

М. Г. Кудреватый

Семиотические аспекты композиции

Статья посвящена проблемам композиции в живописи и представляет собой попытку их рассмотрения с точки зрения науки о знаковых системах. Композиция в изобразительном искусстве является одним из важнейших формообразующих факторов, позволяющих убедительно воплотить авторский замысел. Понятие композиции широко используется как в художественной практике, так и в преподавании одноименной учебной дисциплины в вузах и училищах. При этом работа над композицией часто происходит интуитивно, в ее анализе отсутствует доказательность, терминологическая точность. Автор статьи обращается к понятию знака как к одному из элементов знаковой системы, или языка, как носителя определенной информации и средства коммуникации между людьми. Семиотический подход значительно расширяет возможности изучения композиции в изобразительном искусстве, позволяя оценить как разнообразие структурных построений, так и богатство порождаемых ими смыслов. Особое значение при этом приобретает анализ изобразительного поля, формата картины, плоскость которой является сложной, неоднородной средой, где каждая часть наделена различными смыслами и определенным образом маркирована. В работе показывается, как в этом поле возникают различные оппозиции, иерархии, силовые оси, центры внимания, что в конечном счете обеспечивает богатство смыслов, заключенных в произведении и возможность прочтения зрителем этого специфического текста.

Ключевые слова: композиция; семиотика; структурный анализ; изобразительная плоскость; пространство

Кудреватый Михаил Георгиевич

Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина.

Профессор кафедры рисунка.

Кандидат искусствоведения.

Академик РАХ; член Союза художников России.

199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.

E-mail: mkstudio@mail.ru, kudrevaty123@gmail.com

ORCID: 0009-0000-4833-8201

Mikhail Kudrevatyi

Semiotic Aspects of Composition

The article is devoted to the issues of composition in painting and the possibility of considering them from the viewpoint of the science of sign systems. Composition in the visual arts is one of the most important form-generating factors that allows to convincingly embody the author's idea with maximum efficiency. The concept of composition is widely used both in artistic practice and in teaching art in universities and colleges. At the same time, work on composition often occurs intuitively, its

analysis lacks evidence, terminological precision. The author of the article refers to the concept of a sign as one of the elements of a sign system, or language, as a carrier of certain information and a means of communication between people. The semiotic approach significantly expands the possibilities of studying composition in visual arts, allowing us to evaluate both the diversity of structural constructions and the richness of the meanings they generate. Of particular importance is the analysis of the pictorial field, the format of the picture, the plane of which is a complex, non-homogenous structure, each part of which is endowed with different meanings, marked in a certain way. The work shows how various oppositions, hierarchies, power axes, and centers of attention arise in this field, which ultimately ensures the richness of meaning contained in the work and the ability of a viewer to read this specific text.

Keywords: composition; semiotics; structural analysis; pictorial plane, space

Kudrevatyi Mikhail

St Petersburg Repin Academy of Fine Arts.

Professor of the Department of Drawing.

PhD in Art History.

Academician of the Russian Academy of Arts;

Member of the Artists Union of Russia.

Russia, 199034, St Petersburg, Universitetskaya nab., 17.

E-mail: mkstudio@mail.ru; kudrevaty123@gmail.com

ORCID: 0009-0000-4833-8201

Композиция относится к числу основных категорий художественного творчества, являясь важнейшим формообразующим и структурообразующим элементом искусства. От успешного решения композиционных задач напрямую зависит возможность донесения до зрителя первоначального замысла художника, его авторской идеи. Слово «композиция» прочно вошло в повседневную речевую практику не только художников, писателей, режиссеров, но и специалистов, изучающих как результат творческого труда, так и его процесс. Тем не менее мы зачастую используем этот термин неосознанно, определяя им явления вроде бы понятные, хорошо освоенные и не требующие доказательного научного подтверждения, а само понятие «композиция» (от латинского слова *composition* – составление, соединение, сложение) до сих пор воспринимается лишенным научной терминологической точности. К сожалению, изобразительное искусство в плане теоретического осмысливания проблемы композиции существенно отстает от музыки и литературы, на что не раз справедливо указывали специалисты. Мы будем основываться на определении композиции как способа организации изобразительной плоскости, как средства приведения к ней определенного простран-

