, потому что сокращается дистанция между их формой и денотатом. Например, полет в произведениях М. Шагала – это индекс-прообраз, он не нуждается в расшифровке, дополнительном знании, он олицетворяет свободу и чудо, прямо указывая на них.

Очевидно, что в построении отдельного образа участвуют те же компоненты, что и в строении знака. В плакате Д. Моора «Родина-мать зовет» формой образа служит данное изображение женщины, прототипом, первообразом – конкретная личность, а образным значением, смыслом – Родина. Но если речь идет об образе всего произведения, то он состоит из многих элементов изображения, где «каждый отдельный образ есть служебная часть целого» [11, с. 65-66]. Но знаки всегда системны, «нет систем, состоящих из одного знака» [8, с.16]. И здесь мы сталкиваемся с основным отличием (или спецификой) образа как знака: независимо от степени сходства изображаемого с отображаемым, художественный образ не является копией отображаемого объекта или указанием на него. Он не простое отражение, а художественное обобщение, продукт идеализации и типизации действительных фактов. В картине И. Левитана «Золотая осень» образом осени выступает весь пейзаж целиком, и в то же время каждый компонент изображения можно представить в качестве отдельного неповторимого образа.

В художественном произведении также может сосуществовать несколько образов, которые взаимодействуя, все вместе формируют образ художественной реальности. В картине П. Брейгеля «Притча о слепых» каждый слепой

символизирует определенный этап человеческого падения, а вся картина в целом создает образ неотвратимой и жестокой судьбы. При этом каждый слепой имеет свой персональный образ и характер. В более узком, семантическом смысле, образ – элемент, часть художественного произведения.

Эти отдельные образы у каждого автора, в отличие от унифицированных знаков, будут свои. Именно неповторимость «штучность» образа, которая проявляется на авторском уровне условности, повторим, и отличает его от знака. Тут мы видим, как строение образа неотделимо от его онтологии. Образ как главное средство эстетической коммуникации всегда лежит в плоскости именно авторской условности, поскольку является отражением (образом) не только окружающего мира, но и проекцией, отражением личности автора. Образ, в отличие от символа и знака, не может быть взят готовым, он не предуготовлен художнику кем-то или чем-то извне. Художник может пользоваться готовыми знаками, но не готовыми образами. В этом и состоит суть творчества. Если художник использует готовый образ, он просто делает повтор, копию. Следовательно, образ – особая самодостаточная для изобразительной системы смысловая поэтическая форма, и в этой самодостаточности состоит его специфика.

Итак, образная природа искусства заложена на предпосылочном уровне художественной условности. Характерные особенности создания образа и каноны, фиксированные в определенном месте и времени символы – составляют второй, социокультурный уровень условности. Авторская символика и образ как главное средство эстетической коммуникации – соответствуют третьему авторскому уровню условности.

Существование образа на социокультурном и авторском уровнях условности показательно, например, в иконописи. Сочетание предельной каноничности выработанного символического языка с эмоциональной глубиной отличает лучшие образцы иконописного искусства. Великие мастера прошлого создавали узнаваемые запоминающиеся образы – таковы, например, иконы Феофана Грека. Его изображение Иоанна Предтечи соответствует иконографии святого – типаж с мелкими чертами лица и смуглой кожей, одежда, а так же удлинённые пропорции – все это не выходит за пределы социокультурной условности общепринятого канона. Но художник вносит в образ авторские приемы – теплохолодность, подчеркивание светом скул и углов глаз, благодаря чему лик словно «оживает», что, по сути, противоречит иконописному канону. «Спас в силах», помимо своеобразия в подходе к трактовке формы и цвета, наделен выраженными индивидуальными чертами, – акцент сделан на глаза, взгляд которых погружен в внутрь и одновременно обращен в душу смотрящего. Этот глубокий эмоциональный контакт – результат высокой авторской условности художественной образности.

Обратимся теперь к тому, как воздействует образ – то есть, к коммуникативному аспекту языка изобразительного искусства.

Автор и зритель являются коммуникантами процесса образной коммуникации, при этом автор выступает в качестве отправителя (источника), а зритель, соответственно, – адресата. Зритель, получая и трактуя художественный образ, распредмечивает его. Разница между тем, что вложил в образ автор, и тем, что

извлек из него зритель, также выражается через меру художественной условности. Степень свободы в трактовке образа делает зрителя «соучастником» творческого процесса. А возникновение у зрителя самостоятельного опредмеченного образа, облечение его в реально существующую форму, можно сравнить с ответом на сообщение, после его получения и расшифровки. Такой обмен образами между автором и зрителем (слушателем или читателем) может принять форму творческого диалога, но только в том случае, когда образ, возникающий у адресата, принимает реально существующую художественную форму. Например, создание художественной иллюстрации к литературному произведению, или клипа – к музыкальному, несмотря на некоторую вторичность, тем не менее, является процессом творческим. Показательным примером может послужить написание М. Мусоргским знаменитого цикла фортепианных пьес «Картинки с выставки», поводом для которого послужило посещение композитором выставки В. Гартмана.

