

УДК 13.01: 75

СЕМИОЗИС ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА В ИСКУССТВЕ: К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ

А. Ю. Кугушева

В статье рассмотрена проблема порождения значения и интерпретации знака в культуре на примере различных направлений в искусстве. Рассмотрено изменение коннотации образа винограда и виноградника: от одного из знаков культа Диониса в античности образ трансформируется в сакральный символ в раннехристианской традиции. В данном контексте интересны параллели с трактовкой образа виноградника и виноградной лозы в крымской живописи середины XX в.

В творчестве художников феодосийской школы Н. С. Барсамова и С. Г. Мамича христианский символ виноградной лозы переплетается с образом родной земли, сведенным к одному конкретному натюрморту или пейзажу. Через мотив виноградников и виноградной грозди в живописи крымских художников раскрывается тема красоты природы, ее величия и плодородия, познаваемых не через целое, но через малую часть. Таким образом, процесс семиозиса художественного объекта находит свое завершение в восприятии зрителя, который способен придать символу новое толкование.

Ключевые слова: семиозис; мимесис; знак и символ, Ю. М. Лотман, Н. С. Барсамов, С. Г. Мамич.

Постижение смыслов, порожденных знаковой системой в сфере культуры, – одна из первоочередных задач, стоящих перед современными представителями гуманитарных наук. Проблема интерпретации символов и культурных традиций, привычных для предыдущих поколений, становится все более актуальной в свете глобализации и стирания границ между отдельными этносами.

Культурное наследие человечества насчитывает не одну тысячу лет. И сегодня, вглядываясь в тонкую штриховку петроглифов, в причудливые линии рисунков, оставленных на темных стенах пещер, превращенных течением времени в открытые гроты, в монументальную мощь менгиров каменного века, исследователи стремятся понять их назначение, «перевести» на современный нам язык. Но многие тайны так и остаются нераскрытыми, объясненными на уровне догадок, из-за колоссального разрыва в миропонимании между представителями верхнего палеолита и человеком космической эры.

Одна из основных проблем понимания знаковой системы культуры связана с интерпретацией произведений прикладного и изобразительного искусства. Вопрос о прочтении смысла художественного образа всегда волновал исследователей. Попытку философского осмысления основных принципов искусства одним из первых осуществил Аристотель в трактате «Об искусстве поэзии» (более употребительное название «Поэтика»).

В основе всякого искусства философ видел принцип мимесиса, подражания, воспроизведения, вместе с тем уточняя, что искусство изображает не действительно происходившее, но возможное. [1, с. 14.]. Конечно, в «Поэтике» речь идет, в первую очередь, о литературном творчестве, но и изобразительные искусства упоминаются в его труде упоминания применительно к гармонии, которая лежит в соотношении меры и числа, соразмерности отдельных частей и единого целого.

Исследователь «Поэтики» А. С. Ахманов считает, что мимесис, или художественное подражание Аристотеля «не есть просто воспроизведение существующего образа, а создание нового образа, выражающего общее» [2, с. 31–32].

В данном контексте, по мнению автора, слово «подражание» в концепции Аристотеля должно быть заменено на «созидание», поскольку искусство трагедии или живописи не представляет собой прямого и неискаженного цитирования, но следует художественному замыслу и подчиняется общей фабуле: «... если бы кто без всякого плана употребил в дело лучшие краски, то он не произвел бы на нас такого приятного впечатления, как просто нарисовавший изображение» [1, с. 59].

Само понятие «созидания» здесь применительно в том смысле, что, взяв за основу реальный предмет или событие, художник преобразует их и вкладывает новый смысл в привычные вещи. Так, в трагедии Еврипида «Медея» традиционные обрядовые предметы – диадема и пеплос – в течение одного действия меняют свое предназначение: из свадебного дара, обладающего сакральной функцией преобразования и перехода невесты к новой жизни, они превращаются в дар смерти, знаменующий гибель царевны и ее отца.

