

ПРОБЛЕМЫ КОМПОЗИЦИОННОГО
МЫШЛЕНИЯ В ЖИВОПИСИ

В статье рассматриваются проблемы, возникающие в процессе изучения композиционного мышления в живописи. К ним отнесены: структура отношений между художественными элементами, сущность таких элементов, их отношение в контексте «художник ↔ картина ↔ зритель». В статье показано, что смысловая сущность художественных элементов проявляется только в контексте рассматриваемой триады. При этом смысловые элементы способны нести эмоционально-ценностную информацию, что обуславливает цель художественно-композиционного мышления, заключающуюся в организации изобразительных элементов в смысловую целостность. Данная статья носит проблемный характер. Она направлена на то, чтобы показать условия, при которых может быть проведено изучение особенностей композиционного мышления.

Композиция в живописи — один из наиболее сложных учебных предметов. Объясняется это, в частности, недостаточной теоретической базой, множеством вопросов, на которые до сих пор нет вполне удовлетворительного ответа. К одному из таких вопросов относятся механизмы композиционного мышления. Многое здесь остается загадкой. Например, роль словесно-логической стороны мышления, степень влияния чувств на восприятие и создание художественного образа, наличие способности к эстетической оценке, к эстетическому переживанию и многое другое. Недостаточная теоретическая разработанность этих вопросов затрудняет педагогический процесс, размывает критерии оценки учебных результатов, создает немало препятствий для взаимопонимания между педагогом и учеником. Поэтому изучение композиционного мышления весьма актуально. В этой статье будут рассмотрены только некоторые моменты, без которых изучение данной проблемы едва ли возможно.

Чтобы как можно ближе подойти к возможности изучения этой проблемы, необходимо хотя бы упрощенно ответить на один из вопросов, касающихся природы композиции в изобразительном искусстве, т. е. на вопрос, *на что направлено композиционное мышление, что является его основным предметом.*

Для этого рассмотрим одно из наиболее распространенных определений термина «композиция»: композиция — это структура отношений между художественными элементами.

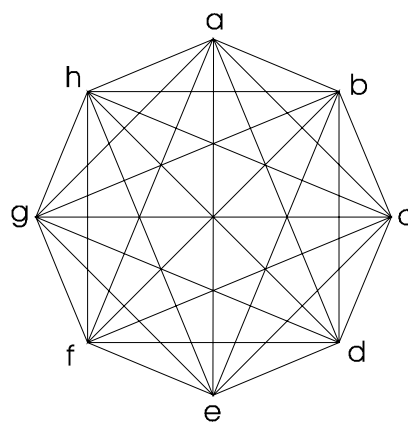
Рассмотрим это определение.

В него входит два понятия: «структура» и «художественный элемент».

Говоря о *структуре отношений между художественными элементами*, начнем с того, что в любой структуре отношений между элементами *значительно больше, чем самих элементов.* Если, например, взять всего 6 элементов, то отношений между ними будет 15^1 , у 10 элементов отношений будет 45, а у тысячи — около полумиллиона!

Известно, что именно композиционные взаимосвязи образуют «маршруты смыслового восприятия», которые в конечном счете определяют содержание произведения. Поэтому простого перечисления отношений между элементами для понимания всего многообразия смысловых (семантических) нюансов явно недостаточно. Поясним сказанное примером.

Представим себе упрощенную «композиционную» структуру в форме восьмиконечной звезды. Рассмотрим эту «композицию».



Вершины примем за элементы, а грани — за отношения между ними. Для восьми вершин (элементов) отношений (граней) будет относительно немного — 28. Если принять за вершины все пересечения граней (33), то отношений будет 528. Для такого простого изображения это немало.

Если мы попытаемся охватить взглядом всю звезду в целом, пройдя последовательно от одной из восьми основных вершин к другим всеми возможными маршрутами, то их число окажется очень большим — $5!$ (факториал пяти), т. е. $(1 \times 2 \times 3 \times 4 \times 5 \times 6 \times 7 \times 8) = 40320$.

А для всех 33 вершин нашей простой фигуры оно будет астрономическим: $33! = 8683317618812 \times 10^{24}$.

Разумеется, что в любом произведении искусства компонентов неизмеримо больше, чем в показанной фигуре, — их сотни и тысячи. Поэтому любой искус-

ствоведческий анализ будет невообразимо сложен, если проводить его по такой «математической» схеме, ведь даже для одной сотни элементов мы будем вынуждены оперировать фантастическим числом смысловых маршрутов: 93326215×10^{150} !