Мы видим, что образная природа искусства не противоречит его знаковой природе. Образ синтезирует, собирает, обобщает; он – та вершина, на которой все тропы сходятся, не простая сумма сторон объекта, а его опосредованная актом творчества характеристика. И характеристика весьма точная. Хайдеггер, например, пишет, что «в творении твориться совершение истины» [10, с. 137]. Истинность здесь равняется точности, при этом образ (как и символ) опирается на ряд частных случаев, содержит их в себе. И точность образа заключается как раз в этой отсылке, в векторе, в указании: «храм стоит на своем месте, и благодаря этому совершается истина» [10, с. 215].

Цель образной коммуникации состоит в передаче эмоций и чувств. Переданные художником чувства, эмоции, состояния являются трансформированными (то есть визначально условными) чувствами, эмоциями, состояниями. Переданное художником состояние покоя трансформировано или опосредованно только потому, что передано через что-то. Оно может быть выражено абстрактно – через сдержанную цветовую гамму или уравновешенную симметричную композицию. А может – через сюжетное содержание художественного произведения: штиль на море, ясный солнечный день. Условность в первом случае будет выше, потому что путь от изображенного к его эмоциональному восприятию более опосредован. Сюжет картины К. Моне «Пруд с водяными лилиями» располагает к созерцанию, умиротворению. Перед нами спокойная поверхность воды, затянутая ковром цветущих кувшинок. Сюжет подан фрагментарно, камерно, что усиливает состояние покоя. В тоже время художник использует и формальные средства, чтобы передать желаемое состояние: выбран квадратный формат, линии деревьев и моста плавные, округлые, цветовая гамма цельная, без контрастов. Налицо единство формы и содержания. Произведение И. Левитана «Лилии. Ненюфары» на первый взгляд похоже на картину К. Моне. Но эмоции вызывает противоположные. Листья и цветы лилий помещены на фоне темной воды. Округлые листья прорезаны острыми треугольными выемками – тональные контрасты и контрасты форм в данном случае вызывают состояние тревоги, тоски.

В. Поленов в картине «Заросший Пруд» использует тот же сюжет, но подан он иначе, чем у предыдущих художников. Природа взята шире, детали удалены от

зрителя. Темная глубина воды и леса решена цельно, обобщенно, что только усиливает ощущение тайны. Маленький причал выделен светом – этот контраст тревожит и завораживает. Тайна природы – это главное действующее лицо произведения, его образ.

Интересно в этой связи еще одно произведение И. Левитана «Над вечным покоем». Слово «покой», как мы видим, присутствует в самом названии произведения. Но отсутствует на эмоциональном плане восприятия картины. Перед нами яркий пример типизации, где все элементы композиции – маленькая деревянная церковь с кладбищем, обрыв, широкий разлив реки, груды облаков в небе – скорее символы, знаки, чем реальные компоненты пейзажа. Произведение вызывает состояние тревожного ожидания. При этом каждый в отдельности элемент композиции может олицетворять состояние покоя. Но автор добивается большего, – покой мы видим только в словах (символах, знаках), слова вступают в конфликт с картиной мира. Здесь мы сталкиваемся с противоречием между значением отдельных образов как элементов изображения и общим образом, итогом всего произведения.

В абстрактных композициях состояние, эмоция берут на себя роль смысла, и в отсутствии предметов и сюжета передаются только формальными средствами. Картина М. Ротко «Белое облако» представляет собой два размытых пятна: белое в верхней части формата и сдержанное красное – внизу. Соотношение пятен таково, что вызывает ощущение равновесия, покоя. Так же воздействует на зрителя построенная на нюансах картина «Оранжевое, красное, желтое». «Ржавчина и синий» напротив, будоражит, беспокоит за счет мощных контрастов пятен голубого и красно-коричневого и их жестких очертаний. В беспредметной живописи иконический (т.е. образный) характер изображения выражается не в отражении предметной реальности, а в передаче эмоций и чувств.

У всякого визуального образа, следовательно, есть две стороны – содержательная и формальная, коммуникативная и структурная, которые находятся в тесном взаимодействии. Условность присутствует как на уровне формы, так и на уровне эмоций, смысла, содержания произведения, и возникает благодаря свойству образа отражать, но отражать особым, поэтическим способом. Образ при этом – особая самодостаточная для изобразительной системы смысловая форма с неустранимой поэтической компонентой. Эмоции чувства и смыслы, вызываемые вещественной реальностью и существующие в ней, трансформируются художником в образы художественной реальности и транслируются через них зрителем (и соавтором) обратно в вещественный мир. Художественная реальность, следовательно, выступает своеобразным буфером обмена. А образ, как главное средство художественной коммуникации принадлежит именно авторскому уровню художественной условности.

Список литературы

1. Амфилохиева Е. В. Изобразительное искусство. Полная энциклопедия / Е.В. Амфилохиева. – М. : Эксмо, 2010. – 256 с.