В комедии Аристофана «Лягушки» шкура немейского льва, один из неизменных атрибутов Геракла, становится объектом двойной траверсии, фабульного «перевертыша». Сперва в нее облачается Дионис, обозначенный Аристофаном как «бог театра» и переодетый, чтобы проникнуть в царство теней. Затем, чтобы избежать наказания от рук торговцев, которых настоящий Геракл успел обокрасть в преисподней, а равно и угроз привратника Эака, Дионис просит своего раба Ксанфия притвориться его господином и одеться в львиную шкуру. Несмотря на присутствие в сценическом действии самого Геракла, его атрибут живет своей жизнью, становится символом, заменяющим самого героя, и все участники комедии неизменно принимают того, кто облачился в нее и вооружился палицей, за сына Зевса и Алкмены, сколько бы раз ни происходило шуточное переодевание.

В «Истории» Геродота, где правда соединяется с немалой долей художественной выдумки, приводится немало примеров различного понимания смысла предметов разными людьми и народами. Так, в своеобразном «послании» скифских царей Дарию, состоявшем из птицы, мыши, лягушки и пяти стрел, персы

усмотрели знак капитуляции, скифы же подразумевали прямую угрозу: «Если вы, персы, как птицы, не улетите в небо, или, как мыши, не зареетесь в землю, или, как лягушки, не поскачете в болото, то не вернетесь назад, пораженные этими стрелами». Один и тот же набор предметов-символов становится источником различных, диаметрально противоположных толкований.

Приведенные примеры, близкие по времени создания к «Поэтике» Аристотеля, отражают общую тенденцию не столько «подражания», сколько «созидания» как художественного образа, так и смыслов, придаваемых тому или иному предмету и претворяющих его в символ.

По мнению Ю. М. Лотмана, высказанному в его статье «Иконическая риторика», искусство выступает в роли отражения и удвоения реальности; сама его метафорическая природа является «онтологической предпосылкой превращения мира предметов в мир знаков: отраженный образ вещи вырван из естественных для нее практических связей (пространственных, контекстных, целевых и пр.) и поэтому легко может быть включен в моделирующие связи человеческого сознания» [4, с. 83]. В примерах с изображением лица и отпечатком ноги, которые рассматриваются как продолжение и неотъемлемая часть человека, Ю. М. Лотман подводит нас к совершенно особой сфере понимания искусства, где само произведение является не только самостоятельным, автономным явлением, порожденным культурой, но и своеобразным «оттиском» личности своего автора.

Принимая деятельное участие в аристотелевском созидании смыслов нового произведения, автор *volens nolens* руководствуется культурным контекстом, к которому принадлежит сам. История искусства содержит массу примеров символов, спрятанных в тексте наподобие шифра, понятного для всех, – как обстоит дело с упоминаниями афинянина Клеона, символа презираемой изнеженности, имя которого Аристофан не раз использует в комедиях разных лет. Существует немало примеров утраты понимания первоначального смысла, когда живой и полнокровный образ превращается в формальность и приобретает сугубо декоративное значение.

Так, в романском стиле при оформлении капителей колонн часто использовался образ лучника, натянувшего тетиву или изображенного с острыми стрелами в руках, как мы можем это видеть в базилике Сен-Сернен в Тулузе. Этот мотив, хорошо понятный и мастерам-каменщикам, и прихожанам XI в., сегодня практически не привлекает внимания. В эпоху Средневековья, время постоянных войн и великих эпидемий в Старом Свете, этот образ был связан со смертью, наступающей человека так же быстро и неотвратно, как стрела, пущенная из лука.