Совершенно невозможно представить истинную сложность рационального построения и восприятия композиционной структуры, в которой не только элементы и взаимоотношения между ними, но и «маршруты» зрительного перехода от одного компонента к другому имеют смысловое значение. Невозможно, да и вряд ли нужно с *математической* точностью оперировать таким количеством смысловых объектов. Тем более, что художественное восприятие едва ли проходит по пути простого перебора «маршрутов восприятия», ведь для этого не хватит не только человеческой жизни, но и возраста Вселенной. Видимо, поэтому в теории композиции преобладают *описательные методы*, а художественно-композиционное мышление, несмотря на редкие попытки формализовать проблему, в основном опирается на интуицию.

В анализируемом нами определении речь идет о структуре отношений между художественными элементами. Если об отношениях мы только что говорили и выяснили, что их астрономическое число совершенно не оставляет нам никаких шансов на исчерпывающий анализ, то вопрос о сущности художественных элементов можно все же попытаться с некоторых сторон рассмотреть.

Традиционно выделяются несколько видов художественных (композиционных) элементов:

- *абстрактные, или апредметные* (линия, пятно, цвет, тон, фактура художественного материала);

- *конкретные* (опорные плоскости, объекты и предметы, такие как небо, растения, животные, люди), словом, все, что может быть обозначено и «названо» предметом;

- *смысловые* элементы (знаки, символы, аллегории, образы)².

Все смысловые элементы вне художественно-психологических *отношений* с конкретным человеком не существуют и проявляются только в контексте таких *отношений*. П. Руссо писал по этому поводу: «...Композиция существует с момента, когда предметы начинают изображаться не только ради них самих, но для того, чтобы их внешний вид передал отзвуки, которые они вызвали в нашей душе».

Как видим, в нашем анализе полностью отойти от проблемы отношений и переключиться на проблему элементов «в чистом виде» нам не удастся. Рассматривая элементы, мы всегда будем делать это в контексте их отношений как друг с другом, так и с человеком, творящим и воспринимающим эти элементы.

В этой связи уместно вспомнить, что Ю. М. Лотман предлагал рассматривать два вида сообщений: записку и платок с завязанным на память узелком. Здесь важно, что способ прочтения в первом и во втором случаях различен: из текста записки можно полностью узнать заключенную в ней информацию; узелок же ничего не скажет постороннему. Непосредственно получить сообщение из такого «текста» невозможно. Он играет лишь мнемоническую роль, напоминая об уже известном содержании. Так и отношения смысловых элементов всегда *выходят «за пределы рамы»*, и их *невозможно описать без обращения к коммуникативной функции искусства*. Смысловой объект, не имеющий отношений с другими объектами или субъектом, в принципе не может быть ни прочтен, ни даже рассмотрен, а вопрос о его существовании лежит только в теоретической плоскости.

Очевидно, что восприятие не может происходить вне *отношения между человеком и изображением*. Поэтому композиционную целостность следует ограничивать не пределами холста, а развернутым во времени процессом развития «художественной ситуации», которая берет свое начало в момент создания картины и завершается ее восприятием.

Только в этом контексте возможно рассматривать сущность композиционного мышления. И сделать это *невозможно без ясного представления о том, по отношению к чему* проявляются те или иные свойства, т. е. *вне коммуникативной функции и семиотической категории «точка зрения»*. Тем более, что одна и та же картина существует в «разных коммуникативных структурах» или «слоях».

По этому поводу И. Ильин писал, что **первый слой** — это *эстетическая материя*, которая включает в себе физические отношения цветов, красок, линий, материала, держащего грунт. Всего того, что проявляет себя как непреложный факт, как «само-в-себе-и-для-себя бытие»³. Поэтому первый слой может рассматриваться только в рамках «строения картины».

О **втором слое** этого сказать уже нельзя, потому что здесь мы имеем дело с *эстетическим образом*, который не существует сам по себе, а *распознается нашим воображением*⁴.

Третий слой (если несколько упростить мысль Ильина) — герменевтический. Здесь происходит *понимание* передаваемого художественного *смысла*, когда художественность осуществляется и через «*верность материи себе и предмету; и через верность образа себе и предмету...*»⁵.

Если понимать композицию как «конструкцию для смысла»⁶, то композиция как объект композиционного мышления должна рассматриваться как *структура (конструкция) диалога* в художественной ситуации взаимодействия «художник ↔ произведение ↔ зритель». А исследование композиционного мышления в этом случае потребует такой направленности, которая бы кардинально отличалась от формальных подходов. В этой статье мы сделаем акцент на отношении «картина ↔ зритель», т. е. на восприятии художественного произведения, предполагая, что механизмы возникновения этого отношения до некоторой степени могут служить примером для анализа ситуации в целом.