2. Бохм-Дюшен М. Современное искусство/ Моника Бохм-Дюшен, Джанет Кук; пер. с англ. Т. Земцовой. – М. : «Премьера», «Астрель», АСТ, 2001. – 64 с.
3. ГегельГ. Эстетикав 4-хтомах. / Георг Вильгельм Фридрих Гегель – М.: «Искусство», 1968. – 312 с. Т. 1.
4. Гегель Г. Эстетика в 4-х томах. / Георг Вильгельм Фридрих Гегель – М.: «Искусство», 1971. – 621с –Т. 3.
5. Иттен И. Искусство формы/ Иоханнес Иттен; пер с нем. Л. Монаховой. – М.: Издатель Д. Аронов, 2001. – 136с.
6. Питер Брейгель Старший: альбом / Пономарева Т.Д. – Белый город. Редакция «Воскресный день», 2012. – 120 с.
7. Пророкова С.А. Иссаак Ильич Левитан / Софья Александровна Пророкова– К.: Рад.шк., 1990. – 159 с.
8. Почепцов Г. Г. Семиотика / Г.Г. Почепцов. – М.:«Рефл-бук», К.: «Ваклер», 2002. – 432 с.
9. Успенский Б. А. Семиотика искусства / Б.А. Успенский. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1995. – 360 с., 69 илл.
10. Хайдеггер М. Исток художественного творения / Пер с нем. Михайлова А. В. – М.: Академический проект, 2008. – 528с.
11. Шеллинг Ф. В. Философия искусства / Фридрих ВильгельмШеллинг; пер. с нем. П.С. Попова– М.: «Мысль», 1966. – 496 с.

Balkind K.L. Conditionality of Images of an Artist Reality // Scientific Notes of Crimea Federal V.I. Vernadsky University. Philosophy. Political sciences. Culturology. – 2015. – Vol. 1 (67). – № 2. – P. 69-77.

The goal of this study is the study of the structure of ontology and an artistic image on all levels of artistic convention, which is the distance between the real and fiction reality. It is shown as the convention arises due to the property to reflect, but in the special and poetic way. The artistic image is considered as the main means of artistic communication. The actuality of the study is dictated by strengthening the role of the author in the conventions of contemporary art. Being the principal means of artistic communication, the image is a result of the author's level of conditionality. That's why we pay special attention to the image existence just on this level of conditionality. Considering the mechanism of figurative art of communication in detail, one can prove that symbolic nature of art does not contradict its figurative nature. In connection with it, one can consider the structure of image similar to the structure of the sign. One can see how the emotions and feelings of meaning caused by the substantial reality, the artist transforms into images and broadcasts artistic reality throughout the audience back into the real world. In this case artistic reality acts as a kind of a buffer of exchange. Image is a synthetic conception that has substantive and formal, communicative and structural sides, which are in close cooperation. This image is self-sufficient for a particular graphic form of the semantic system with fatal poetic component. The basic concept of the artistic image, from antiquity to modern times is observed here. The position of von Schelling attracts particular attention as the most consonant to proposed understanding of the artistic image. Several examples from the history of world art are observed in the article.

Key words: symbol, transformation, artreality, artconventionality.

References

1. Amfilohieva E.V. Fine Arts.Complete Encyclopedia / E.V.Amfilohieva. – Moscow: Eksmo, 2010. – 256 p.
2. Bohm M. Duchesne Contemporary Art / Monica Bohm-Duchesne, Janet Cooke; tran. from English. T. Zemtsova. – М.: "Premiere", "Astrel", AST, 2001. – 64 p. Monica Bohm-Duchen, Janet Cook. An Usborne Introduction Understanding Modern Art. Usborne Publishing Ltd, 1991

3. G. Hegel. Aesthetics in 4 volumes. Vol.1. / Georg Wilhelm Friedrich Hegel.– M.: "Art", 1968. – 312 p.
4. G. Hegel. Aesthetics in 4 volumes. Vol.3. / Georg Wilhelm Friedrich Hegel.– M.: "Art", 1971. – 621 p.
5. I. Itten. The Aart of Form / Johannes Itten; transl.from Germ. L. Monakhova. – Publisher D. Aronov, 2001. – 136 p.
6. Pieter Bruegel the Elder: Album / Ponomareva ETC. – White town. Edition "Sunday Afternoon", 2012.– 120p.
7. Prorokova S.A. Isaac Levitan / Sophia Alexandrovna Prorokova.–K .: Rad.shk., –1990. – 159 p.
8. Pocheptsov G.G.Semiotics/ G.G.Pocheptsov. – M.: "Refl-book," K. "Vakler", 2002. – 432 p.
9. Uspensky B.A. Semiotics of Art / B.A.Uspensky.–Moscow: The school "Languages of Russian Culture", 1995. – 360 p., 69 fig.
10. Heidegger M. The Source of Artistic Creation / Transl. from.Germ.Mikhailov A.V.– M.: Academic Project, 2008. – 528 p.
11. F.W. Schelling. Philosophy of Art / Friedrich Wilhelm Schelling; transl.from Germ.P.S. Popov.– M.: "Thought", 1966. – 496 p.