ства окружающего мира или пространства, сконструированного сознанием художника с той или иной степенью условности. Такой подход, во многом продиктованный личным практическим опытом автора, позволит сосредоточиться на выявлении наиболее существенных факторов, влияющих как на процесс работы над произведением, так и на особенности его восприятия зрителем.

В ряде искусствоведческих трудов, где произведение искусства рассматривается сквозь призму философии, эстетики и других гуманитарных наук со строгим понятийным аппаратом, можно встретить примеры рассмотрения композиции в семиотическом аспекте, а также попытки показать ее как структуру. Наблюдения, проведенные учеными в XX в., позволяют использовать по отношению к композиции строгие научные критерии, применять к ней категориальный аппарат, связанный с такими дисциплинами, как семиотика, семантика, лингвистика, иконология.

Следует отметить, что существуют общие принципы построения композиции, органично связанные с основными законами визуального восприятия. Они являются выводом из всего опыта развития мирового искусства, и их освоение, как правило, происходит на стадии обучения в художественных вузах. Подобная классическая школа, которую проходит большинство профессиональных живописцев, обеспечивает единую систему художественного видения, «постановку глаза» на целостное восприятие. Но помимо этого опыта существует и то, что заложено в нас от рождения, в нашем подсознании. Этот врожденный и развивающийся в процессе жизни психофизический комплекс диктует каждому художнику только ему присущие подходы в искусстве, а также методы и приемы, которыми он пользуется при воплощении своих идей. Общие композиционные закономерности преломляются и используются каждым мастером в той мере, насколько они соотносятся с его неповторимой индивидуальностью, его стилем мышления, его личностными предпочтениями. Они являются нам те «искажения» общего, которые отражаются в гранях его особенного видения, проявляющегося со значительной степенью повторяемости в приверженности к той или иной композиционной форме.

Традиционно композиция в изобразительном искусстве понимается как согласованность и связь всех элементов в одном произведении. Издавна существовали попытки научного осмыслиения этого понятия. Так, Г. Вёльфлином в XIX в. были определены пять пар «основных понятий истории искусства», составивших его «формальный метод». А. Гильдебранд ввел в научный оборот понятие «форма воздействия», противопоставленное своей активностью «форме бытия». В XX в. среди зарубежных ученых можно отметить Р. Арнхайма и М. Верхаймера, внесших свой вклад в развитие теории визуального восприятия. Прошедшее столетие оказалось весьма богатым и на различные отечественные концепции композиции, главные из которых мы вкратце обозначим.

В. А. Фаворский принимал активное участие в разработке теоретических основ композиции и методики ее преподавания. По его мнению, «стремление к композиционности в искусстве есть стремление цельно воспринимать, видеть и изображать разнопространственное и разновременное» [13, с. 3]. Чрезвычайно важной представляется исследованная Н. Н. Тарабукиным роль диагональных построений в произведениях изобразительного искусства – его метод может оказаться весьма продуктивным в семиотическом осмыслиении пространства картинной плоскости. Значимый вклад в теорию и практику композиции внес известный советский живописец А. А. Дейнека: в своих книгах «Из моей рабочей практики» и «Учитесь рисовать» он отвергает взгляд на композицию как на «предмет крайне индивидуальный, зависящий от интуиции художника», а также мнение о том, что она «не может быть учебной дисциплиной, как, скажем, живопись» [5, с. 165]. Также следует отметить вклад, который внес в теорию композиции художник-акварелист Н. Н. Волков. В книге «Композиция в живописи» он предпринял попытку систематизировать понятия «структура», «конструкция», «смысловой узел» как определяющие взаимосвязь частей и целого [2]. Важны его мысли о неоднородности картинного поля и способах его организации, о построении пространства в картине как одной из основных задач. При этом автор формулирует наиболее существенные признаки, позволя-