В литературоведении формальный подход давно преодолен⁷. Известно, что без воспринимающего, без читателя книги, «текст» — всего лишь испачканные типографической краской листы переработанной древесины; ни один прибор не в состоянии определить, что написано на страницах⁸. Только человек способен на это. То же можно сказать и о картине: без зрителя она только проклеенный и натянутый на раму кусок покрашенного холста. Без зрителя, единственно способного воспринимать изображение, о художественном смысле говорить невозможно.

Однако в изобразительном искусстве формальный подход пока еще достаточно распространен. То, что картина нередко рассматривается, как самостоятельная смысловая единица, очень затрудняет изучение композиционного мышления.

Художник, как писал Ильин, одушевлен потребностью «служения». Он ищет способы выражения, выстраивает форму *художественного диалога*, вольно или невольно ориентируясь на воображаемых и реальных зрителей. Именно благодаря этому коммуникативные, смыслообразующие художественные элементы играют определяющую роль.

Представление о композиции как главной форме произведения превращается в представление о главной форме «художественного диалога»⁹. Поэтому, исследуя композиционное мышление, важно выделять в качестве исходного предмета анализа не отдельное отношение между выразительными средствами *внутри картины*, а *сложное звено*, — *неделимый элемент художественно-композиционного диалога*. Такой подход потребует рассматривать проблему с учетом внешних коммуникативных взаимосвязей, соединяющих художественные элементы картины с образными представлениями — как мастера, так и зрителя¹⁰.

В этом контексте уместно вспомнить слова К. С. Петрова-Водкина, сказанные им в 1938 году: «За свою долгую жизнь понял я одно — необходимо,

создавая <...> искусство, доводить его до такой степени, чтобы оно дорабатывалось зрителем — нужно дать зрителю возможность соучаствовать с вами в работе. <...> Если вы ввели его в картину — он должен доделывать, додумывать, создавать, быть соучастником в работе.

Это вопрос, над которым я стараюсь всю жизнь и которого хочу добиться всеерьез <...>»¹¹.

Композиционные средства — всегда изображения различной степени конкретности, начиная от абстрактной линии и заканчивая натуралистическим изображением предмета. В процессе восприятия изображение становится знаком, символом или иллюзией, зрительным подобием реальности. С раннего детства мы настолько хорошо научились различать изображения, что нередко полагаем, будто эта наша способность не требует никакого объяснения, а ее механизмы совершенно *очевидны*. Мы непроизвольно наделяем изображения почти теми же свойствами, что и реальные предметы.

Чтобы понять, что такое, в сущности, изображение, необходимо избавиться от *иллюзии очевидности*, возникающей в процессе рассматривания тех из них, навык восприятия которых у нас полностью автоматизирован. Если, например, усложнить задачу, посмотрев на стереограмму, то мы с удивлением обнаружим, что не видим (в прямом смысле слова) ничего, кроме орнамента, хотя в «изобразительном тексте» могут быть заложены объемные предметные картины с совершенно иным смыслом. Только после многократных проб у нас возникает способность их различать. Поэтому восприятие стереограммы — один из способов показать, что способность видеть изображения появляется у нас благодаря научению.

Проективные психологические тесты Г. Роршаха¹² открывают перед нами другую грань проблемы: в совершенно бессмысленных пятнах мы умудряемся увидеть то, чего в действительности нет, но то, что *живет внутри нас*. В этом все мы

настолько упорны, что готовы наделять смыслом абсолютную бессмыслицу.

Из сказанного следует, что, рассматривая изображения, мы не просто «читаем» изобразительные знаки, а воспринимаем их в зависимости от нашей способности наделять увиденное тем или иным смыслом. Потому теоретически одно и то же изображение может иметь *столько значений, сколько зрителей будут его рассматривать*. Мы всегда имеем дело с *условностями*, которые только в результате «прочтения» превращаются в элементы, имеющие художественный смысл.

Поэтому деление на абстрактные и конкретные элементы, которое мы описывали выше, с психологической точки зрения не принципиально. Линия для одного человека может оказаться значительно конкретнее по смыслу, чем предмет или жанровая сцена для другого. Судить о смысловой сущности изображенной детали можно только в контексте коммуникативных отношений¹³.

Цель художественно-композиционного мышления — организовать изобразительные элементы в смысловую целостность, которая наделяет субъективно-смысловые свойства элементов *объективным* общекультурным содержанием.