В подобном ключе может быть рассмотрена и музыкальная цитата, использованная П. И. Чайковским в опере «Пиковая дама». Вернувшись с бала, в полузабытье графиня предается воспоминаниям о молодости, проведенной во Франции, и поет известную арию «*Je crains de lui parler la nuit*» – не что иное, как арию Лоретты, позаимствованную из оперы Андре Грети «Ричард Львиное Сердце». По первоначальному замыслу директора Императорских театров И. А. Всеволожского, действие оперы было перенесено в XVIII век, в эпоху Екатерины II. Но, если отметить время создания арии, молодость, проведенная графиней в Париже в окружении «*le duc d'Orlean, la duc d'Ayen, de Coigni*» и самой

маркизы де Помпадур, должна была прийти на 1780-е годы, непосредственно перед Французской революцией (опера Грети увидела свет в 1784 году). Нельзя не увидеть здесь тонкой иронии анахронизма, характерной для искусства конца XIX столетия: в действительности «сама, сама маркиза Помпадур!» умерла в 1764 году, но с высоты 1890 года создания «Пиковой дамы» прошлый век соединился в причудливый монолит времени и пространства, где екатерининская эпоха смешалась с царствованием Людовика XV, и музыкальная цитата становится его символом.

Не менее интересна в плане утраты значения символа натюрмортная живопись XVII–XVIII вв. Проблема раскрытия тайного смысла предметов *stilleven* подробно представлена Б. Р. Виппером в монументальном труде «Проблема и развитие натюрморта», который прослеживает появление и развитие этого жанра в пластах изобразительного искусства от древнейших цивилизаций до наших дней. Здесь функция предмета переходит от случайного и декоративного значения к символизму и «индивидуализации самих вещей» [3, с. 200]. Широко известна трактовка символов нидерландской живописи на примере портрета четы Арнольфини кисти Яна ван Эйка, предложенная Эрвином Панофским в труде «Ранняя нидерландская живопись», где изображение собачки «читается» как символ домашнего уюта, а привезенные из Италии апельсины – плодovitости [7, р. 202–203]. К XVII столетию количество этих символов настолько преумножилось, что в 1614 г. Румер Висхер был вынужден издать одну из первых и наиболее подробных книг по эмблематике. Но и сегодня, несмотря на обилие подобных словарей символов, скрытый смысл натюрморта привлекает к себе внимание исследователей. Наконец, в изобразительном искусстве XVIII–XIX вв. натюрморт становится своеобразным портретом вещи, подчеркивая ее автономность и самодостаточность как отдельного явления.

Проблема созидания художественного образа в изобразительном искусстве соприкасается с вопросом о его претворении в двухмерной плоскости, о своеобразном «закреплении» символа. Здесь решение сугубо практических задач передачи объема, фактуры и цвета соединяется с внутренней борьбой стихий «воздвигания и ограничения», как характеризует их К. С. Петров-Водкин в труде «Пространство Эвклида». Художник описывает становление предмета и окружающего его пространства в контексте давления атмосферы и внутреннего сопротивления, «воздвигания» массы, придавая самому факту появления объекта в искусстве значение космической борьбы первостихий, фона и предмета, который стремится «расшириться безгранично» [см.: 5, с. 487]. Это противостояние формирует внутреннюю структуру пространства художественного произведения и оказывает прямое влияние на решение композиции. Изображая действительность, художник способен преобразовать ее и в качестве демиурга сотворенной реальности внести в нее дополнительный смысл, оперируя формой, пространственными линиями, цветом и конечным образом как послушными инструментами. Художественное пространство несет на себе отпечаток личности автора и в то же время оно неотделимо от текста породившей его культуры. Напротив, отдельный предмет-символ, включенный в это пространство, может быть перенесен в иной контекст и получить новое толкование.

Так, образ винограда и виноградника, распространённый в культурах Средиземноморья как декоративный элемент, связанный с культом Диониса, в раннехристианской символике приобретает сакральное значение и связывается с изречением Христа: «Аз есмь истинная виноградная лоза, а Отец Мой – виноградарь. Всякую у меня ветвь, не приносящую плода, Он отсекает, и всякую, приносящую плод, очищает, чтобы более принесла плода» (Ин. 15, 1–2). В дальнейшем развитии символа виноградная лоза и виноградник связываются с самой фигурой Христа, а вино, соответственно, и с кровью Христовой и с обрядом святого причастия.