ющие ощутить ту или иную степень глубины в изображении, в частности, заслоняя дальние предметы ближними, а также изображая землю и плоскости элементов пейзажа и архитектуры в ракурсе. Эти и многие другие проблемы решения изобразительной плоскости исследовались в трудах П. А. Флоренского [14]. Попытку рассмотрения композиционных закономерностей с помощью структурного подхода, ввести понятие «композиция» в контекст семиотики как современной научной дисциплины предпринял Б. А. Успенский. В работе «Семиотика искусства» он выводит на первый план проблему точки зрения, которую он считает центральной в композиции произведения искусства [12, с. 211]. А. Я. Бродецкий ввел в научный оборот понятие топонома как знакового элемента в построении картинной плоскости [1]. Ряд важных положений и высказываний, касающихся композиции содержится в книгах и статьях С. М. Даниэля, В. А. Леняшина, В. М. Мошкова [4; 7; 8]. В названных исследованиях развернут широкий круг проблем композиции, исследованы отдельные ее аспекты.

Цель настоящей статьи – рассмотреть формальные пластические приемы в семиотическом аспекте, в их связи с закономерностями визуального восприятия и проблемами решения образа, что позволит показать композицию как сложную целостность.

Понимание композиции как художественно-образной структуры способно оснастить живописца, обогатить его сознание, подготовить к решению самых сложных творческих задач и необходимо как при работе над картиной, так и при ее искусствоведческом анализе. Такой подход позволяет не только срежиссировать творческий процесс, но и получить возможность заранее увидеть композицию своего произведения глазами зрителей и не просто предугадать их реакцию, но в определенной степени и сконструировать ее.

Особая роль в этом процессе принадлежит семиотике как междисциплинарной области исследований, в основе которой лежит понятие знака – минимальной единицы знаковой системы, или языка, как носителя определенной информации и важнейшего способа коммуникации между людьми.

Процесс освоения художником живописной поверхности может быть интерпретирован в категориях, известных еще с Античности. Он подобен вселению логоса в хаос неосвоенной картинной плоскости. При этом сравнение с хаосом весьма условно, поскольку изобразительная плоскость изначально представляет собой некое регулярное поле, искусственно созданное культурное пространство. Художник производит пластическое оформление этого пространства, дающее повод для его осмыслиения. В этой среде появляется возможность реализовать потенциал форм, фигур, линий – всего того, что можно сравнить с изобразительным алфавитом, с тем, из чего складываются «слова», понятные тому, кто обладает определенной способностью к восприятию и интерпретации.

Выражаясь более современным языком, этот процесс также можно сравнить с внесением в картинное поле определенной информации. Это насыщение носит двоякий характер, поскольку, во-первых, речь идет о внесении определенных образов, запечатленных в сознании творца, а во-вторых, эти образы фиксируются на физическом уровне, что формирует условия для их восприятия. Таким образом не только выстраивается структура изображаемых объектов, но и создается возможность ее осознания. Подобная семиотизация пространства предполагает использование в формировании объектов композиции определенных принципов, создание специфического изобразительного текста. Воплощая свой замысел, художник вносит в регулярное поле картины свой «логос», свою информацию, а зритель совершает противоположный процесс, «развоплощающая» этот замысел.

Пространство живописного произведения – это особая среда, структура которой отличается от структуры пространства евклидовой геометрии, от математического пространства и от того, что человек непосредственно воспринимает вокруг себя в реальном мире. Оно непрерывно, двухмерно, замкнуто, обратимо, поскольку его можно рассматривать во всех направлениях. Оно анизотропно, поскольку отдельные его части (верх – низ, правое – левое и т. д.) наделяются различными смыслами. Оно обладает автономией и особой, присущей ему скрытой геометрией внутренних связей

между объектами. Исследователями отмечались связи между пространственной структурой и символикой форм, линий и фигур, которые ее наполняют и, соответственно, могут быть осмыслены и интерпретированы по-разному. Существовали и попытки найти связь между композицией пятен на плоскости и синтаксическими построениями в устной и письменной речи, тексте [9].