Композиционное мышление обрабатывает и передает художественную информацию. Главная черта такой информации — в потребности обмена чувствами и оценками, в передаче сведений о «бытии-для-нас»¹⁴. При этом «изобразительный элемент», входящий в структуру трехчастной основы композиционных мыслительных операций есть, по существу, *знак чувства* и, безусловно, *знак интеллектуальной оценки, ее символ*.

Абстрактные и конкретные элементы при этом теряют свое коренное различие, приобретая свойства знака и символа, они становятся семантическими элементами.

Возникает вопрос: каким образом изобразительный символ или просто цвет¹⁵ оказывается способным исполнять роль знака эмоции?

Эстетика XX века сделала наибольший вклад в рассматриваемую проблему. Примером страстного и подробного изучения цвета могут служить работы В. Кандинского, в частности, его брошюра «О духовном в искусстве».

В. Кандинский, рассматривая проблему зрительного восприятия цвета, увлеченно пишет о психологическом воздействии «простых красок»: «Если попытаться желтый цвет сделать более холодным, ...(то он) ... при этом получит несколько болезненный и сверхчувствительный характер, как человек, полный устремленности и энергии, которому внешние обстоятельства препятствуют их проявлению. Синий цвет... при прибавлении ...к желтому... взаимно уничтожаются и возникает *полная неподвижность и покой. Возникает зеленый цвет*» и т. д.

Было бы заблуждением считать взгляды В. Кандинского следствием крайне обостренного субъективного восприятия. Его выводы во многом совпадают с наблюдениями других людей: если сопоставить чувственные ассоциации Гогена, Скрябина, Ван Гога, Бетховена, Толстого с тем, что говорил В. Кандинский, нельзя не поразиться множеству совпадений.

То, что такие «совпадения» — скорее всего, проявление закономерности, подтверждают, в частности, некоторые педагогические опыты В. Кандинского. Во время занятий с учениками он спрашивал: «...как Вам представляется, например, треугольник — не кажется ли он Вам более остроумным, чем квадрат; не похоже ли ощущение от треугольника на ощущение от лимона, на что похоже больше пение канарейки — на треугольник или круг...» — и т. д. Важно, что он неизменно получал очень определенные, часто сходные ответы.

Это подтверждает существование взаимосвязей между абстрактным визуальным и понятийным мышлением. Они существуют не только на уровне предметных образов, что ни у кого сомнений давно не вызывает, но и на уровне абстракций, геометрических фигур, «чисто-

го» цвета и линии, которые ассоциируются с грустью, весельем, остроумием и, «страшно подумать», с лимонами и канарейками. Устойчивая ассоциация — это факт, но пока непонятно, что является его причиной.

Попытка экспериментально проверить влияние цвета на чувства человека и зависимость восприятия от личностных особенностей была предпринята психологом Максом Люшером с помощью разработанного им теста.

Выводы ученого оказались поразительно сходными с наблюдениями художников. Косвенно было подтверждено, что *абстрактные художественные элементы влияют на эмоциональные состояния, фантазию, образное и логическое мышление. При этом они погружают человека в мир грез, который он иногда бессознательно смешивает с реальностью.*

После успешных психологических исследований XX века следует признать, что доказана смысловая (семантическая) сущность *абстрактных* пластических и цветовых элементов.

Мы рассмотрели некоторые факты влияния художественного восприятия на чувства. Однако до сих пор неясно, каким образом это происходит, каковы механизмы этого феномена. Достаточно обратиться к многочисленным научным исследованиям, чтобы понять, как сложен этот феномен и далек от своего решения. Г. Гельмгольц, Дж. Гибсон, П. Линдсей, Д. Норман, И. Рок, Л. С. Выготский, А. Н. Леонтьев, Р. Притчард, У. Нейссер, D. Krech, R. Crutchfield, N. Livson и многие другие крупнейшие авторитеты XX века посвятили ему немало своих работ.

Психология восприятия не является темой нашей статьи. Однако вопрос, почему художественные средства способны быть знаками эстетических чувств, непосредственно связан с проблемами композиционного мышления. Поэтому, не претендуя на истину в последней инстанции, попытаемся сформулировать некоторые предположения.

В качестве примера одного из психологических ответов на этот вопрос можно привести широко известную теорию К. Г. Юнга, который ввел понятие «архетип» и тесно связал его с символом и художественным образом.

Теория К. Г. Юнга очень сложна, и здесь следует вспомнить о ней лишь постольку, поскольку художественно-композиционный элемент нередко отождествляется с архетипом.