В данном контексте интересны параллели с трактовкой образа виноградника и виноградной лозы в крымской живописи середины XX в. Беглого взгляда на серию натюрмортов известного феодосийского художника Н. С. Барсамова (1892–1976) достаточно, чтобы отметить, что виноградная гроздь становится одним из излюбленных мотивов в его живописи. Настоящей одой крымским виноградникам стал натюрморт «Дары Крымской земли» (1973). Старый глиняный кувшин, потертый и матовый, выгодно подчеркивает блеск едва срезанных с лозы бордово-синих гроздей винограда на приглушенном горчичном фоне. Мягкий каскад желто-зеленых листьев оттеняет рубиновый цвет вина в фужере. Игра с фактурами, влажность ягод и блеск прозрачного фужера позволяют ощутить материальность – если не сказать «телесность» – каждого предмета.

Плотная, корпусная живопись, тем не менее, не отвлекает зрителя от внутреннего содержания натюрморта, прославляющего плодородие Восточного Крыма. Здесь виноград приобретает дополнительное значение, становится символом родной земли. В отличие от К. Ф. Богаевского, воспевшего хтоническую мощь крымской природы в монументальных пейзажах, Барсамов рассказывает о красоте и величии земли через плоды, ею порожденные. Здесь мы вновь возвращаемся к мысли, высказанной Ю. М. Лотманом в статье «Иконическая риторика», о том, что «отраженный образ... легко может быть включен в моделирующие связи человеческого сознания», он включается в семиотические связи через отождествление части и целого [4, с. 83].

В подобном контексте может быть нами рассмотрена и работа ученика Н. С. Барсамова, представителя младшего поколения Киммерийской школы живописи С. Г. Мамчича (1924–1974) «Красный виноградник» (1966), отчасти перекликающаяся с «Красными виноградниками в Арле» Винсента Ван Гога. В зыбком ночном свете передано движение оранжево-красных листьев виноградника, словно тронутых дыханием ветра. Внутренняя динамика композиции подчеркивается плавными, текучими очертаниями теней, лежащих на посеребренную лунной каменистую почву. Христианский символ виноградной лозы переплетается с образом родной земли, воплощенным в одном конкретном пейзаже. Через мотив виноградников и виноградной грозди в живописи крымских художников метонимически раскрывается тематика красоты природы, ее величия и плодородия, познаваемых не через целое, но через малую часть.

Современный исследователь эпистолярного наследия Винсента Ван Гога Патрик Грант видит основную цель упрощения формы и выделения колорита в живописи в извлечении «сущности» предмета, которая служит своеобразным «зеркалом» опасений и чаяний своего зрителя: «The aim of simplifying and exaggerating is to reveal

what Van Gogh, writing from The Hague, calls the “essence” (336/2:322) of a thing – the place where, in its depths, a thing responds to and mirrors the human concerns and experience of the observer» [6, p. 148]. Зерно значения художественного образа находит свое развитие и завершение в самом зрителе, «читающем» предложенный ему текст и трактующем его в зависимости от своей эпохи и культуры.

Выводы

Одна из основных проблем понимания знаковой системы культуры связана с интерпретацией произведений прикладного и изобразительного искусства. Вопрос «подражания» и «созидания» художественного образа, впервые обозначенный в «Поэтике» Аристотеля, связан с метафорической природой искусства, наделяющего объект «второй природы» дополнительным символическим значением. Художественное пространство несет на себе отпечаток личности автора, и в то же время оно неотделимо от текста породившей его культуры. Напротив, отдельный предмет-символ, включенный автором в это пространство, может быть перенесен в иной контекст и наделяется новым значением. Процесс семиозиса художественного объекта находит свое завершение в зрителе, который способен придать символу новое толкование. Обозначенные проблемы не могут быть изучены полностью в рамках одной статьи и будут рассмотрены в дальнейших исследованиях.