В семиотике сложилась система, образующая своего рода свод правил, определенная «модель мира», которую можно использовать при анализе строения картинной плоскости. Эта система основана на ценностно значимых бинарных оппозициях верх – низ, правое – левое, переднее – заднее, центр – периферия, внутреннее – внешнее, открытое – замкнутое, которые символически связаны с более сложными оппозициями – добро и зло, жизнь и смерть, праведность и грех, телесное и духовное, космос и хаос, свое и чужое и т. д. Одну из возможных моделей мира, уходящую корнями в архаичное сознание, можно представить в виде схемы мирового древа, в основе которой лежит вертикальная ось, соединяющая небесный и подземный миры [11, с. 257]. Этой оси противопоставлены горизонтальные оси, соединяющие запад и восток, север и юг, связанные с координатами человеческого тела – право и лево, перед и зад. Эта схема позволяет распределять изображаемые явления и формы по различным зонам картинного пространства, наделяя их разными смыслами. Важную роль в осознании этих закономерностей может сыграть оппозиция внутреннего и внешнего, противопоставленная векторам, направленным вперед или назад [10, с. 55–57]. Весьма значимо в организации художественного пространства и взаимодействие разнонаправленных сил, концентрических и эксцентрических. Исследователи отмечали, что «каждый человек есть как бы центр воображаемой окружности». «Он мыслит или от себя, или по отношению к себе. Он сам – отправная точка всех своих проявлений и конечная точка всех своих восприятий. Или от центра к окружности, или от окружности к центру – другого направления нет ни в физической, ни в душевной, ни в умственной деятельности человека. Между этих двух деятельности состояний есть

третье – спокойное равновесие, сосредоточение центра в самом себе» [3, с. 46].

Подобная пространственная семиотика позволяет помочь раскрыть определенные стороны теории композиции, которая изучает строение картинного поля, символическую маркировку его отдельных участков, взаимодействие пластических форм (объемов, линий, пятен) и их организацию с помощью целой системы визуальных средств, которые носят сигнально-индексальный характер. К ним относятся ритм, перспектива, симметрия, цвет, светотень, пропорции, линии и т. д. «Введение сюжета в изображение стало возможным благодаря организации изобразительного пространства, которая как бы задавала „грамматику“ этого пространства и распределяла веса различным его частям. Когда в таким образом организованное пространство вводились объекты, они более или менее автоматически приобретали определенные предикаты, названия действий или операций (которые могли свертываться в атрибуты), составившие основу для возникновения сюжета» [6, с. 96].

Элементы композиции, соединяемые живописцем в картине, порождают своеобразные синтагмы семиотического текста, которые могут действовать как в вертикальной оси, так и в горизонтальной. Взаимодействие форм в вертикальной оси ассоциируется с отношением между реальной или мнимой физической массой и силой гравитации. В горизонтальной плоскости становятся значимы не столько весовые соотношения, сколько признаки, связанные с возможностью перемещения форм. В качестве примера можно рассмотреть три возможных вида организации пространства. В первом случае это симметричное пространство с явно выделенным центром, находящимся на отчетливо читаемой вертикальной оси. Такое пространство семантически неоднородно, оно выражает противопоставление верха и низа, утверждает значимость и ценность объектов, находящихся на этой оси с учетом внутренней иерархии. Второй случай – круговая, спиралевидная или же концентрическая структура, в центре которой образуется точка притяжения, связанная с семантикой алтаря, храма, домашнего очага, вождя. Периферия здесь отводится изображению всего малозначи-

мого, мирского, вторичного. Третий тип структуры – пространство, организованное симметрично в горизонтальной плоскости. Оно предполагает бинарную оппозицию, диалог, равенство участников, при большей протяженности и разомкнутости возникает возможность передачи движения.