Рассмотрим только одно важное положение, которое не всегда понимается правильно. Речь пойдет о часто декларируемом тождестве архетипа и символа. В работе «Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству» Юнг пишет, что архетипы — не врожденные представления, а врожденные *возможности поведения*. Последние, по мнению ученого, *являются причиной возникновения* соответствующих образных представлений, которые могут различаться в деталях, но при этом не теряют «своей базовой основы».

Архетипы — это «инстинктивные векторы» *приспособительного поведения*, проявляющиеся в осознанных фантазиях и бессознательных символических образах. Юнг считал, что они унаследованы нами от предков и несут в себе самое ценное — опыт выживания.

Для нас не столь существенно, формируются ли архетипические свойства в процессе воспитания; наследственные они или врожденные; важнее, *что архетип и символизирующий его образ — не одно и то же*. Хотя о взаимосвязи образного представления и определенной формы поведения со всеми ее атрибутами (оценкой, эмоциями, оперативными мыслительными структурами) можно говорить совершенно определенно.

Теория архетипа до некоторой степени позволяет объяснить, во-первых, взаимосвязь эмоций и художественных элементов и, во-вторых, то, каким образом линия, цветовое пятно, изображенные предметы и их ритмические отношения могут не только быть тем, чем они по существу являются — следами движения

кисти и карандаша, — но и представлять собой *символы эмоций*, чувств, глубинных неосознаваемых форм психического реагирования.

Создавая композицию «из архетипических символов», художник организует «текст», смыслом которого является сложная системная эмоция, *эстетическое чувство*. В результате выстраивается произведение, передающее сложное переживание, а порой и целостное мироощущение, которое невозможно выразить иными способами, в том числе и точным языком логики. Получается, что термин «архетипический смысловой элемент» — это правомерная художественно-композиционная категория.

Глядя на картину, мы видим натюрморты, пейзажи, жанровые сцены, мифологические сюжеты. Но за каждым штрихом, линией, цветовым пятном — отзвуки чувственного мира ее создателя, плоды его явных и неосознанных переживаний, иногда полная поражений и побед упорная борьба с самим собой. Гете писал: «Каждый писатель до известной степени изображает в своих сочинениях самого себя, часто даже вопреки своей воле». Словом, на полотне запечатлен выстрадавший художником образ мира.

Психические образования, которые рождают такие художественные формы, иногда довольно изящно называют «паттернами» (от английского слова — pattern — узор), что в литературном переводе звучит как «мыслительный узор».

Мыслительный узор принадлежит тем структурам, которые возникают в поэтическом сознании художника и по существу являются причиной появления композиционного диалога¹⁶.

Что же представляют собой композиционные «паттерны»?

Для того чтобы художественные средства могли быть организованы в целостный образ, необходим их *прообраз* в сознании художника. Именно такой прообраз образован смысловыми элементами, которые, как уже было выяснено, представляют собой *архетипические*

символические структуры. Эти символы «предметны», т. е. их можно описывать, давать им названия, выделять среди множества себе подобных¹⁷. Значит ли это, что элементы должны быть всегда предметны, чтобы являться символами чувств, или они могут быть «разделены» на составные части, каждая из которых самостоятельно могла бы выполнять особую смысловую роль?

Последнее предположение очень вероятно, особенно если вспомнить ранее приведенные работы Кандинского и эксперименты Люшера. Но то, что удалось сделать Р. Притчарду, превращает предположение в неопровержимый факт.

Р. Притчард провел исследования восприятия изобразительных объектов в условиях стабилизации изображения на сетчатке глаза, рассматривая структурное угасание видимого образа в результате блокировки глазного тремора. Оказалось, что изображение пропадает в этом случае не хаотично (как было бы очевидно предположить), а в определенном порядке, который удивляет своей строгостью последовательностью.

Приведем некоторые примеры из удивительной работы Р. Притчарда: линейный рисунок профиля головы Венеры сначала виден испытуемому полностью, затем им воспринимается только лицо и часть прически, а остальное изображение пропадает. Потом видна только верхняя часть головы, затем — нижняя и, наконец, — снова лицо целиком (рис. 1). «Это всегда какие-то осмысленные элементы или группы элементов», — пишет Р. Притчард.



Рис. 1

Если же испытуемому предъявляется аморфное изображение, которое по своей природе не может быть структурировано, то оно сначала полностью исчезает, а за-

тем появляется со случайной последовательностью. Как следует из опыта, при малейшей возможности возникают «попытки» организации целого изображения на вполне ясных основаниях. Кроме того, так как эксперименты проводились на глубинном физиологическом уровне, о преднамеренном со стороны испытуемого, осознанном рациональном акте построения формы целого нельзя говорить *категорически*.