Список литературы

1. Аристотель. Об искусстве поэзии / Аристотель. – М.: ГИХЛ, 1957. – 184 с.
2. Берестовская Д. С. Очерки философии искусства / Д. С. Берестовская. – Симферополь: ИТ «АРИАЛ», 2013. – 200 с.
3. Виппер Б. Р. Проблема и развитие натюрморта / Б. Р. Виппер. – СПб.: Азбука–классика, 2005. – 350 с.
4. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров / Ю. М. Лотман. – СПб.: Азбука, Азбука–Аттикус, 2014. – 416 с.
5. Петров–Водкин К. С. Пространство Эвклида / К. С. Петров–Водкин // Хлыновск. Пространство Эвклида. Самаркандия. – Л.: Искусство, 1982. – 655 с.
6. Grant P. The letters of Van Gogh: a critical study. (Cultural dialectics) / P. Grant. – AU Press, Athabasca University (December 4, 2014). – 225 p.
7. Panofsky E. Early Netherlandish Painting / E. Panofsky. – Cambridge: Harvard University Press, 1953. – 358 p.

Kugusheva A.Ju. Semiosis of the Artistic Image in the Art // Scientific Notes of Crimea Federal V. I. Vernadsky University. Philosophy. Political science. Culturology. – 2016. – Vol. 2 (68). – № 2. – P. 48–54.

This article is devoted to the problem of generation of meaning and interpretation of a sign on the example of works of art. The question of interpretation of meaning of an art work had always interested researchers. One of the first attempts to understand the basic principles of art as an "imitation" and "creation" was made by Aristotle in his treatise "The Poetics". The artist «creates» and converts the real object or event and puts a new meaning in familiar things. But every object endowed with a new meaning transforms into a symbol which meaning can change depending on the context. Yuri Lotman points to the fact that the artwork itself is not only independent autonomous phenomenon generated by the culture but also it is a kind of "imprint" of its author's personality. The author takes an active part in the Aristotelian "creation" of new meanings according to the cultural context to which he belongs himself.

At the same time there are many examples of loss of understanding of the symbolic meaning or its transformation to another context and getting a new interpretation. The article takes as an example change of the connotation of the image of grapes and the vineyard from one of the characters of the Dionysus cult in Antiquity to the sacred image in the early Christian tradition. In this context exists an interesting parallel with the interpretation of the image of the vineyard and the grape in the Crimean painting of the mid XX century.

In the creative work of artists of Feodosian school Nickolay Barsamov and Stephan Mamchich the Christian symbol of a grapevine interlaces with the image of the native land reduced to a one particular still-life or landscape. Theme of beauty of the nature its greatness and fertility is revealed through the motif of grape vines in the painting of the Crimean artists, not through the whole but a small part. So the process of semiosis of an art object completes in the viewer which is able to give a new interpretation of a symbol.

Key-words: semiosis; mimesis; sign and symbol, Yuri Lotman, Nickolay Barsamov, Stephan Mamchich.

References

1. Aristotel'. Ob iskusstve poezii / Aristotel'. – M.: GIHL, 1957. – 184 s.
2. Berestovskaya D. S. Ocherki filosofii iskusstva / D. S. Berestovskaya. – Simferopol': IT «ARIAL», 2013. – 200 s.
3. Vipper B. R. Problema i razvitie natyurmorta / B. R. Vipper. – SPb.: Azbuka–klassika, 2005. – 350 s.
4. Lotman Yu. M. Vnutri myslyashchih mirov / Yu. M. Lotman. – SPb.: Azbuka, Azbuka–Attikus, 2014. – 416 s.
5. Petrov–Vodkin K. S. Prostranstvo Evklida / K. S. Petrov–Vodkin // Hlynovsk. Prostranstvo Evklida. Samarkandiya. – L.: Iskusstvo, 1982. – 655 s.
6. Grant P. The Letters of Van Gogh: a Critical Study (Cultural Dialectics) / P. Grant. – AU Press, Athabasca University, (December 4, 2014). – 225 p.
7. Panofsky E. Early Netherlandish Painting / E. Panofsky. – Cambridge: Harvard University Press, 1953. – 358 p.