Таким образом, мы можем убедиться в значительном многообразии и сложности знакового языка, благодаря которому становится возможной коммуникация художника и зрителя. Каждая подобная композиционная форма зарождается в сознании творца еще на стадии обдумывания первоначального замысла. Уже на этом этапе проявляется специфика индивидуального видения и мышления. Здесь играют роль и факторы, связанные с особенностями психологии автора, в частности те, которые ряд исследователей связывает с функциями левого и правого полушарий человеческого мозга, что позволяет говорить о приоритете либо рационального, аналитического начала, либо, напротив, интуитивного, чувственного. В процессе творческой рефлексии этот первообраз постепенно расширяется, «срабатывает» и диктует необходимость использования определенных стилистических приемов, способов конструирования, пластических ходов, которые ведут к воплощению образа. На этом этапе оба процесса – проектирование и конструирование образа – могут практически сливаться, и авторская интенция сразу же подсказывает соответствующие формы воплощения в определенном материале, в конкретной «мыслеформе». Заложенная в нас ориентация в пространстве, наше телесное устройство, поведение, отношение к ценностям отражается в акте творчества, в «опредмечивании» пространства картины, в выборе и распределении на нем элементов изображения – цветовых пятен, тона, линий, и т. д. В этом процессе мастер вольно или невольно учитывает неоднородность зрительной плоскости, различные свойства отдельных ее частей, их различную семантическую маркировку.

Выстраивая структуру картины, художник проецирует на нее свое внутреннее доминирующее состояние, ориентацию в пространстве, рефлексирует, «овнешляет» свое мироощущение. Жизнь входит в произведение не как простое отражение, а в гораздо более

интенсивной форме – как переживание. Композиция в этом случае является способом организации сложного пространства, играет роль своеобразной матрицы, внутри которой действуют различные модусы – как ментальные, связанные с семантикой, содержанием сюжета, так и синтаксические, придающие изображению окрашенность, особую выразительную интонацию, способную вызвать ответную реакцию зрителя.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Бродецкий А. Я.* Внеречевое общение в жизни и в искусстве. Азбука молчания. М. : Владос, 2000. 190 с.
2. *Волков Н. Н.* Композиция в живописи. М. : Изд-во В. Шевчук, 2014. 367 с.
3. *Волконский С. М.* Выразительный человек. М. ; СПб. : Планета музыки, 2012. 248 с.
4. *Даниэль С. М.* Статьи разных лет СПб. : Изд-во Европейского университета, 2013. 256 с.
5. *Дейнека А. А.* Учитесь рисовать. М. : Изд-во Акад. художеств СССР, 1961. 224 с.
6. *Кассирер Э.* Философия символических форм. М. : Книга света, 2017. 950 с.
7. *Леняшин. В. А.* Художников друг и советник. Л. : Художник РСФСР, 1985. 316 с.
8. *Мошков В. М., Кузнецов О. И.* Пластическая основа композиции (проблемы синтеза искусств). СПб. : Изд-во Санкт-Петербург. ун-та, 1994. 80 с.
9. *Розеншток-Хюсси О.* Речь и действительность. М. : Лабиринт, 1994. 271 с.
10. *Топоров В. Н.* К происхождению некоторых поэтических символов // Ранние формы искусства. М. : Искусство, 1972. С. 77–103.
11. *Топоров В. Н.* Пространство и текст // Текст, семантика и структура. М. : Наука, 1983. С. 227–285.
12. *Успенский Б.* Семиотика искусства. М. : Языки русской культуры, 1995. 360 с.
13. *Фаворский В. А.* О композиции. М. : Искусство, 1933.
14. *Флоренский П. А.* История и философия искусства. М. : Академический проект, 2017. 623 с.