По нашему мнению, опыты Р. Притчарда, позволили экспериментально доказать теоретическое предположение о существовании «паттернов». При этом ученым было показано не только то, что «паттерны» не обязательно должны представлять собой предметные фигуры, но могут быть и алгоритмом перцептивной организации абстрактных паттернов (линий, пятен и т. д.).

Таким образом, целое состоит из элементов, каждый из которых имеет законченность «паттерна», образованного (употребляя терминологию Притчарда) нейронными ансамблями. Поэтому очевидно, что *нельзя понять образное целое, не воспринимая смысл его структурообразующих частей*.

Эти выводы для искусствоведения принципиально не новы. Существует достаточно обширная литература, в которой описана необходимость знания структуры целого и отношения между его частями в процессе создания художественного произведения¹⁸. Но психологические опыты неопровержимо доказали правильность предшествующих интуитивных предположений.

Есть еще один аспект опыта Р. Притчарда, который необходимо отметить. Угасание изображения происходит *последовательно от второстепенного к главному*, а главное задерживается в поле зрения наиболее длительное время. Притчард пишет: «Мы нашли, что время сохранения образа зависит от его сложности. Одиночная линия может быть видна в течение всего лишь 10% общего времени экспозиции, тогда как более сложная фигура целиком или частично

воспринимается на протяжении целых 80% всего времени ее предъявления». Хотя речь идет о геометрической сложности объекта, но допустима и другая смысловая интерпретация этого явления. Без большой натяжки можно *соотнести продолжительность восприятия со степенью субъективной ценности изображения*. Время и последовательность угасания образа указывают на аксиологическую и семантическую *иерархичность перцептивной структуры «внутреннего» образа*.

Опыты Р. Притчарда и его сотрудников доказывают:

- наше восприятие, его полнота и точность зависят не только от врожденных психологических структур, но и от структур, сформированных предыдущим опытом;

- оно имеет такую внутреннюю психологическую основу, в которой отдельные элементы распределены иерархично, в зависимости от их смысловой ценности.

Они доказывают *существование отдельных элементов целостного перцептивного образа и его структурную организацию*.

Кроме того, можно говорить о промежуточных элементах-связках, имеющих так называемые «частичные эквиваленты нейронных ансамблей», представленные сознанию в форме *континуальных элементов*, которые могут превращаться в элементы *континуальных композиционных связей*¹⁹.

Рассмотренный эксперимент позволяет предположить, что «паттерны» Притчарда — это, в конечном счете, те *единицы анализа*, которые должны быть выделены при психологическом разборе композиционного мышления. Это психологические эквиваленты всякого художественного средства, неделимые «атомы» композиционного диалога.

Кроме того, становится понятно, что и «абстрактные» связки между элементами имеют смысловое содержание. В противном случае целостный предметный образ распался бы на отдельные детали, ли-

шившись этих связующих смысловых «пространств». Эксперименты Ф. Эттнив, Л. Зусне, К. Майкелса, А. Л. Ярбуса, Д. Нотона, Л. Старка и др. явно доказывают целенаправленность перехода зрительного восприятия от одной детали к другой, доказывают существование связующих смысловых «пространств» и «маршрутов восприятия».

Коротко остановимся на экспериментах, подтверждающих существование «маршрутов восприятия», целенаправленных «путей», подчиненных организации композиционного диалога.

На рис. 2 показаны некоторые результаты экспериментов А. Л. Ярбуса. Как видим, весь маршрут восприятия состоит из отдельных частей, соединяющих фрагменты предметного образа. На рисунке они видны как «скачки» глаза от одной точки к другой.

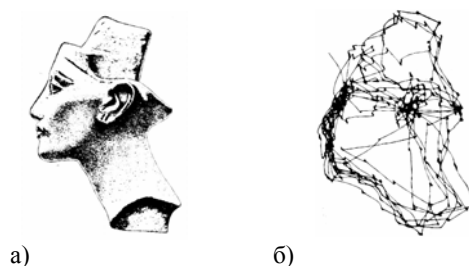


Рис. 2. Эксперименты А. Л. Ярбуса (1957): а — голова Нефертити; б — «маршрут восприятия»

Дискретность и прохождение по «маршруту» от точки к точке — еще одно подтверждение существования элементов зрительного восприятия, а следовательно, и структуры композиционного диалога.

Но есть в таких экспериментах и новые подтверждения известным фактам. В частности, элементы воспринимаются с определенной последовательной закономерностью, при этом «точки фиксации» соответствуют наиболее простым, далее не делимым частям композиционной структуры. А направление скачков «задается» особенностями элемента, от которого этот скачок начинается.

Как очень точно писал Фаворский, композиционный элемент — это, по меньшей мере, отношение двух компонентов. Только в этом случае можно говорить об анализе композиции картины и о композиционном мышлении как организации художественного образа, а не о наборе отдельных изображений.

Поэтому основой нашего последующего анализа следует считать не отдельный элемент «X» или «Y», а оба эти элемента, объединенные пространственно-смысловой взаимосвязью (скачком «Z»).

Говоря, что первоэлемент — это отношение и подчеркивая, что это — отношение между двумя точками фиксации, например, X и Y, нужно иметь в виду, что любая «точка», любой самый малый перцептивный элемент по существу есть отношение между несколькими более простыми элементами. Так как такое деление можно осуществлять беспредельно, с формальной точки зрения, движение «в глубину» структуры бесконечно. Неформальный предел — нижняя его граница — определяется психологической возможностью выявления смысла, равно как верхней границей является способность охватить целостное представление о едином смысле всей композиции. Поэтому и нижняя, и верхняя границы подчинены одному критерию целостного смысла.

Таким образом, композиционная структура художественного диалога в целом стремится к инвариантному элементу, который воспринимается как сложная смысловая единица.

Итак, мы вернулись к приведенному выше определению как структуре отношений между художественными элементами. Но теперь его смысл выглядит несколько иначе. Художественное произведение так же неделимо, как неделим его первоэле-

мент. А первоэлемент не менее сложен, чем вся композиционная структура. И если вновь задать себе вопрос, что представляет собой «атомарный» элемент художественного диалога в сознании художника и попытаться выяснить, какую минимальную единицу воспринимает зритель, то окажется, что мы не сможем на него исчерпывающе ответить. Несмотря на затраченные усилия исчерпывающе утверждать что-либо пока рано. Вероятно, для того чтобы продолжать выбранное направление исследования, нам придется рассмотреть зависимость степени дифференциации от индивидуальных особенностей художника и зрителя. Но эта тема требует самостоятельного анализа и выходит за рамки данной статьи.

В заключение напомним, что паттерны имеют сложную структуру, но состоящая из них композиция картины (от самого мелкого мазка до всей ее целостности) абсолютно неделима, как говорят, континуальна. Это непрерывный ряд переходящих друг в друга композиционных элементов, которые одновременно обладают несколькими, нередко противоположными смыслами:

- собственным смыслом,
- смыслом контекста,
- психологическими особенностями

художественного восприятия и многим другим.

Для человека, чрезвычайно одаренного и изошренного в изобразительной деятельности, композиция может состоять из огромного количества абстрактных мельчайших нюансов, наделенных смыслом. При этом для него не потеряет значение ни изображенный предмет, ни особенности техники исполнения. Разные уровни «деления» на части в этом случае сливаются в единый образный текст.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Расчет проводится по формуле: $n^2 - n : 2$.

² Смысл, разумеется, несут все виды элементов. Но смысловые элементы отличаются от всех остальных тем, что передают идеи, несколько отличные от их собственной визуальной очевидности.

³ Выражение Гегеля.

⁴ Ясно, что речь идет о коммуникативной функции.

⁵ Ильин И. А. Собрание сочинений. М., 1996. Т. 6. Кн. 1. С. 125–141.

⁶ Термин Н. Н. Волкова.

⁷ См. Лотман Ю. М. Культура и взрыв. М., 1992. С. 12. Лотман пишет: «Ставшая уже традиционной модель коммуникации типа: (передающий) — (текст) — (принимающий), усовершенствованная Р. О. Якобсоном, легла в основу всех (язык) коммуникационных моделей. С позиций этой схемы, целью коммуникации, как подсказывает само слово (*communitas* — общность, общение), является адекватность общения».

⁸ Борис Пастернак вообще придерживался крайней точки зрения: «Современные течения... сочли, что оно [искусство] может быть разложено на средства изобразительности, тогда как оно складывается из *органов восприятия*» (курсив мой — А. С.)

⁹ В дальнейшем термин «композиция» будет рассматриваться в значении опосредованной «текстом» картины, формы диалога между художником и зрителем.

¹⁰ Подобные мысли высказывались в том или ином контексте неоднократно. В частности, можно вспомнить работу Л. Г. Юлдашева «Эстетическое чувство и произведение искусства». М., 1969. С. 135–157.

¹¹ Из выступления на творческом самоотчете. Ленинград, 29 марта, 5 апреля 1938. СР ГРМ, ф. 105, ед. хр. 35, л. 1–42.

¹² Речь идет о крупнейшем психологическом открытии XX века, сделанном шведским психологом Германом Роршахом в 20-е годы. Г. Роршах экспериментально доказал, что человек способен увидеть предметы и явления на абсолютно аморфном, объективно ничего не значащем фоне. Открытие Г. Роршаха косвенно подтверждает обратную ситуацию, когда человек не способен воспринять, зафиксировать в сознании то, что не заложено в его духовном опыте. Известна легенда, как австралийские аборигены, поднявшись на корабли Кука, были восхищены шлопками. А на фрегаты не обратили никакого внимания. Корабли по своей конструкции оказались выше их понимания. Подтверждение этому психологическому феномену мы находим постоянно. Беседуя с некоторыми людьми, бывает очень нелегко заставить собеседника понять то, что он заранее не знает и что выходит за сферу его интересов. Привлечь внимание абсолютно новым невозможно, не одев его в старые формы. (См. *Белый Б. И.* Тест Роршаха. Теория и практика. СПб., 1992.)

¹³ Из этого, казалось бы, следует, что из-за субъективной интерпретации изображения очень велика вероятность вместо композиционно организованной картины, воспринять «семантический хаос». Но в действительности этого не происходит, потому что все организовано композиционным мышлением в целостные структуры, снимающие неопределенность смыслового значения отдельного элемента.

¹⁴ Терминология Гегеля.

¹⁵ Большой интерес к цвету проявлял Иоганн Вольфганг фон Гете. Он написал исследование «К учению о цвете (хроматика)». Гете рассматривал чувственно-нравственное действие цвета и одним из первых уверенно поставил вопрос о его психологических свойствах. Так о желто-красном цвете Гете писал: «Активная сторона достигает здесь своей *наивысшей энергии*, и не удивительно, что *энергичные, здоровые, суровые люди особенно радуются* на эту краску. ... Цвета отрицательной стороны — это синий, красно-синий, и сине-красный. Они вызывают *неспокойное, мягкое и тоскливое настроение*». (Курсив наш, — А. С.) Достаточно перечислить некоторые названия разделов книги Гете, чтобы иметь представление о круге затронутых в ней проблем: «Цельность и гармония», «Эстетическое действие», «Стремление к цвету», «Колорит». Здесь уместно вспомнить, что Гете, очень четко сформулировавший цель своей работы, писал о пользе теоретических исследований в искусстве: «Еще до сих пор можно обнаружить у художников страх, даже решительное отвращение ко всякому теоретическому рассмотрению красок и всему сюда относящемуся, что, однако, не шло им в ущерб, ибо до сих пор так называемое теоретическое было беспочвенно, неустойчиво и с намеком на эмпирию. Мы желаем, чтобы наши старания несколько уменьшили этот страх и побудили бы художника выставленные основные положения проверить на практике и претворить в жизнь».

¹⁶ Было бы ошибочно предполагать, что зритель, наряду с художником, не располагает своими собственными паттернами. Его мыслительные узоры тоже составляют в целом сложнейшую и не менее поэтичную картину мира. Без этого зритель не был бы в состоянии понять «текст» произведения.

¹⁷ Так, по крайней мере, следует из данного Юнгом определения. Ведь именно «предметные символы» Юнг определял как *визуальные эквиваленты «инстинктивных векторов»*.

¹⁸ См. работы Ч. Ченнини, Л. Альберти, Леонардо да Винчи, Дж. Вазари, Д. Констебля, А. Матисса, А. Ф. Юона, В. А. Фаворского, Е. А. Кибрика, Н. Н. Волкова и многих других.

¹⁹ Континуальные композиционные связи — это особая категория, существование которой неоспоримо, как неоспорима неосознаваемая психическая деятельность, но механизмы которой совершенно не изучены и не будут являться предметом нашего исследования из-за их особого положения в ряду рассматриваемых проблем. Подробнее см.: *Налимов В. В.* Спонтанность сознания: Вероятностная теория смыслов и смысловая архитектура личности. М., 1989.

A. Sveshnikov

FEATURES OF STUDYING «COMPOSITION THINKING APPROACH» TO PAINTING

This article considers the problems arising during a course of studying «composition thinking approach» to painting. These problems run as follows: structure of relationships between artistic elements, meaning of such elements, their interaction in the context «artist» ↔ «picture» ↔ «spectator». The article proves the fact that meaning of artistic elements can be revealed in the context of the above triad only. It is important that elements responsible for meaning are capable of conveying emotionally-colored information. This is the «composition thinking approach» aim of which is to arrange artistic elements in the meaningful integrity. The present article poses these problems for discussion. It tends to demonstrate the conditions under which the study of the «composition thinking approach» could be carried out.